

JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA

AUTEURS INAVOUES, BELGES INAVOUABLES

La fiction, l'autofiction et la fiction de la
Belgique dans l'œuvre romanesque de
Conrad Detrez, Eugène Savitzkaya et
Jean-Claude Pirotte.
Une triple mitoyenneté.

Dissertação para Doutoramento
em Letras, especialidade em
Literatura Francesa, apresentada à
Faculdade de Letras da
Universidade do Porto

PORTO

2004

Au seuil de cette nouvelle étape de ma vie et de ma carrière d'enseignant et de chercheur, je tiens à assurer les Professeurs et Directeurs de thèse António Ferreira de Brito et Marc Quaghebeur de ma plus profonde gratitude.

Ils ont suivi avec une exigeante et rigoureuse attention l'évolution de ce mémoire. Leur lecture stimulante a su lui insuffler un élan décisif, surtout dans les moments d'hésitation, de doute ou de découragement.

Ma gratitude aussi envers le Prof. Maria do Nascimento Carneiro, à qui a été également confiée la supervision de ce travail, et qui m'a si souvent incité à le conclure.

Je voudrais aussi souligner le soutien de mes collègues et du personnel de la Faculté des Lettres de Porto.

Je remercie Eugène Savitzkaya et Jean-Claude Pirotte de leur précieuse collaboration dans l'éclairage circonstanciel des écritures romanesques qui ont retenu mon attention et suscité ma démarche critique et sur lesquelles mon choix s'est finalement porté.

Je suis très reconnaissant aussi au personnel des Archives et Musée de la Littérature (Bibliothèque Royale à Bruxelles), et à la Fondation Calouste Gulbenkian pour l'octroi d'une bourse de déplacement à Bordeaux (Colloque international Jean-Claude Pirotte).

Un grand merci aussi à Mme Fátima Lopes et à André Gama pour leur formidable coopération au traitement de texte de cette thèse.

Je remercie tout particulièrement mes parents (en Belgique), mes beaux-parents, et ma sœur (à Paris) qui m'ont tellement aidé en m'hébergeant, m'achetant des livres ou m'envoyant des photocopies ; en m'écoutant ou en ne disant rien de cet étrange labeur qui alternait, chez moi, l'euphorie, la déprime et le silence.

Et puis, aucun mot de reconnaissance ne saurait compenser l'affectueux soutien, la douce complicité et l'insistante collaboration de Tina à qui ces pages doivent beaucoup.

Quant à João et Sara, mes deux livres les plus réussis, je veux qu'ils sachent que ce *demi-frère*, jaloux et possessif, va enfin s'éclipser et leur restituer le temps volé.

A João Pedro et Sara Inês

Désormais je serai, je ne veux plus être qu'un regard. Et le regard chasse. Ma mission m'est assignée, définitive : la beauté. Je serai chasseur de beauté.

Conrad Detrez

SIGLES

AML : Archives et Musée de la Littérature.

ULB : Université libre de Bruxelles.

Ulg : Université de Liège.

TABLE DES MATIERES

AVANT-PROPOS	25
CHAPITRE PREMIER - Mitoyenneté chronologique et critique.....	35
1.1 PERSPECTIVE HISTORIQUE.....	37
1.1.1 Aperçu rétrospectif.....	39
1.1.2 Stockholm, dernière marge.....	49
1.2 ACCOTEMENTS NON STABILISES	50
1.2.1 Le moment venu, ou l'éveil des éditoriaux.....	54
1.2.2 La croisée des chemins.....	64
1.3 LE ROMAN FRANÇAIS EN QUESTION	67
1.3.1 Une crise exemplaire	72
1.3.2 Le paysage littéraire.....	80
1.4 LES NOUVELLES TAXINOMIES LITTERAIRES	85
1.5 D'UNE MODERNITE L'AUTRE.....	98
1.5.1 Modernité, modernités. Parcours polysémiques.....	101
1.5.2 Les indices de la postmodernité.....	111
1.6 LITTERATURE ET PENSEE CONTEMPORAINE : AFFINITES ET ACCOINTANCES.....	121
1.6.1 La résonance des figures	122
1.6.2 Le retour des repères.....	128
1.7 LE CHAMP LITTERAIRE EN RESTE	130
1.7.1 Le profil bas de la critique	131
1.7.2 Sorties de l'impasse	138
a) La refiguration selon Paul Ricœur.....	138
b) La littérature et le sens commun : Antoine Compagnon.....	139
c) Les théories en déroute.....	141
1.7.3 Une édition attentive	142
1.7.4 Le rôle du lecteur	146
1.8 MISE EN PERSPECTIVE LITTERAIRE	152

CHAPITRE II - Mitoyenneté géographique : belgitude, belgité	159
2.1 LE DISCOURS ET LES METHODES.....	163
2.1.1 Marc Quaghebeur : la diction du malaise belge.....	165
2.1.2 Autopsie sociologique du fait belge	182
a) La phase centripète (1830 – 1920)	186
b) La phase centrifuge (1920 – 1960).....	188
c) La phase dialectique (1960 –).....	191
2.2 BELGITUDE : LA GENERATION QUI «PLONGEA»	196
2.2.1 Belgitude : la définition <i>in absentia</i>	204
2.2.2 L'impact sociétal.....	209
2.2.3 La fureur du Groupe du lundi.....	212
2.3 <i>BALISES</i> POUR UN HISTORIQUE DE LA BELGITUDE.....	224
2.4 VERS UNE LITTERATURE QUI VA DE SOI.....	243
2.4.1 La belgité : une belgitude sans souci	244
2.4.2 Une politique inventive.....	249
2.5 TROIS ECRIVAINS DANS LA FOULEE	255
2.5.1 Conrad Detrez : un possible retour de l'Histoire.....	258
2.5.2 Eugène Savitzkaya : une modernité prometteuse.....	261
CHAPITRE III - Mitoyenneté identitaire : l'autofiction	269
3.1 LE SUJET QUI REVIENT.....	270
3.2 LE PACTE AUTOFICTIONNEL.....	279
3.3 TROIS ECRIVAINS ENTRES DANS <i>LEUR</i> FICTION.....	288
CHAPITRE IV - Conrad Detrez : l'hallucination en guise d'histoire	299
4.1 UNE BIOGRAPHIE HALLUCINANTE. L'ECRIVAIN AUX PRISES AVEC L'HISTOIRE.....	300
4.2 L'AUTOFICTION EN TANT QUE MYTHOLOGIE PERSONNELLE.....	327
4.2.1 <i>Ludo</i> et l'autofiction de l'enfance	331
4.2.2 Rupture de ton et entremise mythologique.....	349
4.3 IMAGES OBSEDANTES : TRANSCRIPTIONS THEMATIQUES ET SCHEMATIQUES.....	366
4.3.1 Récurrences thématiques	371
4.3.2 Traits schématiques	385

4.4 VARIATIONS D'UN DESIR D'ABSOLU.....	402
4.4.1 «Quelque chose» appelé Dieu	406
4.4.2 Le <i>lumpen</i> et la Révolution.....	411
4.4.3 L'amour «qui fait mal».....	414
4.4.4 Ecriture chaste et mythologie de la sexualité	420
4.4.5 La Beauté comme <i>épilogue</i>	423
4.5 L'INSCRIPTION DE L'ICI : ENTRE ALLUSION, REFRACTION ET DERISION.....	424
4.5.1 Dérision sur fond d'Histoire	425
4.5.2 Inscriptions indicielles de l' <i>ici</i>	433
4.5.3 Réfraction de l' <i>autre</i> et de l' <i>ailleurs</i>	442
4.5.4 <i>Sa Belgique malgré tout</i>	449
CHAPITRE V - Eugène Savitzkaya : L'écriture en spirale et en vie	455
5.1 L'IDENTITE ET LA FICTION.....	456
5.1.1 «Un jeune Belge», <i>malgré lui</i>	457
5.1.2 L'entrée en (auto)fiction comme mensonge et exagération.....	479
a) Le oui-dire	481
b) Le principe d'incertitude.....	484
c) La défaillance mémorielle.....	486
d) La dénégation.....	487
5.2 LA FICTION EN SPIRALE.....	492
5.2.1 La ferveur de l'enfance.....	492
a) Le repli égocentrique.....	494
b) Le support animiste.....	501
c) L'enfance merveilleuse.....	505
5.2.2 Le récit refusé	508
a) La précision	509
b) La prolifération	520
c) L'autocontestation.....	545
5.2.3 L'écriture oscillatoire. Savitzkaya postmoderne avant <i>sa</i> lettre	564
a) La lisibilité.....	570
b) L'autobiographie.....	571
c) Le quotidien	573
5.3 ANTHROPOLOGIE ET ENTOMOLOGIE	587
5.3.1 Le corps ductile et labile	588
5.3.2 Les lois carnassières	607
5.3.3 Le <i>fatum</i> immémorial.....	612
5.4 MYTHOLOGIE IMMANENTE, CATACLYSME IMMINENT	622
5.4.1 Le processus général de ritualisation.....	623
a) <i>In illo tempore</i>	623
b) Ritualisation <i>non-stop</i>	633

5.4.2 Les fondations instables.....	642
a) Chaos et C ^{ie}	642
b) L'éveil des latences.....	645
5.5 «UN SLAVE TE SAIGNE ...».....	647
CHAPITRE VI - Jean-Claude Pirotte : la résurrection d'une banalité.....	655
6.1 LA BIOGRAPHIE ILLUSOIRE.....	657
6.1.1 Tranches de vie.....	658
6.1.2 L'homme qui écrit.....	682
6.2 LA FICTION ENTRE AUTOCRITIQUE ET CITATION.....	701
6.2.1 Une plume autocritique.....	704
6.2.2 «L'hébergement littéraire» comme jeu citationnel.....	716
6.2.3 L'écriture synesthésique.....	726
6.3 MYTHIFICATION DU TEMPS, DES LIEUX ET DES ETRES.....	733
6.3.1 Temporalité et nostalgie.....	734
a) L'enfantement du présent.....	734
b) Les secrets de l'aube.....	737
c) Les repères fondateurs.....	741
6.3.2 La célébration des lieux.....	744
a) L'espace sensible.....	744
b) Le pays des livres.....	747
6.3.3 Les reines défuntes.....	750
6.4 UN PAYS ENTRE DEPAYSEMENT ET LITTERATURE.....	754
6.4.1 Discours et roman déterritorialisés.....	756
6.4.2 Ecrire les mixités.....	760
6.4.3 Excursus lusitanien.....	766
EPILOGUE.....	773
BIBLIOGRAPHIE.....	781
ANNEXES	



Croquis sur enveloppe.
Lettre de Jean-Claude Pirotte postée le 24 février 2004.

AVANT-PROPOS

L'approche critique des trois prosateurs retenus dans cette étude, unanimement accueillis par la critique littéraire contemporaine¹, se heurte à un triple écueil théorique et méthodologique que nous traduirons sous forme d'une triple *mitoyenneté*.

Ils nous a semblé pertinent et scientifiquement «jouable» de dégager et d'illustrer la thèse selon laquelle la fiction narrative de ces trois romanciers s'inscrit, parfois malgré eux, dans l'entre-deux et la contiguïté. Nous prenons ainsi acte, tout en les développant dans un sens particulier, des propositions simultanément intuitives et prospectives lancées par Marc Quaghebeur lors du débat de la belgitude sur la spécificité et les handicaps des lettres belges de langue française².

Le cadre présent de ces interrogations, mis en relief par la question de la *contemporanéité* littéraire après le Nouveau Roman et la Textualité, et par celle d'un concept somme toute récent, l'*autofiction*, surdétermine les enjeux critiques du rapport à *l'ici*, en y incorporant la *mitoyenneté* ou l'indécidabilité identitaires, et l'inscription esthétique narrative dans *l'aujourd'hui* de l'écriture et de la lecture ; de la production textuelle et de sa réception.

¹ Conrad Detrez est cité comme exemple du renouveau romanesque, tout comme Eugène Savitzkaya et Jean-Claude Pirotte, d'ailleurs, par l'ouvrage collectif **Roman français contemporain**, Paris, Ministère des Affaires Etrangères, Sous-Direction du Livre et de l'Écrit, 1997.

² Marc Quaghebeur les énonce, d'emblée, dans son essai-culte **Balises pour l'histoire des lettres belges**, Bruxelles, Labor, 1998 : «Tout au contraire, c'est à un creux que nous avons affaire. Cette absence parfois lancinante se perçoit très vite dans le discours de tout un chacun comme un refus de soi où s'emmêlent complexe d'infériorité et projection substitutive dans la grandeur, réelle ou supposée, d'autres espaces culturels, revendiqués comme siens et cependant tenus à distance» (p. 9s).

Dans ce cas précis, la fiction narrative en langue française se voit confrontée au manque de recul³ temporel et à l'inopérance immédiate des instruments critiques et théoriques du discours moderne et autoréflexif de/sur l'écriture⁴, une fois appliqués au roman contemporain.

A cet égard, un débat profond et polémique, remettant souvent l'Université à l'honneur⁵, se tient entre, d'une part, les partisans d'un renouveau romanesque ou d'une subtile continuité/contiguïté esthétique par rapport à la «tradition» moderne, et dont il serait judicieux de creuser les complexités narratives et, d'autre part, les tenants d'une «crise du roman français» ou de la culture française en général ; lesquels signalent ce prétendu moment de bascule ou de rupture par l'intuition d'un épuisement, voire d'une décadence⁶.

Toute une partie de notre démarche plonge, d'entrée de jeu, dans les arguments soulevés par ces débats, tenus dans des revues apparues dans le tournant des années quatre-vingt et surtout dans les années nonante, notamment **Prétexte**, **Ecritures contemporaines**, **Ecritures**, **Textyles** ou **Hespéris**, et qui trouvent un prolongement ou un relais dans l'essai⁷, voire dans le roman lui-même⁸, en tant que réflexion métalittéraire.

Dans le vaste éventail taxinomique du moment, la mise en exergue de concepts opératoires tels que «postmodernité», - dont des approches récentes ont accentué, et les avantages, et les limites⁹ -, ou «minimalisme», intimement associé par la critique à l'esthétique romanesque issue de la «jeune génération de Minuit», publiée depuis le tournant des années quatre-vingt¹⁰, permet de redéfinir les rapports d'appartenance et de contiguïté des techniques narratives contemporaines vis-à-vis de la modernité.

Le rapport à la modernité de cette nouvelle génération littéraire ne peut, dès lors, faire l'économie de l'épreuve théorique des figures quasi «œdipiennes» dans la caractérisation critique du passage du *repli* au *dépli* au sein de la fiction narrative¹¹.

³ Cf. VIART, Dominique - «Le roman en question III», **Prétexte**, n° 11, automne 1996, p. 66.

⁴ Cf. BLANCKEMAN, Bruno - «Le(s) roman(s) français, en 2000», **Intercâmbio**, n° 10, 1999, pp. 61-73.

⁵ Cf. VIART, Dominique - «Le roman en question III», p. 66.

⁶ Cf. DOMENACH, Jean-Marie - **Le Crépuscule de la culture française ?**, Paris, Plon, 1995, pp. 137-168. Voir aussi RACZYMOW, Henri - **La Mort du grand écrivain**, Paris, Stock, 1994, pp. 44-52.

⁷ Voir, par exemple, JOURDE, Pierre - **La Littérature sans estomac**, Paris, L'Esprit des péninsules, 2002.

⁸ Cf. PENNAC, Daniel - **Comme un roman**, Paris, Gallimard, 1992.

⁹ Cf. BADIR, Sémir - «Histoire littéraire et postmodernité», **Ecritures contemporaines**, n° 2, *Etats du roman contemporain*, 1999, pp. 241-264.

¹⁰ Cf. SCHOOTS, Fieke - **«Passer en douce à la douane». L'écriture minimaliste de Minuit**, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997.

¹¹ Cf. BADIR, Sémir - «Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire ?», **Ecritures**, n° 5, *Le dépli. Littérature et postmodernité*, automne 1993, pp. 8-21.

Il apparaîtra que l'écriture romanesque contemporaine, diversement illustrée par ces trois auteurs, se place souvent dans l'indécidabilité narrative de l'entre-deux, en tant que «tardo-modernité»¹² esthétique ; modernité telle qu'elle se présente dans la contemporanéité ; contemporanéité *toujours et déjà* moderne.

A ce titre, nous souscrivons aux pertinentes conclusions tirées par Bruno Blanckeman quant au *surcodage* narratif de certains textes (auto)fictionnels publiés après le Nouveau Roman et le roman telquellien¹³. La fiction narrative française contemporaine (et la production romanesque des trois romanciers en particulier, et chacun à sa manière) accusent, en effet, un recours à l'ironie vis-à-vis de l'héritage littéraire, au clin d'œil ludique au lecteur, au jeu citationnel, à l'oscillation du discours et à l'indécidabilité du récit, tout comme celle du sujet, du reste.

Aussi, le doute ou le malentendu autour de l'écriture narrative contemporaine tiennent-ils souvent au fait qu'après trois décennies d'intense travail de repli sur la forme et le Texte, le retour au/du récit et au/du sujet déconcerte et rassure à la fois les habitudes de lecture. Antoine Compagnon a d'ailleurs judicieusement démythifié et relativisé ces écueils théoriques en les replaçant dans le contexte dialectique de l'histoire littéraire¹⁴.

Dès lors, notre démarche ici entend illustrer cet «éloge de la lenteur»¹⁵, indispensable à l'affirmation historique de la prose narrative contemporaine. Or, cette lenteur prônée ou requise devient problématique au fur et à mesure que cette écriture s'inscrit dans la durée¹⁶.

¹² Cette notion plus précise et, à certains égards, plus adéquate est véhiculée et creusée par la plupart des essais du philosophe italien Gianni Vattimo.

¹³ Cf. BLANCKEMAN, Bruno – **Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard**, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, pp. 203-211.

¹⁴ Cf. COMPAGNON, Antoine – **Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun**, Paris, Seuil, 1998.

¹⁵ Cf. VIART, Dominique – «Le roman en question III», **Prétexte**, n° 11, p. 66.

¹⁶ Cf. BADIR, Sémir – «Histoire littéraire et postmodernité», pp. 241-264.

Ces prémisses nous conduiront à considérer, plus loin dans notre étude, l'*indécidabilité*, voire la perplexité du retour de la subjectivité narrative à un «troisième degré» de réflexion théorique signalé par Sémir Badir comme «résistance d'un premier degré : résistance d'un sujet, résistance du récit, malgré ; c'est-à-dire bien qu'en connaissance de la psychanalyse et de la sémiologie»¹⁷, dont nous associerons les thèses aux conclusions de Bruno Blanckeman quant à «la reconsidération [narrative] du sujet psychique»¹⁸ à l'œuvre dans plusieurs romans et romanciers contemporains en langue française (Hervé Guibert, Conrad Detrez), mais que le dégagement théorique du concept d'*autofiction*¹⁹, pris *lato sensu*²⁰, permet d'appliquer à d'autres prosateurs du moment, notamment Savitzkaya et Pirotte.

Une lecture contrastive des textes de ces écrivains «inavoués» par rapport aux coordonnées biographiques met en évidence que «les frontières littéraires de l'autobiographie se redéfinissent selon une cartographie nouvelle : des identités, penchées sur elles-mêmes, s'épanchent en reflets troubles, rebelles à toute duplication servile, habiles à toute duplicité»²¹ ; une pratique qui dessine une mitoyenneté identitaire, cette fois, à laquelle ressortit, nous le verrons, l'écriture des trois auteurs-narrateurs-personnages principaux.

A mi-chemin entre ces deux *contiguités* problématiques : critico-chronologique et identitaire ou subjective, il est devenu incontournable, dans le sillage des débats et des essais de la *belgitude*, marqués par le discours d'escorte de Marc Quaghebeur, d'en dégager une autre, non moins subtile ou complexe parce qu'ayant partie liée avec l'idéologie et les idiosyncrasies d'un lieu «inavouable», deviné, pressenti ou évité, - c'est selon -, mais difficilement *scriptible* ou narrable en tant qu'*ici*.

¹⁷ ID – «Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire ?», p. 19.

¹⁸ BLANCKEMAN, Bruno – **Les Récits indécidables**, p. 21.

¹⁹ Une notion dégagée par Serge Doubrovsky.

²⁰ En tant que «fictionnalisation de soi, c'est-à-dire la libre invention d'un moi qui n'est plus astreint à la ressemblance». COLONNA, Vincent – **L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature**, thèse inédite, dirigée par Gérard Genette, EHESS, 1989, citée par LEJEUNE, Philippe – «Qu'est-ce qui ne va pas ?», **Entre l'Histoire et le Roman**, actes du séminaire de Bruxelles, ULB, 1991, p. 48.

²¹ BLANCKEMAN, Bruno – **Les Récits indécidables**, p. 21.

Pour l'approche de cette mitoyenneté géographique, notre étude entend systématiser l'héritage critique d'une génération d'écrivains, intellectuels et universitaires belges qui, depuis la fin des années septante, et Marc Quaghebeur en tête, s'insurgent contre le maintien idéologique d'une *anhistoricité* ou d'un vague rattachisme culturel et linguistique par rapport à la France, - nation littéraire s'il en est²² -, et au français, ainsi que d'une évacuation de l'*ici* dans l'écriture belge.

Plusieurs repères marquent des tournants cruciaux dans ce débat houleux, et posent les jalons symboliques d'une future transition d'un discours basé sur le concept négatif de *belgitude* («une littérature qui ne paraît pas aller de soi»²³), vers la *belgité*, notion positive, («une littérature qui semble aller de soi»²⁴), non plus caractérisée par l'expression du *manque* ou du *creux*, mais plutôt par l'assomption d'une spécificité positive, d'un apport particulier dans le cadre des francophonies.

Nous signalerons **Littérature française de Belgique. Mutations, La Belgique malgré tout** et **Balises pour l'histoire des lettres belges** comme trois moments-clés, - datés, il est vrai -, dans la dénonciation et conscientisation du malaise identitaire belge, et dans le tournant vers une écriture qui revendique les moyens, tant narratifs qu'institutionnels, de s'affirmer et de se réconcilier avec l'*ici*, dans toutes ses dimensions.

Certes, ces soucis n'ont pas totalement évincé les marques d'un rapport bancal à l'*ici*, à l'Histoire ou à la langue. N'avons-nous pas, à cet égard, décidé d'adjectiver les trois auteurs retenus dans ce travail d'«inavouables» ?

Toutefois, force est de reconnaître que la *belgité* ne se traduit plus en termes négatifs, privatifs ou défectifs. La dichotomie de l'*ici* et de l'*ailleurs* indiffère ces auteurs, même si la prégnance ou le repérage de ces apories demeurent légitimement interrogeables.

Or, deux typologies discursives assurent une richesse théorique à l'encadrement critique de cette mitoyenneté et sous-tendent l'élaboration de nos propres hypothèses. D'une part, la dénonciation du malaise trouve une voix et une plume originales, intuitives et prospectives dans la vaste production critique de Marc Quaghebeur, dont l'évolution de la pensée de **Balises** à **Lettres belges entre absence et magie**, entre autres essais et apports critiques, acte les mutations en cours dans le champ littéraire belge.

²² Cf. à ce sujet FERGUSSON, Priscilla Parkhurst - **La France, nation littéraire**, Bruxelles, Labor, 1991.

²³ QUAGHEBEUR, Marc - **Balises pour l'histoire des lettres belges**, pp. 9-13.

²⁴ Cf. ARON, Paul / BERTRAND, Jean-Pierre - «Une littérature qui semble aller de soi», **Textyles**, n° 13, *Lettres du jour* (I), 1996, pp. 7-11.

Quaghebeur prône un décryptage historique et idiosyncrasique des textes narratifs belges de langue française qui nous paraît utile à plus d'un titre dans notre propre perspective des trois écrivains étudiés.

D'autre part, nous tiendrons également compte des travaux plus sociologiques, d'aucuns diront plus «scientifiques»²⁵, mais moins engagés ou prospectifs de l'École liégeoise, notamment pour ce qui est des questions²⁶ d'appartenance ou d'insécurité linguistique, ou encore de périodisation, toujours latentes dans la réception de la fiction narrative belge contemporaine.

Voilà donc posées les prémisses théoriques et les assises méthodologiques de l'interrogation de l'œuvre romanesque de Conrad Detrez (1937–1985), mort naturalisé français, d'Eugène Savitzkaya (1955 -), jeune auteur de Minuit, et de Jean-Claude Pirotte (1939 -), écrivain erratique et passionné des terroirs français.

Un regard synoptique sur une démarche critique qui, forcément, frôle la tentation monographique, fera néanmoins apparaître, pour chacune des poétiques, des constantes méthodologiques d'approche critique des corpus textuels spécifiques.

Une première constante méthodologique consiste à confronter la biographie de l'auteur avec son écart fictionnel repérable dans les textes moyennant le dégagement des stratégies narratives qui l'ont suscité.

Cette première démarche entérine la définition de l'autofiction en tant que «l'autre du moi, la dimension imaginaire d'une identité se met[tant] en scène [...]»²⁷ et atteste de la présence indécidable de l'auteur dans son récit.

Une deuxième démarche de notre exposé entend caractériser les techniques scripturales d'inscription de la fiction de ces trois auteurs dans la contemporanéité littéraire. Celle-ci passe, selon les cas, par la maîtrise du discours de l'enfance, la contamination du récit par les figures mythologiques dans la construction fictive d'une «autobiographie hallucinée», et la dérision carnavalesque de l'Histoire récente du pays et du siècle (Detrez). Ou encore, par l'oscillation (post)moderne de la langue dans la récupération opaque et mythique de l'enfance (Savitzkaya); voire, par la pratique ironique, autocritique et citationnelle dans la variation d'un «romanesque» personnalisé et éminemment lyrique (Pirotte).

²⁵ Cf. GRAWEZ, Damien – «Littérature et conceptions historiographiques en Belgique francophone», *Ibid.*, p. 121.

²⁶ Cf. par exemple, KLINKENBERG, Jean-Marie – «Pour une étude de l'institution littéraire en Belgique francophone», *Ecriture française et identifications culturelles en Belgique*, Louvain-la-Neuve, CIACO, 1984, pp. 25-48.

²⁷ BLANCKEMAN, Bruno – *Les Récits indécidables*, p. 21.

Cette déconstruction d'un type nouveau se manifeste par la délégitimation de l'autobiographie dans le libre récit de soi (Detrez) ; celle de l'écriture moderne dans l'oscillation postmoderne (Savitzkaya), et celle du récit par l'intromission réflexive (Pirotte).

Finalement, notre étude se penchera sur les modalités d'une subtile insertion diégétique de *Pici*, de la patrie belge, dans l'écriture de ces trois inavouables *ressortissants*. A ce propos, plusieurs notions produites par la théorisation identitaire belge depuis le débat de la *belgitude* «balisent» notre caractérisation de la belgité ou des mixités subrepticement à l'œuvre dans ces textes : le creux, l'insécurité, l'entre-deux, les clichés nordiques, le récit frontalier, l'anhistoricité, etc. s'avèrent autant d'outils précieux en vue d'une appréhension des complexités enfouies dans les récits.

Il ressort de la modeste charpente discursive qui soutient notre dissertation, et assemble intimement lecture, théorie et critique, que ces (auto)fictions narratives nouvelles, produites «quelque part»²⁸, rejettent l'étanchéité absolue des périodisations, des genres et des lieux que l'on serait tenté de leur faire subir au risque d'en perdre bien des subtilités et, qui sait, la «substantifique moelle».

Les trois *mitoyennetés* envisagées pour l'interprétation de ces écrivains dessinent une perspicace porosité des démarcations chronologique, identitaire et géographique, que Fieke Schoots a si bien rendue par cette (triple) formule à laquelle nous souscrivons volontiers : «passer *en douce* à la douane»²⁹.

²⁸ Cf. le dossier «Les écrivains sont nés quelque part» dans *La Revue Nouvelle*, n° 3, 1997.

²⁹ C'est le titre, en citation, de l'excellent essai de Fieke Schoots auquel nous faisons allusion plus haut.



Croquis sur enveloppe.
Lettre de Jean-Claude Pirotte postée le 14 janvier 1999.

CHAPITRE PREMIER

Mitoyenneté chronologique et critique

Le récit peut redevenir le lieu d'une diction du monde et de l'expérience individuelle ou collective, mais de façon plus modeste ou plus ludique.

D. Rabaté

Dans son introduction à la première livraison d'*Écritures contemporaines*, symptomatiquement consacrée aux «mémoires du récit», Dominique Viart n'hésite pas à légitimer courageusement la démarche critique à l'endroit de cette nouvelle configuration du champ littéraire que l'on n'en finit plus d'observer, sinon même d'entériner, depuis la fin des années septante : «La littérature actuelle, quoi qu'aient pu en dire certains ouvrages récents, n'est ni morte ni moribonde. Bien au contraire, le champ littéraire contemporain est traversé de mutations profondes qui attestent sa vitalité»¹. Le présent chapitre entend rendre compte de ces mutations aux résultats pluriels sur la production littéraire contemporaine.

¹ VIART, Dominique – Préface à *Écritures contemporaines*, n° 1, *Mémoires du récit*, 1998, p. 1.

Il s'agira dès lors et dans un premier temps, d'envisager notre contemporanéité littéraire sous une perspective historique qui permette d'assigner à l'écriture actuelle une place significative et autonome dans le spectre diachronique du siècle passé. Cette démarche permettra de dégager historiquement ce champ littéraire nouveau qui nous occupera, - ce chapitre durant -, et par là même de baliser les contours de l'*objet* sur lequel nous nous proposons de porter un regard critique.

Il nous faudra ensuite tirer une ligne de démarcation, dont nous voulons nettement souligner le caractère artificiel ou, à tout le moins instable, qui séparerait la littérature contemporaine d'avec une pratique textuelle qui n'est plus la sienne, dont elle ne se réclame pas, mais dont le travail se fait encore sentir *a posteriori*, - ne serait-ce que par rejet ou implication latente -, voire détournement.

Une fois l'objet théorique de ce premier chapitre clairement dégagé, nous nous attellerons à la tâche difficile, étant donné le manque de recul temporel consistant, mais certes pas impossible ou improbable comme d'aucuns l'ont parfois suggéré, de dresser l'*état des choses*² de la littérature contemporaine, c'est-à-dire ce fameux contexte auquel on se réfère pour parler d'une *crise* du roman. Nous systématiserons, à ce stade, les arguments critiques permettant d'envisager l'écriture romanesque contemporaine dans ou par-delà, c'est selon, la notion même de crise.

Apparaîtra inévitablement à ce stade une tentative, ou plutôt une tentation, de classement des auteurs et des textes dont la visée est toujours contestable, mais dont les avantages critiques dépassent largement les méfiances suscitées par des groupements hâtifs et superficiels.

Les notions de modernité et de postmodernité s'avéreront dès lors opératoires pour, - à un autre niveau, foncièrement théorique -, rendre compte des indices de mutation et de résistance informant théoriquement ces textes.

Nous proposerons ensuite un aperçu contextuel de la pensée contemporaine, que d'aucuns n'hésitent pas à qualifier de *postmoderne*, et ses interférences, le cas échéant, sur la fiction de ces dernières années.

² Cette expression constitue le titre de l'étude courageuse de l'œuvre de huit écrivains des années quatre-vingt. Cf. RICHARD, Jean-Pierre - *L'Etat des choses. Etudes sur huit écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1990.

Par la suite, ce cheminement nous conduira à envisager les répercussions ou l'impact de la nouvelle production littéraire sur les autres facteurs ou agents du champ littéraire tel qu'il se profile de plus en plus solidement depuis les années quatre-vingt. De fait, notre étude décrira succinctement les enjeux et le statut de la lecture, de l'édition et de la critique dans ce contexte changeant, propice au désarroi.

En conclusion, nous exposerons les raisons présidant au choix des auteurs et des poétiques que nous entendons ainsi interroger sous le prétexte déconcertant de l'approche de la fiction, de l'autofiction et de la fiction de la Belgique. Il s'agira de justifier l'opportunité du corpus retenu, pour chacun des auteurs eu égard son rapport à ce qui aura été dit de l'état des choses de l'écriture actuelle, que nous qualifierons volontiers d'écriture *mitoyenne*, et aux visées des chapitres suivants.

1.1 PERSPECTIVE HISTORIQUE

La pleine compréhension des enjeux, des ruptures et continuités qui se jouent au sein de la littérature de langue française contemporaine ne fait pas l'économie d'un regard critique en amont. La mise en perspective historique diverge de celle de la périodisation littéraire, qui fait le bonheur des manuels de littérature.

Elle tâche non pas de dégager des époques esthétiques cohérentes en découpages plus ou moins didactiques et pratiques, mais recherche plutôt en amont des moments ou des textes, souvent à portée symbolique, points de bascule marquants à la faveur desquels une certaine idée de la littérature fait son chemin, moyennant un jeu de ruptures, régression, mainmise idéologique ou politique, de relève aussi. Ce cheminement ne pouvait être, de par sa nature, que celui du XX^e siècle.

Dès lors, il n'est pas étonnant que la critique, universitaire surtout, quand elle se penche sérieusement sur le «paysage» littéraire actuel, ressente le besoin d'un recours explicatif à l'histoire du siècle. C'est le cas des «Questions à la littérature» posées par Dominique Viart en 1993, dans lesquelles on aperçoit tout de suite les liens implicites avec les autres soucis esthétiques de siècle : «comprendre la littérature d'aujourd'hui, ambition toujours demeurée à l'horizon de notre travail, supposait une conscience assez claire des enjeux majeurs du siècle»³.

³ VIART, Dominique – «Questions à la littérature», **La Littérature française contemporaine. Questions et perspectives**, recueil d'études publié par Frank Baert et Dominique Viart, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993, p.12.

Ce sera tout autant le cas des essais récapitulatifs de Jean-Pierre Salgas et d'Alain Nadaud réunis à l'enseigne d'un projet ambitieux et, à notre sens, réussi, intitulé **Roman français contemporain**⁴. Alain Nadaud insiste, comme condition préalable à l'analyse de ce qu'il qualifie de «crise exemplaire», sur l'importance de «quelques repères», et ce pour mieux rendre compte «[...] dans quelles contradictions une 'génération' d'écrivains [...] se débat aujourd'hui»⁵. Même démarche chez Bruno Blanckeman en introduction à son étude des récits indécidables contemporains⁶.

En fait, le recours systématique à une dynamique historique du fait littéraire du XX^e siècle reflète à ce stade de la production littéraire deux soucis majeurs et parfois inavoués, mais au résultat toujours ambigu et paradoxal. D'une part, ce souci historique a pour effet de mettre à distance des esthétiques et des projets littéraires que l'on découvre étrangement comme n'étant plus les nôtres, et que l'on aurait ainsi tendance à reléguer à leur juste place dans la Bibliothèque. N'éprouve-t-on pas, en effet, un sentiment d'étrangeté à l'endroit de l'existentialisme sartrien, semblable à cette sensation de vétusté idéologique provoquée, de nos jours, par le marxisme ? N'y a-t-il pas, pour nous, un côté définitivement *daté* du Nouveau Roman, notamment dans son escorte théorique ?

D'autre part, et contradictoirement, la critique actuelle en se ressourçant dans l'écriture et la Bibliothèque du XX^e siècle, pour ce propos précis, active une recherche de lignes de force, de continuités–ruptures, d'assimilations tendant à ne pas rendre entièrement autonome la littérature française d'après le Nouveau Roman et la Textualité. Les jeunes auteurs écrivent en connaissance de cause ; la naïveté ou l'originalité n'étant plus de mise.

Il nous a semblé, - et c'est même là le propos du présent chapitre -, que cet effet contradictoire renvoie à l'assomption du caractère foncièrement *mitoyen*⁷ de notre époque littéraire ; la nouveauté ne se voulant plus rupture, mais bien dialogue et citation. Etat d'entre-deux.

⁴ Cf. A.A.V.V. – **Roman français contemporain**, Paris, Ministère des Affaires Etrangères, Sous-Direction du Livre et de l'Écrit, 1997.

⁵ NADAUD, Alain – «Roman français contemporain : une crise exemplaire», **Ibid.**, p. 67.

⁶ Cf. BLANCKEMAN, Bruno – **Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard**, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, pp. 9-11.

⁷ Peut-être serait-il, à ce stade, utile de rappeler la portée et les implications de cette notion, somme toute juridique. Pour **Le Petit Robert**, la mitoyenneté concerne «la copropriété d'une clôture, d'un mur, d'une haie, d'un fossé séparant deux fonds».

On sait que l'on n'écrit plus comme avant, sans pouvoir s'assurer un rapport immédiat et autonome au sein du champ littéraire qui s'installe, par surcroît, sur une fin de siècle. Jean-Pierre Salgas convoquait quant à lui, - et pêle-mêle -, pour mieux rendre compte de cet interstice, la définition barthésienne de l'écriture, la notion genettienne de paratexte, ainsi que le concept d'intertextualité de Julia Kristeva ; ce qui en soi atteste déjà le caractère transversal des notions critiques de notre époque⁸.

Par ailleurs, toute mise en perspective historique omet dans sa hâte des noms, des textes ; laisse de côté, - c'est inévitable -, des écrivains n'ayant pas pris une part active ou polémique visible au façonnement esthétique du siècle. Quoi qu'il en soit, les avantages pratiques et systématiques de ces découpages dépassent de loin les inconvénients que nous venons de passer en revue ; d'autant plus que, à l'instar de ces critiques cités, nous n'y voyons que des *repères*, points de virage sensibles, fractures majeures du siècle.

1.1.1 Aperçu rétrospectif

Au premier abord, les mises en perspective historique de la littérature contemporaine semblent ne vouloir se concentrer que sur l'après-guerre, période dense s'il en est en remises en cause et partis pris. Mais un regard aigu permet de cerner aussi des « repères » significatifs au tout début du siècle, à même de nous faire comprendre pourquoi la littérature en est précisément là. Ainsi, Bruno Blanckeman détache-t-il un premier tiers du XX^e siècle. Cette première dominante littéraire se caractérise par « la multiplicité des innovations esthétiques, marquées par Gide, Proust, Céline dans le domaine du roman ; par le surréalisme dans le domaine de la poésie et des arts de l'image »⁹.

En fait, la notion même d'innovation, l'éloge de la catégorie du « nouveau » en littérature, même s'ils n'évacuent pas entièrement, - loin s'en faut -, la prégnance de l'académisme dans les lettres, présagent du triomphe esthétique de la modernité. Le siècle, dans ses avant-gardes et ses innovations, s'ouvre sur la confrontation théorique et s'arme de manifestes.

⁸ Cf. SALGAS, Jean-Pierre – «1960-1990 : romans mode d'emploi, suivi de Post-scriptum 1997», **Roman français contemporain**, Paris, Ministère des Affaires Etrangères, Sous-Direction du Livre et de l'Écrit, 1997, p. 10.

⁹ BLANCKEMAN, Bruno – **Les Récits indécidables**, p. 10.

Que l'on veuille bien se rappeler les provocations de la composition surréaliste : «Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire»¹⁰ ; exercice à la facture duquel il s'agissait de «[...] faire abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres»¹¹. De tels propos ont séduit, et propulsent un peu plus les avant-gardes modernes dans leur travail formel, mais n'ont pas manqué de susciter les inimitiés que l'on sait. Même ton dans le discours dramatique. Le théâtre d'Antonin Artaud ne cache pas ses visées destructrices vis-à-vis du drame classique occidental.

Ici encore innover, c'est surtout rompre avec : «En tout cas, et je m'empresse de le dire tout de suite, un théâtre qui soumet la mise en scène et la réalisation, c'est-à-dire tout ce qu'il y a en lui de spécifiquement théâtral, au texte, est un théâtre d'idiot, de fou, d'inverti, de grammairien, d'épicier, d'anti-poète et de positiviste, c'est-à-dire d'Occidental»¹². On ne peut être plus clair quant à l'intention d'innover et de détrôner.

Une deuxième dominante littéraire marque le second tiers du siècle. Comme le rappelle Bruno Blanckeman, cette époque est pour une bonne part dominée par la notion d'engagement, qu'il soit historique, éthique ou politique, et ne dispense pas d'un rappel contextuel. De fait, cette période couvre essentiellement la montée des totalitarismes de tous bords (stalinien et nazi surtout), les déboires du second conflit mondial, les premières démarches décolonisatrices des vieilles puissances coloniales¹³.

Sur le plan spécifiquement littéraire, ce tiers de siècle voit s'éteindre quelques-unes des grandes figures littéraires du début du siècle : Valéry, Bernanos ou Gide. Yves Baudelle regrette, à cet égard, la disparition d'«un certain humanisme, l'ambition d'une littérature qui pût promouvoir des valeurs à hauteur d'homme, ou qui le dépassent»¹⁴. Mais l'heure est plutôt aux intellectuels, surtout marxistes, et à l'engagement de la littérature aux côtés du discours politique, avec Sartre, Camus, Aragon ou Malraux.

Jean-Paul Sartre aura beau arguer que l'existentialisme est (encore) un humanisme, rien n'y fait. L'écriture se voit assignée une définition et contenu situationnels et, dès lors, sociopolitiques ostensiblement antibourgeois et un gauchiste ; philosophique bien que sous une forme en tout conventionnelle¹⁵ ; à même de garantir la transparence du message¹⁶.

¹⁰ BRETON, André – **Manifestes du surréalisme**, Paris, Gallimard, 1983, p. 42s.

¹¹ **Ibidem**.

¹² ARTAUD, Antonin – **Le Théâtre et son double**, Paris, Gallimard, 1964, p. 61.

¹³ Cf. BLANCKEMAN, Bruno – **Les Récits indécidables**, p. 10s.

¹⁴ BAUDELLE, Yves – «Les grandes lignes de la littérature française depuis 1945», **La Littérature française contemporaine. Questions et perspectives**, recueil d'études publié par Frank Baert et Dominique Viart, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993, p. 35.

¹⁵ Cf. **Ibidem**.

¹⁶ Cf. SALGAS, Jean-Pierre – «1960-1990 : romans mode d'emploi», p. 11.

A ce stade, la question que se pose l'écrivain – intellectuel voulant écrire pour son époque, prendre parti et transformer le monde¹⁷ est *Qu'est-ce que la littérature ?*, définition vouée à la praxis politique, «en termes de liberté et d'engagement»¹⁸.

La troisième période (1950 – 1968) accentue et active une tendance intransitive et formaliste¹⁹ que plusieurs avant-gardes du début du siècle appelaient de leurs vœux ou inauguraient sans bien en mesurer les conséquences sur le devenir de l'écriture une fois grisée et obsédée par la forme. La nouveauté est radicalement de mise, et l'adjectif en vogue instaure la rupture : nouveau roman, nouveau théâtre, nouvelle critique, pour ne parler que des lettres.

Plusieurs «repères» et facteurs ont conduit à cette littérature à la croisée des chemins, «indécidable»²⁰ où nous nous trouvons en cette dernière phase du siècle, et dont Alain Nadaud nous a judicieusement retracé l'éventail. D'abord, il y a la définition tendanciellement intransitive que Roland Barthes assignait à l'écriture envisagée à son degré zéro : «la morale de la forme [...], le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la Nature de son langage»²¹. L'approche barthésienne de l'écriture entérinait dans le domaine littéraire la dichotomie saussurienne de la langue et de la parole.

En effet, le style y assume un caractère vertical et résulte d'un «phénomène d'ordre germinatif» en conflit avec l'horizontalité de la langue, négative, et «limite initiale du possible»²². Barthes défrichait, de la sorte, le terrain où l'écriture, loin de tout engagement ou référentialité, se retrouverait dans son dénuement formaliste, confrontée au Social et à la Bibliothèque. Elle apparaît, dès lors, en tant que «compromis entre une liberté et un souvenir, elle est cette liberté souvenante»²³.

¹⁷ Cf. NADAUD, Alain – «Roman français contemporain : une crise exemplaire», p.68.

¹⁸ HOLLIER, Denis – «Comment peut-on être français ?», **De la littérature française**, sous la direction de Denis Hollier, Paris, Bordas, 1993, p. 1018. Les propos de Jean-Paul Sartre éparpillés en plusieurs définitions, au long de ses écrits critiques, ne pouvaient pas être plus clairs quant à la mission assignée à la littérature : «En un mot, la littérature est, par essence, la subjectivité d'une société en révolution permanente [...]. Sans doute ces conditions [utopie d'une société sans classes] ne sont pas là aujourd'hui [1947]; et c'est aujourd'hui qui faut écrire» dans **Situations II**, Paris, Gallimard, 1948, p. 196s. Ou encore cette autre définition de la littérature comme exercice de la liberté : «L'homme se libère de l'histoire par la littérature» dans **Qu'est-ce que la littérature ?**, Paris, Gallimard, 1948, p. 132.

¹⁹ Cf. BLANCKEMAN, Bruno – **Les Récits indécidables**, p. 11.

²⁰ L'«indécidabilité» évoquée à juste titre par Bruno Blanckeman s'applique aussi bien aux récits romanesques des trois auteurs étudiés qu'à l'ensemble de la littérature française contemporaine.

²¹ BARTHES, Roland – **Le Degré zéro de l'écriture**, Paris, Seuil, 1953, p. 26.

²² **Ibid.**, p. 20.

²³ **Ibid.**, p. 28.

Samuel Beckett avait entre-temps porté un coup dur, pour ne pas dire fatal, - et aux conséquences incontournables sur le théâtre de son époque -, d'une part à la tentative existentialiste de socialiser et politiser la littérature ; d'autre part, au traitement des éléments du drame et du personnage, c'est-à-dire au schéma narratif traditionnel, - et cela en frôlant la métaphysique, l'absurde, ou l'émergence d'un antihéros, d'un personnage sans qualités ou caractère, atomisé et soumis aux aléas du langage²⁴.

Par ailleurs, entre 1955 et 1959, Maurice Blanchot tente d'envisager un espace «où l'écriture puisse advenir pour elle-même», selon l'expression d'Alain Nadaud²⁵, dans son instant absolu et, dès lors, radical et intransitif : «Ecrire, c'est en outre, retirer le langage du cours du monde, le dessaisir de ce qui fait de lui un pouvoir par lequel, si je parle, c'est le monde qui parle, c'est le jour qui s'édifie par le travail, l'action et le temps»²⁶. Cet espace, dans son utopie et son caractère radical, ne peut être que celui d'un livre *à venir*, improbable, aux limites d'une dispersion : «Ecrire, c'est finalement se refuser à passer le seuil, se refuser à 'écrire'»²⁷.

Aussi, ce «livre total» est-il aujourd'hui devenu problématique ; et Bernard-Henri Lévy détecte-il dans la tentation intégriste et totalitaire une menace, et une dangereuse déviance de la modernité baudelairienne. Et le penseur de dénoncer ceux qui «[...] sont allés chercher l'origine à la fin [...], tous ceux qui, n'ayant pas compris Baudelaire ('vous êtes le premier dans la décrépitude de votre art'), ont voulu être les derniers et voir s'éteindre l'art avec eux»²⁸.

D'autre part, Claude Lévy Strauss développe, - sur des assises structuralistes héritées de la conception saussurienne du langage en tant que structure et système articulant la diachronie et la synchronie ; le signifiant et le signifié -, une vision archétypale du fait social, dont on sait les conséquences sur l'approche du conte et du récit, aux antipodes des acquis de la dialectique marxiste de la lutte de classes vu que la structure surdétermine le sujet²⁹.

²⁴ Cf. à ce propos l'intéressante approche du réel et de l'irréel au niveau du personnage beckettien et ionescien fournie par BRITO, António Ferreira de - **Le Réel et l'Irréel dans la dramaturgie de Beckett, Ionesco et Tardieu**, Porto, Ed. Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, 1983, pp. 269-332.

²⁵ NADAUD, Alain - «Roman français contemporain : une crise exemplaire», p. 72.

²⁶ BLANCHOT, Maurice - **L'Espace littéraire**, Paris, Gallimard, 1955, p. 20s.

²⁷ ID - **Le Livre à venir**, Paris, Gallimard, 1959, p. 281.

²⁸ LEVY, Bernard-Henri - **La Pureté dangereuse**, Paris, Grasset, 1994, p. 252s.

²⁹ Claude Lévi-Strauss devine en effet l'«affinité de structure entre les civilisations et la structure de sa propre pensée». Cf. **Tristes tropiques**, Paris, Plon, 1955, p. 44.

De leur côté, et dans le domaine spécifiquement romanesque, les écrivains du Nouveau Roman opèrent, même si certains s'en sont depuis lors défendus, une «recherche expérimentale sur les formes narratives», mettant en relief la «vocation intransitive de l'écriture romanesque»³⁰.

Les visées du Nouveau Roman, - on l'a assez dit -, sont motivées par le sentiment que la création romanesque est définitivement entrée dans l'ère du soupçon, selon l'expression consacrée de Nathalie Sarraute. De fait, le Nouveau Roman discrédite, voire congédie, les assises narratives traditionnelles telles que le personnage, et qui plus est, le personnage muni d'une psychologie. Il fait de même avec l'intrigue. Tous ces éléments sont souvent *soupçonnés* de n'être que des émanations idéologiques de l'humanisme anthropocentrique³¹.

Ce qui apparente le Nouveau Roman, dans une certaine mesure, à la démarche de la dramaturgie beckettienne ou ionescienne. Il s'agira de déjouer ce leurre ou cette illusion³² par le biais d'un surinvestissement formel qui finit par «modifier, et même [de] repenser l'architecture générale du roman»³³. D'où l'émergence, dans les romans d'Alain Robbe-Grillet notamment, de structures narratives obsessivement circulaires ou répétitives en conflit ouvert avec la tradition linéaire du récit.

A cet égard, Dominique Viart a rappelé le côté polémique, - à démystifier -, de la «nouveauté» du Nouveau Roman, ainsi que sa prétendue cohérence théorique. Les nouveaux romanciers auraient été victimes d'un «effet de groupe»³⁴ qui se serait vu artificiellement amplifié par d'heureuses coïncidences extrinsèques au travail d'écriture proprement dit : un même éditeur (les éditions de Minuit), une photographie de groupe ayant acquis valeur de manifeste immortalisé, une escorte critique³⁵ s'alimentant de ces textes et en extrayant un matériau légitimant et illustratif pour un discours théorique qui trouvera sa surenchère chez Ricardou. L'écriture intransitive tend à se confondre avec, - quand elle n'est pas tout simplement récupérée par -, l'activité critique. Signalons aussi des refus (soupçons) communs³⁶.

³⁰ BLANCKEMAN, Bruno - **Les Récits indécidables**, p. 11.

³¹ Cf. BAUDELLE, Yves - «Les grandes lignes de la littérature depuis 1945», p. 36.

³² Jean Ricardou accentuera, contre le roman balzacien et surtout à l'encontre de l'usage illustratif qu'en fait Jean-Paul Sartre, l'illusion de toute représentation, ou profit autoréflexif de l'autoreprésentation de la littérature. Cf. RICARDOU, Jean - **Pour une théorie du nouveau roman**, Paris, Seuil, 1971, p.261s.

³³ NADAUD, Alain - «Roman français contemporain : une crise exemplaire», p. 75.

³⁴ Cf. VIART, Dominique - «'Nouveau Roman' ou renouvellement du roman ?», **La Littérature française contemporaine. Questions et perspectives**, recueil d'études publié par Frank Baert et Dominique Viart, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993, p.110. L'auteur démystifie dans cet article l'idée reçue d'une cohérence programmatique de la part des Nouveaux Romanciers ; ainsi que l'ampleur et la portée de leur «nouveauté».

³⁵ Cf. **Ibid.**, p. 116.

³⁶ Cf. **Ibid.**, pp. 109-113.

De son côté, Jacques Lacan, sous prétexte de «la lettre volée» repense la littérature à l'aune d'un conflit personnel, inconscient et douloureux. Elle se découvre comme substitut d'un objet perdu et donc comme l'objet d'une quête latente³⁷. D'aucuns regretteront que l'expression de cette perte se soit traduite, chez le dernier Lacan, par des «élucubrations» mathématiques frôlant çà et là l'imposture intellectuelle³⁸, - si l'on en croit, par exemple, Alan Sokal et Jean Bricmont.

Les repères que nous venons de passer en revue, dans l'entrecroisement de leur héritage, permettent de poser la question de la littérature contemporaine, celle de l'état des choses. Mais cet aperçu historique ne pouvait pas omettre la courte période telquellienne de Mai 68 jusqu'à l'épuisement de son objet en 78, comme le suggère Jean-Pierre Salgas³⁹, ou encore 81, pour reprendre la portée historique de l'étude culturelle de Pascal Ory entre Mai 68 et l'élection de François Mitterrand⁴⁰.

Il s'agit, en effet, d'une période interstitielle, d'une zone tampon parachevant et approfondissant le travail des avant-gardes mais, de par ses excès et son terrorisme théorique, favorisant le terrain d'une réévaluation des questions à poser à la littérature. Cette décennie radicalise à plus d'un titre le projet intransitif de la modernité littéraire, - nous y reviendrons -, expérimenté sur le Nouveau Roman par ses auteurs.

Appuyé sur les acquis récents de la linguistique et de la sémiologie, le texte littéraire s'affirme comme «un objet autonome, ayant une cohérence interne, directement identifiable par sa structure signifiante»⁴¹. Comme l'a bien vu Alain Nadaud, l'autonomie du texte ne rend pas entièrement compte pour autant de la spécificité de la littérature.

³⁷ Il suffit pour s'en convaincre de relire le séminaire consacré à «la lettre volée» : «C'est ainsi que si l'homme vient à penser l'ordre symbolique, c'est qu'il y est d'abord pris dans son être. L'illusion qu'il l'ait formé par sa conscience, provient de ce que c'est par la voie d'une béance spécifique de sa relation imaginaire à son semblable, qu'il a pu entrer dans cet ordre comme sujet», *Écrits*, Paris, Seuil, 1996, p. 53.

³⁸ Cf. SOKAL, Alan/BRICMONT, Jean – *Impostures intellectuelles*, Paris, Odile Jacob, 1997, pp. 25-39. Ces auteurs dénoncent certains propos de Lacan ou Kristeva qu'ils trouvent abusifs et dans lesquels ils devinent un besoin d'épater.

³⁹ Cf. SALGAS, Jean-Pierre – «Sur deux photos de groupe», *La Quinzaine Littéraire*, n° 532, 16-31 mai 1989, pp. 23-26.

⁴⁰ Cf. ORY, Pascal – *L'entre - deux - Mai. Histoire culturelle de la France. Mai 1968 - Mai 1981*, Paris, Seuil, 1983. Cet ouvrage ne fait qu'une brève allusion à l'évolution de la pratique littéraire en France durant cette période mouvementée. Néanmoins, la lecture des signes et des symptômes les plus marquants est d'une profonde lucidité : «À vrai dire, le ver était dans le fruit dès lors que l'unité du monde moderniste était contestée de l'intérieur», peut-on lire (p.243). Pascal Ory s'efforce de synthétiser des mutations en cours eu égard la disparition ou sortie de scène des grandes figures tutélaires du champ littéraire des années septante : Sartre, Althusser, Barthes, Lacan, pour en conclure à «[...] la fin d'une certaine conception de la 'modernité' dont on connaît la forme artistique (de l'inspiré à l'avant-garde) [...]» (p.244s.). Et Ory de s'interroger sur la nature de ces mutations : décadence ou versant (p. 245).

⁴¹ NADAUD, Alain – «Roman français contemporain : une crise exemplaire», p.79.

Il en découle, d'une part, un épuisement des discours théoriques légitimant l'autoréflexivité de l'écriture, et d'autre part, une radicale défenestration de l'auteur, que l'on n'estime plus lié au texte⁴². Dans cette période, nous voudrions souligner deux vecteurs essentiels qui aident à comprendre son impact attractif ou répulsif sur la littérature contemporaine. Premièrement, l'emprise de la théorie littéraire.

Elle règne en maître sur le champ littéraire et exacerbe, jusqu'aux limites du lisible et du scriptible (pour ne pas dire de l'intelligible quand ces théories en viennent à frôler le ridicule et l'imposture, ne fût-ce que pour épater le bourgeois)⁴³, les acquis du Nouveau Roman.

Elle s'en prend à «l'ordre dans son enracinement le plus élémentaire, le logos»⁴⁴, et réduit considérablement l'écart entre la littérature et l'activité critique, tant l'accent est mis sur l'intransitivité du texte. Certains romans de Philippe Sollers se liront comme l'absolue mise en forme textuelle d'une conception théorique de la littérature préalable ou concomitante⁴⁵.

⁴² **Ibid.**, p. 80s.

⁴³ Cf. HOLLIER, Denis – «Comment peut-on être français ?», pp. 1020-1027. Denis Hollier se réfère à **Logiques** de Philippe Sollers, qu'il tient comme un bon exemple du devenir de la littérature en ces années «critiques» à plus d'un titre. Selon lui, la boucle est bouclée : «L'oiseau de Minerve annonçait la clôture : c'est désormais la théorie qui constitue la littérature en ensemble fini et qui, par là même, l'excède. L'exposition de la loi de la série permet d'échapper à la sérialité : au lieu de jouer le jeu, on en expose la règle, la matrice générique, la théorie d'ensemble». (p.1021). On s'aperçoit bien vite du ridicule guettant ces «notions» appliquées à la littérature, et auquel nous avons déjà fait allusion plus haut.

⁴⁴ BLANCKEMAN, Bruno – **Les Récits indécidables**, p. 11.

⁴⁵ Cf., à ce sujet, VIART, Dominique – «'Nouveau Roman' ou renouvellement du roman ?», pp. 117-119 ; notamment le commentaire de Dominique Viart à l'essai de Philippe Sollers, **Théorie d'ensemble**, exemple parfait, selon lui, d'une «pratique scripturale», articulée sur une réflexion théorique corrélative, sinon préalable» (p.119).

Fondé sur une fièvre revuistique sans précédent par ce que d'aucuns désigneront plus tard de «terrorisme», autour de **Tel Quel**, **Change**, **Le Chemin**, **Digraphe**, **Txt** ; secoué par la contestation et la dissidence⁴⁶ ; alimenté par les travaux de Jacques Derrida, Roland Barthes, Jean Ricardou ou Julia Kristeva⁴⁷, ce vecteur entend poursuivre un projet totalisant (**Tel Quel** convoque en sous-titre plusieurs discours sociaux), mais aux conséquences extrémistes⁴⁸ sur la littérature.

Il s'agit de repousser toujours un peu plus loin les limites ou l'horizon du scriptible sous prétexte d'épater les cercles universitaires par un surplus d'hermétisme⁴⁹ et au risque réel, - la littérature actuelle s'en est bien rendu compte, et à temps -, d'évacuer tout lectorat consistant. Ceci étant, les adeptes inconditionnels de la Textualité (Sollers I, Ricardou, Roche et C^{ic}) s'acharnent à «en finir par la littérature avec la 'littérature'»⁵⁰.

Deuxièmement, la période en question, à la faveur de ce qui vient d'être exposé précédemment, procède à une (re)découverte, en guise de réhabilitation d'auteurs et de poétiques proscrits auparavant.

⁴⁶ Le caractère radical des analyses ricardoliennes a certes accentué le côté «terroriste» et parfois arrogant de ce critique. Certaines affirmations sont sans merci envers les reproches, souvent légitimes, que d'aucuns adressaient à leur approche de la littérature : «L'inculpation d'inintelligibilité traduit un peu trop souvent l'inaptitude à lire pour que nous lui accordions une quelconque valeur critique» (p. 13). Pour Jean Ricardou, il s'agit à tout prix de privilégier la critique que la littérature exerce sur elle-même aux dépens de ce qu'il désigne par «critique restrictive». RICARDOU, Jean – **Pour une théorie du nouveau roman**, p.30.

⁴⁷ L'atmosphère de cette époque telquellienne fait l'objet, sous une forme romancée, du livre de Julia Kristeva, **Les Samouraïs**, avec lequel l'auteur entend clore un cycle littéraire et esthétique, à l'instar de ce qu'avait fait, avant elle, Simone de Beauvoir dans **Les Mandarins**. Voir, à ce propos, les commentaires pertinents que ce roman de Julia Kristeva ont suscité chez BRITO, António Ferreira de – «Requiem pelas vanguardas do século XX», **Intercâmbio**, n° 3, 1992, pp. 46-91. L'heure est désormais et définitivement aux rétractions et aux mutations.

⁴⁸ Il ne faudrait toutefois pas généraliser. L'«extrémisme» réfère également à une connotation positive dans l'expression de Michel Chaillou, «d'extrême contemporain», à bon escient, par SALGAS, Jean-Pierre – «1960-1990 : romans mode d'emploi», p. 24.

⁴⁹ Denis Hollier rappelle que cette génération critique «ne survit plus que sous protectorat universitaire», ou que par son épataante expatriation dans les universités et campus américains, où elle règnera sous label postmoderne jusqu'à l'épuisement du prestige des sciences humaines françaises.

⁵⁰ SALGAS, Jean-Pierre – «1960-1990 : romans mode d'emploi», p. 16.

Nous songeons bien évidemment à Rabelais, Sade, Lautréamont, Artaud et Bataille, mais aussi à la persévérance, malgré ses déboires avec la République, de Guyotat⁵¹ dont l'impact de violence sur la langue se trouve au centre des soucis d'écrivains surtout liés à **Txt**, tels que Christian Prigent, Denis Roche ; les Belges Jean-Pierre Verheggen⁵² et, dans une certaine mesure, Eugène Savitzkaya (première version)⁵³. La critique journalistique a pertinemment retenu cette tendance littéraire comme étant celle de la «modernité négative», selon l'heureuse expression d'Emmanuel Hocquart.

L'arrimage des deux mots suscite plusieurs considérations. Il suppose la reconnaissance d'une modernité littéraire «positive» durant laquelle le projet moderne a œuvré à l'autonomie de son champ, - et de son fait -, repoussant à chaque avant-garde ou manifeste les bornes du scriptible. Il traduit cependant l'essoufflement, à ce stade, dudit projet, parvenu à l'ultime marge de l'écriture potentielle, expérimentable; au seuil de l'autophagie.

Il n'est pas étonnant, de ce fait, que cette période exacerbée coïncide pour une bonne part avec l'écriture issue de l'Oulipo, et avec l'œuvre à contraintes de Georges Perec. Il préfigure enfin le caractère incontournable du moderne comme grille de lecture et horizon d'écriture de la littérature postérieure; celle qui nous intéressera ici.

A cet égard, Laurent Demoulin a bien saisi la portée du prix Nobel décerné au Nouveau Romancier Claude Simon en 1985⁵⁴. Jan Baetens, lui, n'a pas hésité à envisager la «crise» de la littérature dans les années quatre-vingt comme «une nouvelle conception du moderne»⁵⁵, et à décrire ce qui s'écrit depuis lors comme le produit pluriel de «modernités épanouies»⁵⁶. A nouveau, c'est une mitoyenneté d'écriture que l'on prône.

⁵¹ L'obscénité des romans de Pierre Guyotat (**Eden, Eden, Eden** ou **Tombeau pour cinq cent mille soldats**) et leur caractère illisible, issus de ce que l'auteur nomme «scripto-séminogramme», leur ont valu la censure militaire. Cf., à ce sujet, l'essai (très) critique de PRIGENT, Christian – **Ceux qui merdRent**, Paris, P.O.L., 1991, pp. 186-201. Christian Prigent s'y insurge contre l'infléchissement de la négativité moderne en ces temps postmodernes.

⁵² Cf. **Ibid.**, pp. 223-233 ; chapitre consacré à la «violangue» de Jean-Pierre Verheggen.

⁵³ L'écriture (oscillatoire) d'Eugène Savitzkaya faisant l'objet de cette étude, nous reviendrons plus loin sur les complexités de cet auteur.

⁵⁴ Cf. DEMOULIN, Laurent – «Génération innommable», **Textyles**, n° 14, *Lettres du jour* (II), 1997, p.8. Laurent Demoulin voit dans le couronnement de Claude Simon (au détriment d'autres écrivains tels que Henri Troyat) le «bilan positif» de la Modernité : elle remporte une victoire solennelle sur l'Académie et mène son *projet* à bon port.

⁵⁵ Cf. BAETENS, Jan – «Littérature expérimentale : les années 80», **La Littérature française contemporaine. Questions et perspectives**, recueil d'études publié par Frank Baert et Dominique Viart, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993, p. 146.

⁵⁶ **Ibid.**, p. 150.

Dans leur ensemble, ces auteurs se caractérisent par la poursuite du travail d'exploration subversive du langage ; un travail dont la poétique de sape forcenée et parfois jubilatoire, se voit réhabilitée. Ils pratiquent une attitude fondamentale vis-à-vis de la langue, de la représentation et du sens. N'ayant guère peur des mots, les déformant au besoin, s'en prenant au corps érotique, au sexe ; mettant en évidence, par le biais de la lecture performante, le lien qui unit l'excentricité écrite à la voix, la modernité négative renoue avec une langue libérée, en fête, carnavalesque et terrible ; *rabelaisienne* en un mot⁵⁷.

L'essai **Ceux qui merdRent**, dédié à ses amis de **Txt**, avec lequel Christian Prigent fait face aux années nonante, en dit long, - par son rappel à l'ordre esthétique⁵⁸ et le ton plutôt amer de ses propos à l'endroit de la littérature contemporaine⁵⁹ et du tour lénifiant et inoffensif qu'a pris, en général, la société occidentale à l'heure des «golden boys», et des grands consensus idéologiques et de l'évacuation de toute négativité -, sur l'état d'infléchissement subi par la Modernité littéraire dans son projet formaliste, avant-gardiste et autotélique, et dont la «modernité négative» constituerait l'ultime soubresaut⁶⁰. On n'y est presque porté à croire qu'une page est tournée. Il semble abusif, toutefois, de soutenir que la littérature n'est plus interrogeable moyennant les questions soulevées par la modernité. Nous y reviendrons.

⁵⁷ Pour Christian Prigent, la modernité «négative» renoue, par ses techniques et son usage particulier du langage, avec un état libertaire et ouvert de la langue (française, s'entend), d'avant l'Académie ; un état «marginal», lisible précisément dans des littératures demeurées en marge du processus, éminemment politique, de centralisation et uniformisation de la langue : «C'était d'un temps d'avant l'Académie, l'abbé Grégoire, l'orthographe. C'était un temps d'effrayante liberté». PRIGENT, Christian – **Ceux qui merdRent**, p. 309. Remarquons que cette «marginalité», de par son irrégularité intrinsèque, s'applique aussi aux marges géopolitiques de Paris ; la Belgique, par exemple. Nous y reviendrons.

⁵⁸ Ce qui est refusé, c'est surtout le compromis avec le réel et sa représentation, fût-il postmoderne et au goût du jour : «écrire est découvrir qu'aucun *nom* ne nomme le monde ; que corps et réel, expérience et vérité sont sans *figures* ; qu'entre réel (expérience) et langage, il n'y a qu'affrontement, conflit». **Ibid.**, p. 123.

⁵⁹ La reconversion ou le reniement esthétique de Philippe Sollers dans **Femmes** ne sont pas épargnés non plus. Le commentaire de Christian Prigent est sans appel : «C'est un livre fait pour avoir par avance le dernier mot sur tout, pour se *courrir*». **Ibid.**, p. 116.

⁶⁰ Cf. **Ibid.**, p. 39.

1.1.2 Stockholm, dernière marge⁶¹

Le prix Nobel de littérature décerné au Nouveau Romancier Claude Simon marque simultanément une reconnaissance et symbolise un retrait. Une reconnaissance, dans le sens où Laurent Demoulin a interprété cet hommage : à savoir l'affirmation, - à un moment où la littérature s'engage dans d'autres voies et où le lauréat lui-même infléchit son écriture à la faveur d'une tentative autobiographique -, de l'incontournable supériorité et victoire de la Modernité littéraire sur l'Académie et la Tradition⁶². On a affaire à un retrait si l'on considère les métamorphoses et le ressourcement de l'écriture et de la modernité à partir des années quatre-vingt, et l'émergence d'autres catégories, - bien que contiguës -, vis-à-vis de l'héritage littéraire moderne, pour en rendre compte⁶³.

Discours de Stockholm entend à cet égard non pas dresser le bilan de l'état des lieux en regard du passé, mais plutôt, profitant de la solennité de l'occasion, solder des comptes avec l'Académisme et l'Engagement. Implicitement, toutefois, le discours tient déjà compte de la nouvelle donne fictionnelle qui s'installe à ce moment. Le roman balzacien et réaliste est directement visé par le discours⁶⁴ au profit de l'«art pour l'art»⁶⁵, de l'intransitivité de l'écriture et du souci ricardolien de plutôt produire du sens que d'en exprimer⁶⁶. De ce point de vue, Claude Simon affiche une posture indépendante à l'égard de ceux qui voudraient accaparer son œuvre à des fins politiques⁶⁷. La psychologie des personnages n'est pas radicalement niée, mais ses moyens demeurent l'objet d'un soupçon fondé théoriquement ; ce qui nous ramène aux prémisses de la littérature actuelle⁶⁸.

Mais la littérature situationnelle de Jean-Paul Sartre, autre lauréat français du prix Nobel, n'est pas épargnée non plus. Bien au contraire, Claude Simon réfute l'idée d'un savoir préalable dispensé par l'écrivain au lecteur, et où il voit la continuation sous une autre forme de l'instruction religieuse, «celle de la parole, de la fable»⁶⁹.

⁶¹ Ce sous-titre constitue un clin d'œil au roman d'Antoine Volodine **Lisbonne, dernière marge** ; lequel met en scène la décadence des avant-gardes littéraires et politiques.

⁶² Cf. DEMOULIN, Laurent - «Génération innommable», p. 8.

⁶³ La théorisation des catégories de modernité et postmodernité littéraires fera l'objet d'un sous-chapitre particulier.

⁶⁴ Cf. SIMON, Claude - **Discours de Stockholm**, Paris, Minuit, 1986, p. 15.

⁶⁵ Cf. **Ibid.**, p. 11.

⁶⁶ Cf. **Ibid.**, p. 21.

⁶⁷ Cf. **Ibid.**, p. 11.

⁶⁸ Cf. **Ibid.**, p. 15 et pp. 26-28.

⁶⁹ Cf. **Ibid.**, p. 14.

La fameuse question «Qu'est-ce que la littérature ?» ou celle, tout aussi entachée d'humanisme et d'engagement intellectuel, («Que peut la littérature ?») se voient renvoyées dos à dos au profit d'une persévérance du travail intransitif de l'écriture.

Peine qui n'est pas tout à fait perdue, si l'on considère les enjeux de la fiction contemporaine, quoique différemment placée, elle aussi, sous l'emprise d'une suspicion. Comme Jean-Pierre Salgas l'a bien résumé, **Discours de Stockholm** plaide la cause, - entendue, il est vrai -, du triomphe de l'opacité de l'écriture et de la technique face à la transparence ou au message⁷⁰.

D'ailleurs, c'est sous le signe de la contiguïté (ce qui ne veut pas tout à fait dire continuité) que nous entendons interroger la littérature contemporaine⁷¹, et sous celui de la complexité⁷². Et si «démarcation» il y a, ce *discours* en constitue certainement une. Mais force est de constater que les années septante et le début des années quatre-vingt sont le théâtre de points de virage très parlants, qu'il s'agirait maintenant de relever.

1.2 ACCOTEMENTS NON STABILISES⁷³

Les années septante sont, dès lors, le théâtre d'un véritable terrorisme théorique témoignant de la vitalité de la modernité littéraire (peut-être la dernière). Jean-Pierre Salgas signale la disparition de la modernité positive, mais aussi la survivance d'une modernité négative après Maurice Blanchot et Georges Bataille ; «une modernité négative [...] qui voit la littérature aller inexorablement vers sa fin»⁷⁴ ; ou plutôt, une littérature qui devra repenser, interroger ou rééquilibrer (c'est selon) le rôle de la théorie dans l'acte d'écriture proprement dit.

⁷⁰ Cf. SALGAS, Jean-Pierre – «1960-1990 : romans mode d'emploi», p. 11.

⁷¹ Cette contiguïté concerne «cette zone-frontière entre texte et institutions» et que Jean-Pierre Salgas n'hésite pas à qualifier, d'après l'expression genettienne, de «paratexte collectif». Cf. ID – «Sur deux photos de groupe» **La Quinzaine Littéraire**, n° 532, 16-31 mai 1989.

⁷² Raison pour laquelle Dominique Viart choisit de poser la question de la littérature contemporaine en termes de «croisement d'investigations diverses» plutôt que de dégager une période ou une esthétique dominante. Cf. VIART, Dominique – «Questions à la littérature», p. 12.

⁷³ Nous empruntons ici l'expression pertinente que Marc Chénétier applique à la littérature contemporaine, notamment nord-américaine, dont les contours sont encore vagues. Cf. CHENETIER, Marc – **Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours**, Paris, Seuil, 1989, p. 9. Jean-Marie Domenach verra dans cet essai la preuve de la décadence de la fiction française actuelle. Néanmoins, il faut remarquer que pour Marc Chénétier aussi, «les catégories anciennes ont vécu» (p. 12).

⁷⁴ SALGAS, Jean-Pierre – «1960-1990 : romans mode d'emploi», p. 21.

La *mitoyenneté* d'écriture à laquelle nous faisons allusion rend compte de cette transition tranquille vers la contemporanéité littéraire, dont force sera de reconnaître qu'il s'agit encore et toujours d'une (ou de) modernité(s) épanouie(s)⁷⁵.

Les démarcations sont instables, artificielles et illusoire. Le présent sous-chapitre tâchera de tracer une ligne virtuelle de délimitation reliant différents moments significatifs où un même discours est tenu quant aux mutations en cours dans la littérature française, et à son devenir probable. A ce stade, il nous a semblé utile de séparer, d'une part, les apports critiques témoignant de l'évolution, d'autant plus que la décennie écoulée (années septante) s'était surtout voulue théorique dans son approche de la littérature. Notre choix porte sur une période qui va de 1976 jusqu'à 1991 et pendant laquelle des changements sont signalés et finalement assimilés⁷⁶.

D'autre part, nous donnerons un aperçu des conversions, - comme autant d'indices, parfois de tâtonnements -, opérées par les auteurs sur la production littéraire, lesquelles configurent au sein de la critique actuelle un large consensus de dépassement de l'écriture intransitive sous le règne de laquelle le champ littéraire avait vécu jusqu'alors.

Dans son second tome d'histoire culturelle contemporaine, Pascal Ory reflète la perplexité face aux caractéristiques novatrices de l'écriture française après la Textualité, c'est-à-dire la «nouvelle fable»⁷⁷. Selon lui, et en clin d'œil à Roland Barthes, l'écriture française renoue, à cette époque, avec le «plaisir du texte». Pascal Ory va même plus loin : «l'époque retrouvait sans honte le *Plaisir du Texte*»⁷⁸.

Elle voit aussi l'évolution d'un Roland Barthes passant aux aveux, renouant avec la pluralité des lectures, regardant d'un bon œil un retour en force des matériaux (auto)biographiques. Pascal Ory ne manque pas non plus de souligner au passage le tour pris par la critique et l'histoire littéraires après 1975 (décès de Barthes), avec notamment le succès de l'analyse génétique et la réhabilitation du biographisme⁷⁹.

⁷⁵ Cf. BAETENS, Jan – «Littérature expérimentale : les années 80», p. 150. 1989 représente, à cet égard, un tournant pour Salgas, où s'annonce un renouveau de la fiction. Cf. SALGAS, Jean-Pierre – «Sur deux photos de groupe», p. 24.

⁷⁶ Après cette date, il nous a semblé que le consensus critique ne suggère plus une délimitation, mais plutôt une théorisation consistante et cohérente, qui fera l'objet du sous-chapitre suivant.

⁷⁷ ORY, Pascal – *L'Aventure culturelle française*, Paris, Flammarion, 1989, p. 221.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 222.

⁷⁹ *Ibidem*.

Or, la mitoyenneté de l'écriture se joue précisément ici, dans l'entre-deux du champ littéraire, tel que Roland Barthes l'avait défini dans sa tentative de dégagement historique, autour de Flaubert surtout, d'une autonomie de l'écrivain vis-à-vis du corps social ; qui est avant tout «autonomie de l'art»⁸⁰, et dont la modernité est foncièrement tributaire. Rappelons-le, pour Pierre Bourdieu,

Le champ est un réseau de relations objectives (de domination ou de subordination, de complémentarité ou d'antagonisme, etc.) entre des positions - par exemple, celle qui correspond à un genre comme le roman ou à une sous-catégorie telle que le roman mondain, ou, d'un autre point de vue, celle que repère une revue, un salon ou un cénacle comme lieux de ralliement d'un groupe de producteurs. Chaque position est objectivement définie par sa relation objective aux autres positions, ou, en d'autres termes, par le système des propriétés pertinentes, c'est-à-dire efficaces, qui permettent de la situer par rapport à toutes les autres dans la structure de la distribution globale des propriétés. Toutes les positions dépendent, dans leur existence même, et dans les déterminations qu'elles imposent à leurs occupants, de leur situation actuelle et potentielle dans la structure du champ, c'est-à-dire dans la structure de la distribution des espèces de capital (ou de pouvoir) dont la possession commande l'obtention des profits spécifiques (comme le prestige littéraire) mis en jeu dans le champ⁸¹.

Comme l'a bien remarqué Fieke Schoots, la critique a eu vite fait de déceler l'émergence d'un nouveau champ littéraire après la Textualité ; d'où le profond «désarroi» et la perplexité des articles critiques faisant partie de notre premier volet. Une perplexité visible dans les questions posées⁸².

En effet, la critique littéraire a le sentiment de se trouver dans un «terrain vague»⁸³ ou, selon l'expression de Jean-Pierre Salgas, «une zone frontière où l'œuvre manifeste sa solidarité ou ses défiances à l'égard de la bibliothèque et de l'Histoire»⁸⁴ ; c'est-à-dire une intersection, ou encore la croisée des chemins.

⁸⁰ BOURDIEU, Pierre – *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 346.

⁸¹ *Ibid.*, p. 321. En outre, s'agissant du champ littéraire français, ce réseau acquiert une caractéristique nationale évidente. Voir, à ce sujet, la définition qu'en donne FERGUSON, Priscilla Parkhurst – *La France, nation littéraire*, Bruxelles, Labor, 1991 : «Le champ littéraire français aime à se signaler à l'attention, comme pour transmettre à la société son capital d'idées et d'idéaux, par toutes sortes de représentations emblématiques ou symboliques» (p. 32).

⁸² Voir, par exemple, les questions que le roman *Longue vue* de Patrick Deville suscite à Françoise Gaillard en 1988. GAILLARD, Françoise – «Coups de sonde. Une rentrée sans écrivains», *Esprit*, n° 144, novembre 1988, p. 118s.

⁸³ Cf. SCHOOTS, Fieke – «Passer en douce à la douane». *L'écriture minimaliste de Minuit*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1997, p. 9.

⁸⁴ SALGAS, Jean-Pierre – «1960-1990 : romans mode d'emploi», p. 10.

Il est d'ailleurs très révélateur que Jean-Pierre Salgas convoque en vrac, pour rendre compte de ces changements, trois concepts issus de la théorie littéraire de la décennie en question ; attestant par là d'une certaine transversalité, innocuité et assimilation de termes, jadis porteurs d'une charge sémantique et opératoire d'un tout autre ordre⁸⁵.

En effet, trois notions définissent le nouveau territoire d'écriture. Respectivement, la définition qu'en donne Roland Barthes dans **Le Degré zéro de l'écriture**⁸⁶ qui induit l'approche intransitive que l'on sait ; le paratexte collectif selon Gérard Genette, et l'intertextualité selon Julia Kristeva. Hantée par l'opacité de l'écriture, la critique s'ouvre soudain aux indices d'une recherche en dépli, assimilatrice et citationnelle.

Dans l'impasse ou dans la sensation de stérilité fictionnelle du moment, une certaine frange de la critique française désertera sans regret la production hexagonale, préférant se pencher sur des «histoires bien chaudes venues d'ailleurs»⁸⁷, qu'il s'agisse du roman américain ou du roman d'Amérique latine ; boudant aussi les dernières élucubrations de leurs compatriotes, professeurs de «French Studies», et qui épatent par leur sabir les campus américains.

Le titre de l'essai de Marc Chénétier paru en 1989⁸⁸ en dit long sur ce qui, selon lui, se joue dans la fiction américaine, et peut éventuellement se perdre dans le roman français, entaché de vaines théories et de déconstructions.

Jean-Marie Domenach reprendra à l'envi et à son compte, mais quelques années plus tard, alors que les bilans se devaient d'être plus mitigés, et surtout moins contextuels, l'idée d'une décadence française de la création littéraire en s'appuyant justement sur l'essai de Marc Chénétier. Nous reprendrons plus loin la discussion de ces bévues. Chénétier, quant à lui, sous prétexte d'une approche de la fiction américaine contemporaine, n'en vient pas à émettre un jugement aussi implacable sur l'écriture française, même s'il déclare que «les catégories anciennes ont vécu»⁸⁹. De fait, Chénétier entend situer son approche dans l'instabilité des délimitations littéraires, ce qu'il nomme un «accotement non stabilisé»⁹⁰. Nous lui empruntons volontiers l'expression pour notre propos.

⁸⁵ Cf. ID – «Sur deux photos de groupe», p. 23.

⁸⁶ Cf. BARTHES, Roland – **Le Degré zéro de l'écriture**, pp. 17-29.

⁸⁷ SALGAS, Jean-Pierre – «1960-1990 : romans mode d'emploi», p. 19.

⁸⁸ Cf. CHENETIER, Marc – **Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours**, Paris, Seuil, 1989.

⁸⁹ **Ibid.**, p. 12.

⁹⁰ Cf. **Ibid.**, p. 9.

1.2.1 Le moment venu, ou l'éveil des éditoriaux

Le désarroi, ou parfois le désaveu de la critique vis-à-vis d'une écriture ne ressortissant plus uniquement à l'analyse textuelle, s'est progressivement manifesté sous forme d'articles de revues littéraires en mutation, ou d'articles de presse ; et ce, sur une période de tâtonnements allant de 1976 à 1991, pour bien clore la décennie novatrice.

Les propos de ces différents apports convergent quant au dépassement de notions qui leur semblent incomplètes, périmées ou sujettes à caution. Le critique a le sentiment de ne plus posséder les outils requis pour approcher cette littérature en mouvement, ou de devoir sacrifier quelques notions théoriques au plaisir du texte et à l'imaginaire de la représentation.

A partir des années nonante, la critique tient un discours plus systématique et naturel sur le nouveau paysage littéraire, même si elle ne fait pas toujours corps avec lui⁹¹. Il faut dire que, pour certains auteurs, 1989 marque définitivement et solidement un point de virage⁹².

En 1976, paraît le n° 5 de **Digraphe** dont l'éditorial, intitulé «Le moment venu», en dit long sur l'impression d'impasse qu'éprouvent des revues littéraires nées dans les années septante, désireuses de «briser le cercle narcissique dans lequel les groupes littéraires tend[aient] à se refermer»⁹³. Dans un discours daté («positions révolutionnaires», etc.), mais en franche évolution, **Digraphe** fait le point sur les enjeux du moment.

L'éditorial commence par reconnaître que la rupture avec le texte représentatif et l'accentuation à des fins théoriques du signifiant ont conduit à une interchangeabilité de l'écriture et de la théorie censée en rendre compte, perceptible dans des *textes surcodés*⁹⁴, et passibles, à la longue, d'illisibilité. En somme, la surenchère formaliste s'est faite au prix de la lisibilité et surtout du lecteur, - la théorie étant l'unique grille de lecture envisageable : «Or la modernité littéraire ne se limite ni à ce formalisme, ni aux textes qu'il a revendiqués au prix parfois de quelque nivellement»⁹⁵.

⁹¹ C'est, par exemple, le cas de Jean-Marie Domenach, ou de la revue **Txt** pour des raisons complètement différentes.

⁹² Cf. SALGAS, Jean-Pierre – «Sur deux photos de groupe», p. 24.

⁹³ «Le moment venu», **Digraphe**, n° 5, 1976, p. 10.

⁹⁴ **Ibid.**, p. 6.

⁹⁵ **Ibidem.**

Ce constat de stagnation et de stérilité est, par ailleurs, renforcé par les effets socio-idéologiques de la décennie : tentative frustrée de la part de l'avant-garde littéraire de s'accaparer les efforts de l'avant-garde politique ; soupçons, à gauche, à l'endroit de ces bizarreries formalistes, vite jugées «bourgeoises» et à effets contre-productifs droitiers⁹⁶.

Très courageusement, l'éditorial suggère une révision de l'effet de récit, et son redimensionnement par rapport à la théorie littéraire en guise de concession mitigée : «Au moins sera-t-il possible d'écrire sans surcharge théorique»⁹⁷. Dès lors, «un immense travail reste à faire»⁹⁸ (la littérature contemporaine s'en chargera) pour faire sortir l'écriture de la crise des avant-gardes, ce qui suppose à l'époque une réponse à des questions elles aussi très révélatrices⁹⁹.

En 1987, le n° 258 de **La Pensée**, revue qui ne cache pas ses options idéologiques de gauche, sous la plume de Claude Prévost, s'interroge sur l'émergence d'«une nouvelle modernité romanesque»¹⁰⁰. Prévost constate quelques signes de mutation dans le roman français dont il regrette la régression quantitative, - ce qui, soit dit en passant, est fort discutable. Il se réjouit du Nobel de littérature décerné à Claude Simon comme d'un «*éclat* inextinguible de la génération du Nouveau Roman»¹⁰¹. Il s'agirait, selon nous, d'une reconnaissance/consécration solennelle du triomphe de la modernité¹⁰², mais aussi du congédiement de sa version expérimentale, avant-gardiste et strictement intransitive¹⁰³.

Par contre, Claude Prévost se montre plutôt lucide quant au contexte et à la modalité d'un *retour* de la fiction. D'une part, il dissocie catégoriquement l'idée d'une crise du roman de celle d'une crise sociale ou sociétaire, - ce que ne fera malheureusement pas Jean-Marie Domenach quelques années plus tard. La crise ne serait même imputable qu'au «vide théorique»¹⁰⁴. D'autre part, il anticipe avec clairvoyance sur la portée réelle de «l'éclatement du récit»¹⁰⁵.

⁹⁶ **Ibid.**, p. 9. Dominique Viart rappelle lui aussi ce dérapage toujours possible : «comme le montre Paul Renard, la littérature de l'art pour l'art ne s'affuble souvent d'un tel masque que pour confirmer souterrainement une idéologie particulière, bourgeoise et droitière». VIART, Dominique - «Questions à la littérature», p. 14.

⁹⁷ «Le moment venu», **Digraphe**, n° 5, 1976, p. 8.

⁹⁸ **Ibid.**, p. 9.

⁹⁹ Cf. **Ibid.**, p. 10.

¹⁰⁰ Cf. PREVOST, Claude - «Une nouvelle modernité romanesque ?», **La Pensée**, n° 258, juillet-août 1987, pp. 63-68.

¹⁰¹ **Ibid.**, p. 63.

¹⁰² Cf. **Ibid.**, p. 64.

¹⁰³ Cf. DEMOULIN, Laurent - «Génération innommable», *Lettres du jour* (II), **Textyles**, n° 14, 1997, p.8.

¹⁰⁴ PREVOST, Claude - «Une nouvelle modernité romanesque ?», p. 66.

¹⁰⁵ **Ibid.**, p. 65.

En effet, il ne s'agirait pas tant d'une liquidation pure et simple, que d'une réévaluation de la dernière avant-garde¹⁰⁶. Enfin, Claude Prévost se fait le témoin des réactions antagoniques causées par la nouvelle fiction française. Si d'aucuns déplorent cette évolution, voyant dans le retour une *régression* et, partant, une *réaction* au projet littéraire et politique moderne, d'autres déjà applaudissent : «la modernité est morte, vive le post-moderne »¹⁰⁷. Le mot est lancé.

En 1987, c'est au tour de **L'Infini** et d'Alain Nadaud de faire sensation par un article qui ose tourner la page. Le titre s'avère, à nouveau, très parlant : «Où en est la littérature ? ou pour un nouvel imaginaire»¹⁰⁸. Cette livraison suscite plusieurs remarques. Premièrement, elle a lieu dans **L'Infini**, successeur de **Tel Quel** à un moment critique pour la littérature française. Deuxièmement, la question ainsi posée ressemble davantage à un pied de nez qu'à un clin d'œil inoffensif aux questions que l'existentialisme sartrien, ou que les Nouveaux Romanciers posaient à la littérature : Que peut la littérature ?, Qu'est-ce que la littérature ? Finalement, elle introduit le besoin d'une ouverture à un nouvel imaginaire, et dès lors, interroge l'écriture quant au récit et à la représentation, et entend sortir hors du carcan intransitif.

Mais l'acuité de l'analyse d'Alain Nadaud se reflète aussi à d'autres égards. Il dresse le portrait ou le profil sociologique de ces jeunes écrivains : naissance après la Seconde Guerre, adolescence marquée par les événements de Mai 68, influence incontournable des années septante et de l'école textuelle parisienne, mais surtout impression de ne former que de vagues «territoires d'écriture»¹⁰⁹, et justement de ne posséder que l'écriture comme «plus petit commun dénominateur»¹¹⁰.

Il se démarque déjà volontiers de l'emprise de la théorie littéraire qui avait régné sur les années septante, et dont il dresse aussi un premier bilan équilibré avec un tout premier recul. Ce point d'équilibre, - on le verra -, se montrera essentiel pour l'approche de l'écriture contemporaine, et notamment du corpus bibliographique que nous nous proposons d'analyser.

¹⁰⁶ Cf. **Ibid.**, p. 67.

¹⁰⁷ **Ibid.**, p. 65.

¹⁰⁸ Cf. NADAUD, Alain – «Où en est la littérature ? Ou pour un nouvel imaginaire», **L'Infini**, n° 19, été 1987, pp. 3-12.

¹⁰⁹ **Ibid.**, p. 4.

¹¹⁰ **Ibidem.**

De fait, Alain Nadaud ne nie pas le précieux travail de la théorie sur l'écriture, «à l'origine d'un formidable souffle»¹¹¹ ; et encore moins celui des sciences sociales sur le roman, c'est-à-dire «d'efficacité réelle qu'ont eue la psychanalyse et le structuralisme en matière d'analyse textuelle»¹¹².

Mais ce bilan est mitigé. Nadaud regrette en effet «quelques ravages dans l'imaginaire de notre temps»¹¹³, et déplore que l'on ait pu confondre «le produit de cette réflexion avec la littérature elle-même»¹¹⁴. C'est donc une synthèse dialectique qui redéfinit l'écriture que Nadaud dégage de la nouvelle fiction française.

Pour ce, il faut d'abord faire la part des choses ; souligner ce qu'il y a de durable dans la nouvelle fiction, et en écarter ce qui ressortit à «l'air du temps»¹¹⁵. Ensuite, dégager ce qui s'affirme comme véritablement «novateur» et seulement alors, mettre la littérature à l'épreuve de son passé proche et de son présent.

La conclusion qui en ressort peut être légitimement rapprochée, - nous le verrons -, du discours postmoderne sur la littérature¹¹⁶ quant au degré d'assimilation du projet littéraire moderne par la postmodernité, et son caractère inoffensif, parce que déjà intégré :

«Car instruit par ce qui a pu être découvert des processus d'écriture à la fois par la psychanalyse, la sociologie marxiste et la linguistique structurale, l'écrivain d'aujourd'hui n'est pas près de se laisser surprendre [...]. De ce qu'il écrit, il y a comme l'aveu implicite de n'en être plus tout à fait la dupe»¹¹⁷.

Autrement dit, il s'agit dorénavant de poser le récit *après* et *malgré* la sémiotique ; le sujet *après* et *malgré* la psychanalyse.

¹¹¹ **Ibidem.**

¹¹² **Ibid.**, p. 6.

¹¹³ **Ibid.**, p. 4.

¹¹⁴ **Ibid.**, p. 7.

¹¹⁵ Cf. **Ibid.**, p. 5.

¹¹⁶ Cf. BADIR, Sémir - «Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire ?», **Ecritures**, n° 5, *Le dépli. Littérature et postmodernité*, automne 1993, p.18s.

¹¹⁷ NADAUD, Alain - «Où en est la littérature ? Ou pour un nouvel imaginaire», p. 8.

Alain Nadaud insiste donc sur un point de compromis pour la littérature contemporaine, sur sa mitoyenneté à l'égard des avant-gardes du siècle. De ce fait, il entend faire perpétuer la modernité sous une forme enrichie, élargie et épanouie, sans rupture ou reniement : «Et, pour ma part, je n'ai jamais vécu la lecture du *Degré zéro de l'écriture*, de *S/Z* ou, plus encore, de l'analyse structurale faite par Jakobson et Lévi-Strauss des *Chats* de Charles Baudelaire comme une destruction de l'idée de littérature mais, au contraire, comme la mise à l'épreuve de sa réalité»¹¹⁸.

Il entend aussi réconcilier le lectorat avec la fiction ; en faire une «partie prenante»¹¹⁹, ce qui indique bien l'hermétisme auquel il s'agit de renoncer désormais.

Cette interrogation prendra plus tard (1988) la forme d'un débat, modéré par Alain Finkielkraut, entre deux conceptions de la contemporanéité littéraire française : celle d'Alain Nadaud, que nous venons d'énoncer et qu'il répétera, et celle de Danièle Sallenave dont l'écriture dessine une rupture radicale avec la textualité, et à vrai dire, avec elle-même. La question tourne autour de la validité, à ce stade du débat critique, des visions barthésienne et sartrienne de la littérature et, dès lors, du problème de la représentation, et de celui du sujet.

La subtilité des interventions, notamment sur le problème de la référentialité, reflète clairement ce qui se joue dans la contiguïté des périodes littéraires ; et surtout dans la «spontanéité»¹²⁰ de l'émergence de celle qui fait l'objet de notre étude. Alain Nadaud l'a bien saisi :

L'écrivain d'aujourd'hui est donc pris dans une sorte d'ambiguïté et de contradiction là encore, entre d'une part cette naïveté indispensable au travail créateur et, de l'autre, tout ce qu'il sait par derrière lui, qui a pu être assimilé, mais il n'en continue pas moins à exercer une vigilance, comme un surmoi, avec tous les effets de censure que l'on peut soupçonner¹²¹.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 7.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹²⁰ Numéro spécial «Où en est la littérature?», *L'Infini*, n° 23, automne 1988, p. 93.

¹²¹ *Ibid.*, p. 92.

Le fait même que ces questions se posent avec cette acuité rend compte de la performance d'un «surmoi» et d'«effets de censure» de la part de la période antérieure. Pour Alain Nadaud, l'écriture contemporaine ne saurait faire l'économie des apports théoriques précédents. Elle n'est pas dupe. Le soupçon la travaille et l'imprègne. Le travail scriptural et le maniement du langage demeurent la tâche première de l'écrivain, ce que Nadaud qualifie de «pulsion d'écriture»¹²². Une démarche qui entend faire filtrer la référence et le monde par le langage : «Mais le monde extérieur est déjà tout entier contenu dans le langage. Et, à ce titre, le langage est donc un objet»¹²³.

Même problème du côté du sujet et du personnage où, à nouveau, il s'agit d'intégrer, dans une logique de contiguïté, «la psychologie [...] à la texture même de la narration»¹²⁴.

Autrement dit, pour Nadaud, s'il y a «mitoyenneté» entre les deux périodes, elle passe nécessairement par un subtil transfert des présupposés théoriques des années soixante et septante dans l'écriture, dite contemporaine depuis les années quatre-vingt dans le domaine, encore ouvert (1987/88), «une sorte de no man's land littéraire» aux dires de Nadaud¹²⁵, de la fiction : «Plus personne sur le plan de la théorie ne sait très bien où il en est, et c'est à travers des œuvres de fiction qu'en sous-main se perpétue la question»¹²⁶. La contiguïté n'évacue aucunement la complexité. Bien au contraire, elle surajoute une interrogation plus subtile.

Pour Danièle Sallenave, - laquelle, au moment de ce débat, opère une volte-face dans son écriture -, il s'agit de déclarer haut et fort la péremption des notions héritées des années antérieures : à savoir le primat du texte et du langage, le surinvestissement de la théorie littéraire, l'intransitivité, «l'hypostase de l'écriture»¹²⁷, le refus du sujet et du récit ; ainsi que le dépassement de la définition sartrienne de l'écriture. Dès lors, Sallenave s'engage dans une rupture radicale qui ressemble à une reconversion, à une rétractation. Pour s'en convaincre, il suffirait de rappeler quelques uns de ses arguments.

¹²² *Ibid.*, p. 97.

¹²³ *Ibid.*, p. 98.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 101.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 100.

¹²⁶ *Ibidem.*

¹²⁷ *Ibid.*, p. 96.

D'abord, Danièle Sallenave ne croit plus au pouvoir / devoir de destruction infinie des rapports de représentation et de suspension de la référence¹²⁸. De même, elle renoue avec une psychologie nettement volontariste du personnage comme «mouvement de construction et exploration de soi et du monde»¹²⁹. De ce débat, marquant pour l'époque, il résulte que la modernité ne s'éteint pas sans perpétuer ses questions, sans imposer ses soupçons, sans s'épanouir subtilement dans la pluralité et la complexité des écritures actuelles.

En 1988, *Esprit* s'indigne : «une rentrée sans écrivain», entérinant par là l'idée reçue depuis quelques années d'un vide irrémédiable¹³⁰ survenu après la génération telquellienne. Ayant parcouru trois romans, dont un des nouveaux écrivains de Minuit, Françoise Gaillard a le sentiment «d'une époque qui visiblement est encore en quête de sa littérature»¹³¹. Sous prétexte d'un commentaire du roman de Patrick Deville, Françoise Gaillard finit par avouer un véritable désarroi critique et une incapacité à placer ce texte à la suite de ce que Minuit avait pris l'habitude de publier.

A nouveau, ce sont les interrogations qui reflètent le mieux la problématique du contigu, - et, dès lors, du contemporain -, dans la littérature française. Toute la question est de savoir où s'achève une époque, et où commence une autre, si tant est que cette démarcation peut être nette.

S'agissant des très prestigieuses et connotées Editions de Minuit, Françoise Gaillard affirme d'entrée de jeu l'impossibilité de faire l'économie de l'héritage des années soixante et septante. Aussi l'étonnante sobriété du roman de Patrick Deville¹³² est-elle immédiatement référée au Nouveau Roman : «[...] aux Editions de Minuit on est toujours, peu ou prou, les héritiers du nouveau roman, on fait dans le sobre»¹³³. Le retour, très particulier il est vrai, du tout nouveau roman minuitard à une certaine pratique du récit¹³⁴ pose alors problème.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 98.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 95.

¹³⁰ Cf. SALGAS, Jean-Pierre – «Sur deux photos de groupe», p. 24.

¹³¹ GAILLARD, Françoise – «Coups de sonde. Une rentrée sans écrivains», p. 117.

¹³² *Ibid.*, p. 118s.

¹³³ *Ibidem.*

¹³⁴ Cf. SCHOOTS, Fieke – «Passer en douce à la douane». *L'écriture minimaliste de Minuit*, pp.10-13.

La critique se sent déconcertée et balbutie ; et il est clair que c'est l'écriture qui met la critique à dure épreuve, et non plus le contraire : «Elle sent la contrainte, elle sent la vieille recette déguisée en nouvelle cuisine. L'époque est au récit ? On fait du récit, mais du récit sans histoire [...]»¹³⁵. Et Françoise Gaillard de conclure, catégorique, à une «littérature du peu»¹³⁶, anticipant sans le savoir sur ce que la critique accueillera comme étant du «minimalisme» mais le rattachant malgré tout à «une certaine modernité»¹³⁷ épanouie¹³⁸ et affranchie de la théorie.

La conclusion interrogative de ces «repères» rend compte à elle seule, sous forme de suppositions, des mutations en cours dans la littérature française : «On pourrait supposer qu'après tant d'années de domination des sciences humaines, le vent a tourné [...]. Ce serait le signe soit que la pensée est en pleine déroute, soit que la littérature a retrouvé son aura»¹³⁹.

En 1989, le n° 54 de la revue **Le Débat**¹⁴⁰ pose, dans son éditorial, quatre questions précises à la littérature, qui sont autant de caractéristiques de l'écriture qui commence à se lire dans les années quatre-vingt : la survivance de la tradition dans la culture contemporaine (autant dire le retour aux instances de l'écriture d'avant la modernité) ; la dimension du retour en force du sujet (autobiographique), surtout *malgré* le travail des avant-gardes ; l'immixtion de l'histoire dans la fiction, et dès lors un retour du récit et l'élargissement du cadre représentatif. Finalement, l'état des lieux de la poésie au sein de la littérature contemporaine.

De ces interrogations, il ressort qu'elles correspondent déjà à un constat et surtout qu'elles contiennent implicitement leur réponse. La littérature contemporaine espère une synthèse dialectique intégrant la tradition au sein de la modernité, la subjectivité malgré ou par-delà le soupçon ; le récit malgré et par-delà le texte. A nouveau, la critique s'aperçoit que ses grilles de lectures, si elles sont encore valables, doivent être élargies ou réévaluées. Elle se rend compte du tournant où elle se trouve.

¹³⁵ GAILLARD, Françoise – «Coups de sonde. Une rentrée sans écrivains», p. 119.

¹³⁶ **Ibidem.**

¹³⁷ **Ibidem.**

¹³⁸ BAETENS, Jan – «Littérature expérimentale : les années 80», p. 150.

¹³⁹ GAILLARD, Françoise – «Coups de sonde. Une rentrée sans écrivains», p. 122.

¹⁴⁰ Cf. «Questions à la littérature», **Le Débat**, n° 54, 1989.

Dans le même sens, mais plutôt en commentaire au tout nouveau roman minuitard, - dont on est tenté de croire, à tort, qu'il incarne l'entièreté de la nouveauté romanesque, ou de la contemporanéité littéraire -, Jacques-Pierre Amette se fait l'écho, dans **Le Point** des mutations en cours. Il s'agit d'une critique curieuse et expectative devant des textes d'une nouvelle génération d'écrivains issus des Editions de Minuit et qui fait bouger le paysage littéraire français¹⁴¹.

Amette n'hésite pas à nommer cette génération de «postmoderne»¹⁴². En font partie des écrivains tels que le Belge Jean-Philippe Toussaint, les Français Jean Echenoz, Bertrand Visage ou encore Patrick Deville¹⁴³ dont l'écriture suggère, ici aussi, la synthèse, l'intégration, voire le recyclage de la tradition et de la modernité : «[...] l'écriture blanche durassienne n'est jamais loin ; ni Lacan, ni les linguistes associés, ni les cours de facs structuralistes. Mais ces écrivains ont transformé cette culture universitaire grâce à un humour adolescent, une impertinence intellectuelle que n'avaient ni les Roland Barthes ni les Robbe-Grillet»¹⁴⁴.

Ce qui s'avère à nouveau pertinent et consensuel vers la fin des années quatre-vingt, est cette perception qu'une page est tournée après le Nouveau Roman et la génération telquellienne et théorique. Cette évolution dans l'écriture et dans les habitudes de lecture¹⁴⁵ ne correspond toutefois pas à un retour pur et simple à l'académisme ; encore moins à un congédiement de la modernité.

La contiguïté que l'on entrevoit à ce stade repose sur l'évaluation subtile, ludique, citationnelle et surtout dialectique de l'héritage moderne. De ce point de vue, une certaine modernité est perpétuée et s'épanouit dans la pluralité des écritures contemporaines, tant c'est toujours par ses notions, ses ruptures que le travail d'écriture se pose(ra).

¹⁴¹ Cf. AMETTE, Jacques-Pierre – «Le nouveau 'nouveau roman'», **Le Point**, 16 janvier 1989.

¹⁴² **Ibidem.**

¹⁴³ En fait, Jacques-Pierre Amette fait allusion, par mégarde, à Patrick Devret qui ne peut être, vu le contexte, que Philippe Deville. Voir aussi sur ce point SCHOOTS, Fieke – «**Passer en douce à la douane**». **L'écriture minimaliste de Minuit**, p. 19 note 26.

¹⁴⁴ AMETTE, Jacques-Pierre – «Le nouveau 'nouveau roman'», **Le Point**, 16 janvier 1989.

¹⁴⁵ On a quelque peu négligé le rôle du lecteur dans la mutation en cours du champ littéraire. Nous en reparlerons dans un autre sous-chapitre.

A ce propos, nous ne voudrions pas clore cet aperçu du désarroi de la critique dans les années quatre-vingt sans faire une brève allusion à l'éditorial de **Txt**¹⁴⁶, revue demeurée fidèle au travail textuel et théorique des années septante et qui, en 1991, entérine, - ne serait-ce qu'à rebours de l'ensemble des apports critiques cités plus haut -, l'irréversible mutation du paysage littéraire. **Txt**, dans son éditorial sarcastiquement intitulé «voilà les textes», déplore que l'heure ne soit plus au travail de la forme et à l'intransitivité du texte ; ce qui place cette revue dans le rôle d'une sorte de résistance intellectuelle, de réserve morale de la modernité littéraire : «Pourtant, nous ne sommes pas de ceux qui pensent que c'en est fini de l'expérimentation et de l'exigence du 'nouveau'. Nous ne sommes pas prêts à renoncer à l'urgence impensée du 'moderne' [...]»¹⁴⁷.

Le ton «pamphlétaire» semble d'un autre âge et signale un refus de tout infléchissement dans la dynamique moderne : «Nous savons au contraire que la littérature, aujourd'hui comme toujours, affronte l'impossible, l'inadéquation de la langue et de la pensée aux choses, aux corps et aux expériences que nous faisons intimement du réel»¹⁴⁸. Mais force est de constater que cette écriture a bel et bien évolué, qu'on le veuille ou non : «Nous nous inquiétons donc de ce qu'il en est du *travail de la langue* dans la littérature de notre temps»¹⁴⁹.

Tâche difficile que celle que se propose **Txt** : constituer «une mini-anthologie» de ce travail langagier d'aujourd'hui. Le défi s'apparente plutôt à une dénonciation de l'aridité de l'écriture actuelle avec preuves à l'appui. D'ailleurs, l'avertissement en guise de concession de l'éditorial suggère un divorce inéluctable entre le discours (encore) tenu par **Txt** et le corpus concret qu'elle entend interroger sous prétexte sournois d'un hypothétique «travail de la langue» : «Le travail de langue dont ces textes témoignent n'est pas forcément de l'ordre de ce que nous [...] entendons généralement par ce terme»¹⁵⁰. Affaire entendue!

¹⁴⁶ Cf. «Voilà les textes», **Txt**, n° 26/27, printemps 1991. Nous n'avons pas cité l'éditorial «Génération 89» de **L'Infini**, n° 26, été 1989, vu son caractère peu «théorique» et critique. En fait, ce qui est justement frappant dans cet éditorial, - où des écrivains contemporains sont priés de citer des auteurs de référence -, c'est que les maîtres à penser de la génération du Nouveau Roman et de *Tel Quel* ont été oubliés. Trou de mémoire ou relève définitive ?

¹⁴⁷ «Voilà les textes», **Txt**, n° 26/27, printemps 1991 (l'éditorial).

¹⁴⁸ **Ibidem.**

¹⁴⁹ **Ibidem.**

¹⁵⁰ **Ibidem.**

1.2.2 La croisée des chemins

Les délimitations que nous venons d'évoquer ne rendent compte que du désarroi au niveau de la critique et de son discours. Nous avons expressément interrompu notre aperçu au début des années nonante puisque le consensus commence, vers cette date, à s'installer à propos du paysage littéraire contemporain (nous en ferons une approche argumentative dans le sous-chapitre suivant), aussi bien dans la presse que dans les nouvelles revues littéraires qui voient le jour.

Cet ample consensus critique assimilateur du «nouveau après la pensée du nouveau»¹⁵¹, n'est néanmoins pas à l'abri des coups de semonce isolés et latéraux, mais significatifs. Pour preuve : Jean-Marie Domenach publie en 1995 un livre impitoyable sur la «sinistrose» régnant au sein de la création littéraire française¹⁵². Son essai finira par déclencher dans la presse un tollé général et très peu de ralliement.

Christian Prigent laisse nettement entendre, lui aussi, dans son essai, daté de 1994, que l'écriture est en train de trahir sa vocation première ; qu'elle oublie l'essentiel, à savoir son conflit avec la langue ; son approche rabelaisienne du corps et du bas. Ce livre a fait date, mais n'a nullement inversé le débat critique. La littérature paraît définitivement, «déprogrammée»¹⁵³.

De même, les propos parfois pessimistes et négatifs de Milan Kundera sur le fourvoiement du roman actuel¹⁵⁴ ou les craintes d'une fin du romanesque par évacuation de sa raison d'être démocratique¹⁵⁵ n'ont pas produit les effets que leurs auteurs escomptaient¹⁵⁶.

En revanche, des auteurs ayant considérablement contribué au «travail de la langue» et à l'intransitivité de l'écriture, ne cessent d'amorcer un mouvement évolutif, de dépli (auto)biographique, d'ouverture sur la représentation, le monde et le sujet ; ou renient carrément leurs assurances modernes de naguère. Quelques exemples illustrent cette démarche.

¹⁵¹ SALGAS, Jean-Pierre – «1960-1990 : romans mode d'emploi», p. 43.

¹⁵² Cf. DOMENACH, Jean-Marie – **Le Crépuscule de la culture française ?**, Paris, Plon, 1995, pp. 137-168.

¹⁵³ SALGAS, Jean-Pierre – «1960-1990 : romans mode d'emploi», p. 9.

¹⁵⁴ Cf. KUNDERA, Milan – **L'Art du roman**, Paris, Gallimard, 1986. «Elle [la mort du roman] a déjà eu lieu. Et nous savons maintenant *comment* le roman se meurt : il ne disparaît pas ; il tombe en dehors de son histoire. Sa mort se passe donc calmement, inaperçue, et ne scandalise personne» (p. 30).

¹⁵⁵ Cf. RACZYMOW, Henri – **La Mort du grand écrivain. Essai sur la fin de la littérature**, Paris, Stock, 1994, pp. 9-34.

¹⁵⁶ Cf. BLANCKEMAN, Bruno – **Les Récits indécidables**, p. 18.

Ainsi, un critique comme Bruno Blanckeman souligne les signes de tarissement d'une certaine conception intransitive et déconstructive de l'écriture romanesque ou, autrement dit, un point de non-retour dans l'aventure textuelle d'où les écrivains ne pourraient sortir que par un dépli et un compromis avec la représentation, au risque d'une moins-value critique et hermétique à l'époque de leur parution¹⁵⁷. Il s'agit de **Eden, Eden, Eden** de Pierre Guyotat (1974), **Paysages de ruines avec personnages** de Danièle Sallenave (1975) et **Louve basse** de Denis Roche (1976) ; et que Blanckeman qualifie de «derniers des grands 'mécrits' textuels»¹⁵⁸.

De même, en 1975, les milieux littéraires parisiens s'étonnent de voir l'auteur de **Le Degré zéro de l'écriture** passer aux confidences, à l'autocritique et à l'anecdote, et s'octroyer le plaisir du texte. L'heure est aux affirmations hypothétiques, aux tâtonnements théoriques comme en témoigne cette notion tardive du texte recevable, «texte ardent»¹⁵⁹ que Roland Barthes place à côté du lisible et du scriptible.

En 1983, c'est au tour de Philippe Sollers de se rétracter et, pour ce faire, de choisir le genre romanesque. **Femmes**, roman davantage «figuratif», entérine le passage de Sollers de **Tel Quel à L'Infini** et un tournant à 180 degrés vers le récit et «la vérité romanesque»¹⁶⁰.

Denis Hollier a fourni un commentaire métaphorique de ce roman par lequel, une fois franchies les limites, Sollers renoue avec le plaisir de la fiction. Selon lui, **Femmes** met en fiction l'«embarcation de la fiction même»¹⁶¹ vers une contrée improbable ; «une percée hors de la finitude française»¹⁶².

En 1984, Alain Robbe-Grillet publie un texte qui, aux dires de son auteur, mûrissait depuis quelques années. L'heure, il est vrai, est aux rétractations, aux mises à jour et aux bilans. Le nouveau romancier n'y échappe pas, étant donné «la soumission moqueuse [de l'écriture] aux préoccupations du moment»¹⁶³.

¹⁵⁷ Cf. DEMOULIN, Laurent – «Génération innommable», p. 8.

¹⁵⁸ BLANCKEMAN, Bruno – **Les Récits indécidables**, p. 13s.

¹⁵⁹ Cf. BARTHES, Roland – **Roland Barthes par Roland Barthes**, Lisboa, Edições 70, 1976, p. 143. Cet essai poursuit l'ouverture entamée par **S/Z**.

¹⁶⁰ HOLLIER, Denis – «Comment peut-on être français. ?», p. 1021.

¹⁶¹ **Ibid.**, p. 1022.

¹⁶² **Ibidem.**

¹⁶³ ROBBE-GRILLET, Alain – **Le Miroir qui revient**, Paris, Minuit, 1984, p. 9.

Dans la foulée des *retours à*, Robbe-Grillet insinue ne prétendre qu'à une «relève»¹⁶⁴, mais, - venant de lui -, le mot en dit long sur la mutation en cours. Puis vient cet aveu, que d'aucuns liront comme une trahison : «Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi. Comme c'était de l'intérieur, on ne s'en est guère aperçu»¹⁶⁵. Cet aveu contrarie trois décennies hostiles au moi, à la psychologie du personnage et à la représentation.

Le fait qu'Alain Robbe-Grillet et d'autres Nouveaux Romanciers passent, de façon tout aussi surprenante, à l'autobiographie atteste le bien fondé des propos de Jean-Pierre Salgas. La tentation autobiographique et confidentielle correspond bel et bien à «ce qui reste quand tout a été déconstruit : l'auteur et ses masques»¹⁶⁶.

L'appropriation postmoderne de **Le Miroir qui revient** ne manquera pas d'y lire une oscillation ironique entre le dire et le dédire ; un travail, en défiance, des données autobiographiques, du vécu et du regard jeté en amont¹⁶⁷ ; qui fait inévitablement qu'à son tour le lecteur soit légitimement tenté de *relire* autrement la production littéraire du Nouveau Roman, et la voie dotée «d'un sujet», en déstructuration¹⁶⁸.

Les exemples évoqués marquent véritablement une ligne de démarcation de pratiques scripturales différentes mais contiguës. Cette mutation est d'autant plus profonde qu'elle se produit à l'intérieur de personnalités à l'égard desquelles toute une génération littéraire est foncièrement redevable. Nous aurions pu ajouter à cette liste le cas très particulier d'Eugène Savitzkaya dont l'écriture connaît aussi une sorte d'infléchissement ou de reconversion. Nous préférons toutefois, étant donné la portée de notre étude, interroger l'écriture savitzkayenne à un autre niveau de contiguïté et de complexité ; et dans un chapitre indépendant.

¹⁶⁴ **Ibidem.**

¹⁶⁵ **Ibid.**, p. 10.

¹⁶⁶ SALGAS, Jean-Pierre – «1960-1990 : romans mode d'emploi», p. 14.

¹⁶⁷ Cf. VAN MONTFRANS, Manet – «Vers une issue de l'impasse postmoderne», **Littérature et postmodernité**, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1986, pp. 81-89.

¹⁶⁸ VARGA, Aron Kibédi – «Récit et postmodernité», **Ibid.**, p. 11.

1.3 LE ROMAN FRANÇAIS EN QUESTION

La fiction française issue des délimitations évoquées plus haut est avant tout celle «d'une époque [1988] qui, visiblement, est encore en quête de sa littérature»¹⁶⁹ ; où le genre romanesque se remet en question, réévalue ses moyens et se redéfinit par rapport au sujet, au récit, à l'histoire et à la Modernité. Pareille entreprise, parce que menée après un relatif vide littéraire, et surtout au détriment des avant-gardes esthétiques, a amplement suggéré l'idée d'une *crise* généralisée du roman, de la fiction et de l'imaginaire dans la littérature française. Or, comme le rappelle Thierry Guichard : «il est plus rapide de dire que le roman est en crise que d'en définir, d'en préciser le paysage»¹⁷⁰.

Dès lors, il nous a semblé pertinent d'éviter ce raccourci tentant et de porter notre regard sur, d'une part, la problématique critique du roman français contemporain, (à savoir dans quelle mesure est-il licite de parler d'une «crise du roman») et, d'autre part, sur la configuration du «paysage» littéraire qui en dérive (à savoir sa réponse *théorique* à l'accusation de la «crise»).

Avant d'entrer dans le vif du sujet, quelques remarques méritent d'être apportées au débat. Il faut souligner tout d'abord que, pour une bonne part, le débat est suscité par de nouvelles revues littéraires dont on signale l'émergence à partir des années quatre-vingt. Ces revues ne sont plus le résultat de subtiles conversions comme c'est le cas de **L'Infini**, ni ne voient la nouvelle fiction comme une mutation indéterminée ou inintelligible. Bien au contraire, des revues telles que **Prétexte**, **Écritures contemporaines**, **Écritures** ou **Hesperis** partent d'un acquis : la littérature française contemporaine est déjà un tout consistant, susceptible d'une approche théorique et critique spécifique, et sujette aux classements d'usage.

Ensuite, force est de constater que la critique universitaire y reprend tous ses droits et jouit à nouveau d'un prestige et d'une assurance critique dont ne peut se targuer le journalisme littéraire, et distinct de l'hermétisme esthétique régnant au moment des dernières avant-gardes : «A cet égard, la disposition des écoles littéraires et de leurs conflits apparaît moins comme une pacification que comme l'indice d'une mortification [...]»¹⁷¹.

¹⁶⁹ GAILLARD, Françoise – «Coups de sonde. Une rentrée sans écrivains», p. 117.

¹⁷⁰ GUICHARD, Thierry – «Le roman en question II», **Prétexte**, n° 8, janvier-mars 1995, p. 45.

¹⁷¹ HUGOTTE, Valéry / MOURIER, Pierre-François – «Le roman en question I», **Prétexte**, n° 7, octobre-décembre, 1995, p. 38.

De ce point de vue, l'heure serait davantage à la divulgation qu'à l'hypostase littéraire et, à ce propos, Pierre-François Mourier et Valéry Hugotte font appel, - comme antidote au risque «d'immédiateté»¹⁷² lié à la presse -, à l'Université : «À propos de contre-pouvoirs, l'université française ne pourrait-elle pas jouer pleinement son rôle face à tous les autres pouvoirs, et en particulier celui de la presse»¹⁷³.

Même recommandation chez Dominique Viart pour qui «ce qu'il faut déplorer surtout, [lui] semble-t-il, c'est le manque de relais entre le livre et la critique universitaire. La presse quotidienne et hebdomadaire [lui] paraît avoir renoncé à une certaine exigence sous la pression de critères qui tiennent plus au marché qu'à l'intérêt culturel»¹⁷⁴.

Pour lui, à nouveau,

«le rôle de l'Université n'est pas de refléter l'actualité dans son immédiateté. Sans quoi elle serait, elle aussi, prise dans la course effrénée de l'éphémère [...]. Il faut à cet égard souligner au contraire le grand progrès accompli par une institution qui refusait autrefois que soient étudiés des auteurs vivants car leur œuvre ne pouvait être considérée dans la perfection de son achèvement»¹⁷⁵.

De ce fait, la distinction de nature du travail critique universitaire de celui, plus immédiat et parfois commercial du journalisme, dégage implicitement une orientation méthodologique que notre étude tâche aussi, - nous l'avons dit au début -, de s'approprier ; et qui suppose trois vecteurs. Il s'agit tout d'abord d'insérer les textes dans un ensemble de questions théoriques et scripturales par rapport à l'histoire littéraire récente.

Cette démarche méthodologique rejoint de près celle que Fieke Schoots prône, à savoir une méthode immanente qui ne prendrait pour contexte de l'étude d'une œuvre que «le contexte littéraire, constitué d'autres auteurs ou de textes [antérieurs]»¹⁷⁶. En fait, il ne s'agit que de privilégier une approche ; la méthode contextuelle (rapport des textes à la société ou à la pensée dominante), n'étant jamais vraiment évacuée. Et Schoots, d'ailleurs, de ne s'en priver pas¹⁷⁷. Dominique Viart souligne, à cet égard, que «ce travail suppose une lenteur nécessaire, et dont il faut aussi faire l'éloge»¹⁷⁸.

¹⁷² *Ibid.*, p. 36.

¹⁷³ *Ibidem.*

¹⁷⁴ VIART, Dominique – «Le roman en question III», *Prétexte*, n° 11, automne 1996, p. 65.

¹⁷⁵ *Ibidem.*

¹⁷⁶ SCHOOTS, Fieke – «Passer en douce à la douane». *L'écriture minimaliste de Minuit*, p. 33.

¹⁷⁷ *Ibid.*, pp. 201-211.

¹⁷⁸ VIART, Dominique – «Le roman en question III», p. 66.

D'autre part, il faut louer la modestie née d'un sentiment d'insécurité face à ce que l'on pose, sans recul historique et souvent sans arrière-plan, comme travail à gloser, contester, réévaluer (thèses, essais, anthologies,...). Enfin, toute approche de la littérature actuelle devrait faire apparaître la «*mitoyenneté* de l'écriture dans laquelle elle s'insère. Dès lors, le contemporain apparaît [...] dans la perspective de ce dont il hérite, avec quoi il veut rompre ou qu'il cherche à prolonger»¹⁷⁹.

Par ailleurs, autre remarque préalable, le bilan de «l'état des choses»¹⁸⁰ doit présupposer l'existence, voire la résistance de son *objet* : le genre romanesque, dont on annonce çà et là, et à intervalles plus ou moins réguliers, la mort survenue, ou la mort prochaine¹⁸¹. Joël Schmidt ironise sur ce pessimisme hypocrite régnant sporadiquement sur les lettres françaises actuelles, et qui parfois monte sur ses grands chevaux.

A l'encontre de ces voix nécrophiles, Schmidt met en relief une certaine «graphomanie» de notre temps, laquelle serait pour maints auteurs «synonyme de vie», «expression de la vitalité de l'imagination»¹⁸².

La fameuse question («peut-on encore écrire après Auschwitz ?»), mille fois ressassée, en restera donc pour ses frais. L'écriture romanesque souffre plutôt de l'excès dont il est légitime de se soucier. Nous reviendrons, dans le sous-chapitre suivant, sur les signes contradictoires de cette chronique d'une mort annoncée du genre romanesque.

En outre, il faut aussi de reconnaître que la littérature française contemporaine s'inscrit dans un champ littéraire, lui aussi en pleine mutation. Pierre Bourdieu avait dégagé l'émergence d'un «champ» littéraire à partir du XIX^e siècle, en tant que mouvement vers la pleine autonomie de l'institution littéraire vis-à-vis d'autres institutions, parcouru d'un réseau complexe que sous-tendent l'écrivain, l'éditeur, le lecteur, la critique, les escortes théoriques de toutes sortes (les salons, l'Université, le marché littéraire) : «le champ littéraire [etc.] est un champ de force agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent [...]»¹⁸³. Cette définition allait comme un gant aux avant-gardes, engagées dans l'intransitivité et dans le travail formel¹⁸⁴.

¹⁷⁹ **Ibidem**. C'est nous qui soulignons.

¹⁸⁰ Ce fut le titre choisi par Jean-Pierre Richard pour son étude plurielle sur les nouveaux écrivains des années quatre-vingt. Cf. RICHARD, Jean-Pierre – **L'Etat des choses. Etudes sur huit écrivains d'aujourd'hui**, Paris, Gallimard, 1990.

¹⁸¹ CREPU, Michel – «Le roman français est-il mort ?», **L'Express**, 29 mars 2001, pp. 65-69.

¹⁸² SCHMIDT, Joël – «Eclatements du roman français», **Roman français contemporain**, Paris, Ministère des Affaires Etrangères, Sous-Direction du Livre et de l'Écrit, 1997, p. 122.

¹⁸³ BOURDIEU, Pierre – **Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire**, p. 323.

¹⁸⁴ Jean-Pierre Salgas voit dans la «déprogrammation» de la littérature, la fin de l'autonomie du champ. En fait, il faudrait ajouter qu'il s'agit d'un champ littéraire bien déterminé. SALGAS, Jean-Pierre – «1960-1990 : romans mode d'emploi», p. 39.

Or, comme l'a bien fait remarquer Fieke Schoots, en ce qui concerne le tout nouveau roman minuitard, considéré parfois à tort comme l'expression paradigmatique du roman français actuel : «l'acte de publier un livre implique qu'on se soumet au système, comme l'écrit Bourdieu : c'[...] 'est déjà exister dans un champ que d'y produire des effets [...]»¹⁸⁵. Partant, il y a fort à parier que le champ littéraire contemporain répercute les mutations des agents littéraires.

A cet égard, Jean-Pierre Salgas semble avoir judicieusement saisi la portée opératoire de cette notion bourdieusienne sur le paysage littéraire actuel : «mon arrière-pensée va plutôt, outre le premier Barthes, au Pierre Bourdieu des *Règles de l'art* [...], à une réflexion en terme de 'champ littéraire' inséparablement esthétique et institutionnel»¹⁸⁶. La perte d'une certaine autonomie du champ littéraire contemporain serait à mettre sur le compte de l'*apesanteur* d'un champ «désormais sans bords ni centre»¹⁸⁷.

Pierre-François Mourier et Valéry Hugotte faisaient, eux aussi, allusion aux mutations opérées sur ce champ avec la fin des «écoles littéraires». Ici aussi, il s'agit de souligner un climat d'indétermination et d'éclatement de l'institution littéraire contemporaine. «Loin de le remettre en question, la littérature participe pleinement d'un consensus dont les ravages ne sont pas à rappeler»¹⁸⁸.

Mais c'est peut-être au sein de ce qu'il est convenu d'appeler la littérature francophone que cette *apesanteur* du centre a heureusement fait le plus de dégâts, - assertion qui va de pair dans notre esprit avec la relativisation de la notion de «nation littéraire», appliquée traditionnellement à la France. Salgas souligne ce changement de statut dont les conséquences se font déjà sentir.

En effet, «la littérature française est devenue une littérature étrangère parmi d'autres»¹⁸⁹. Dominique Rabaté a pertinemment soulevé la question du «rapport à la langue, sans doute plus homogène en France qu'ailleurs»¹⁹⁰, pour tâcher de comprendre le malaise qui saisit une certaine critique française en mal de littérature.

¹⁸⁵ SCHOOTS, Fieke – «Passer en douce à la douane». *L'écriture minimaliste de Minuit*, p. 12.

¹⁸⁶ SALGAS, Jean-Pierre – «1960-1990: romans mode d'emploi», p. 37.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 43.

¹⁸⁸ HUGOTTE, Valéry / MOURIER, Pierre-François – «Le roman en question I», p.36.

¹⁸⁹ SALGAS, Jean-Pierre – «Sur deux photos de groupe», p. 24. Joël Schmidt traduit cette quête d'exotisme au sein de la littérature française : «on a quelque peu envie de respirer, d'aller chercher au large une littérature qui nous viendrait de loin [...]», «Éclatements du roman français», p. 151. A cet égard, la parution en 1987, chez Bordas, d'un **Dictionnaire des littératures de langue française** est très révélatrice.

¹⁹⁰ RABATE, Dominique – «États de la prose», *Prétexte*, n° 21/22, printemps 1999, p. 95.

Le fait même que «le champ littéraire français aime à se signaler à l'attention, comme pour transmettre à la société son capital d'idées et d'idéaux, par toutes sortes de représentations emblématiques ou symboliques»¹⁹¹, et qu'en France, depuis l'Académie, on n'a cessé d'hypostasier le beau langage¹⁹², et l'a même figé, - peut-être irrémédiablement -, conditionne forcément le paysage littéraire contemporain.

De fait, tout changement est perçu comme dangereux, voire déviant au sein d'une culture littéraire qui s'arroge un statut institutionnel et politique. Aussi Priscilla Parkurst Ferguson a-t-elle raison (et la Belgique francophone en sait quelque chose) de rappeler qu'à tort, et au détriment des périphéries, «pour les Français comme pour les francophones relevant de la culture française, ce phénomène unique, voulant qu'une nation entière communique en ses auteurs les plus illustres [...], va peut-être de soi comme il va sans dire»¹⁹³.

Le caractère construit, artificiel de cette culture, - perçu depuis ses marges -, a maintenant, semble-t-il, du plomb dans l'aile. La reconnaissance de la pluralité des littératures francophones commence à l'attester. Dominique Rabaté est catégorique : «le développement des œuvres francophones enrichit la palette» du roman français actuel¹⁹⁴. A cet égard, l'apport belge est considérable¹⁹⁵. Mais c'est surtout le sentiment «communautaire» français qui constituera une [bonne] surprise, notamment en ce qui concerne le roman antillais¹⁹⁶.

Enfin, si crise il y avait, les symptômes précurseurs, - tout contradictoires qu'ils soient-, d'une sortie de l'impasse ne manquent pas non plus. Salgas en détecte au moins trois qui ne sont pas passés inaperçus, notamment en dehors de l'Hexagone. D'une part, il y a l'éveil d'une *autre* critique littéraire, présente dans les nouvelles revues littéraires ou chez des critiques ayant réussi un rapprochement original et sensible des lecteurs avec les textes actuels¹⁹⁷.

¹⁹¹ FERGUSON, Priscilla Parkurst – *La France, nation littéraire*, p. 32.

¹⁹² *Ibid.*, p. 37ss

¹⁹³ *Ibid.*, p. 7s.

¹⁹⁴ RABATE, Dominique – «Etats de la prose», p. 95.

¹⁹⁵ SCHMIDT, Joël – «Eclatements du roman français», p. 154s. Reste à savoir quelle sera la stratégie propre aux écrivains des «marges». Cet apport est aussi bien qualitatif que quantitatif. Nous y reviendrons dans le chapitre suivant.

¹⁹⁶ *Ibidem*. De son côté, Dominique Viart en appelle à ce qu'il nomme «des voix du monde» pour enrichir l'imaginaire de la prose française actuelle. VIART, Dominique – «Le récit postmoderne», *La Littérature française contemporaine. Questions et perspectives*, recueil d'études publié par Frank Baert et Dominique Viart, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993, p. 162ss

¹⁹⁷ C'est très certainement le cas des études – lectures sensibles de Jean-Pierre Richard où le critique se fait découvreur avec son lecteur.

D'autre part, nul ne peut plus ignorer le succès des traductions des nouveaux écrivains de langue française à l'étranger. Un récent article rendait compte d'un véritable engouement pour la traduction de certains auteurs à l'étranger : Michel Houellebecq, Catherine Millet, Annie Ernaux, Amélie Nothomb, Marie Darrieussecq, etc. Ce regain d'un prestige d'un autre ordre, davantage commercial, atteste à son niveau, le renouveau de la fiction française et ce, «pour la première fois depuis le nouveau roman»¹⁹⁸, incontournable repère.

La forte demande de traduction dément, à sa façon, l'idée reçue d'une crise française de la fiction : «des Français [entendons par là les francophones] [ne] sont [plus] à court d'inspiration thématique»¹⁹⁹. Cela suppose qu'il y a eu «des années de creux»²⁰⁰. Finalement, autre signe très parlant, la vitalité des nouvelles collections chez plusieurs éditeurs. Elles sont le symptôme d'un regain qualitatif de la lecture, et de la consistance des textes dits contemporains.

1.3.1 Une crise exemplaire²⁰¹

L'idée d'une crise ouverte du roman français n'est nullement consensuelle. D'autant moins qu'elle véhicule ou reflète des perceptions distinctes de ce que l'on attend du fait littéraire. Il pourrait s'agir d'une véritable crise de la modernité, «la plus grave probablement depuis que les écrivains se sont voulus modernes [...]»²⁰², nous y reviendrons dans un autre sous-chapitre.

C'est ainsi, dans une approche décadentiste d'un genre éminemment moderne, que s'inscrivent, par exemple, les essais de Milan Kundera, même si cet auteur se réfère à une conception ample de la modernité littéraire, née autour d'un Rabelais et d'un Cervantès, «le moment exceptionnel de la naissance d'un art nouveau [...]»²⁰³. Dans cette perspective, l'écriture romanesque contemporaine, que Jan Baetens qualifie encore (1993) d'«expérimentale», s'apparente à une redéfinition du moderne ; la réévaluation de son potentiel²⁰⁴.

¹⁹⁸ A.A.V.V. – «Les Français lus de l'étranger», *L'Express*, 27 décembre 2001, p. 38.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ Nous détournons expressément le titre de la périodisation de la «crise» selon Alain Nadaud.

²⁰² BAETENS, Jan – «Littérature expérimentale : les années 80», p. 142.

²⁰³ KUNDERA, Milan – *L'Art du roman*, p. 14.

²⁰⁴ BAETENS, Jan – «Littérature expérimentale : les années 80», p. 146.

Pareille approche débouche tôt ou tard sur une interprétation décadentiste et contextuelle du roman contemporain, sur une crise de l'imaginaire. Elle cherchera ses causes dans la conception même de la culture et dans les déboires et enjeux politiques et sociaux. Plusieurs auteurs, tant à gauche qu'à droite, stigmatisent la culture contemporaine, et s'en prennent surtout au roman où ils croient lire le fidèle reflet des fourvoiements de notre civilisation héritée des Lumières et des avant-gardes esthétiques.

A droite, on regrettera plutôt, avec Marc Fumaroli «de repli de la littérature expérimentale et la vigueur des campagnes menées en faveur de la culture [le 'tout est culture'] sous Mitterrand et Lang»²⁰⁵. A gauche, on déplorera, avec Christian Prigent, Dominique Noguez et d'autre, la trahison postmoderne, consensuelle et, dès lors, jugée trop inoffensive pour le travail de la langue, de l'écriture contemporaine et l'assimilation de celle-ci à l'entreprise communicationnaire²⁰⁶.

La chronologie de ces contributions (très) critiques durant les années nonante rend compte, c'est indéniable, d'un malaise récurrent au sein d'une certaine critique incapable d'intégrer l'«extrême contemporain», ou d'y lire des subtilités scripturales se jouant dans l'immanence du texte ; notamment sa façon de bâtir ou d'entretenir une contiguïté avec les époques esthétiques précédentes.

Quatre exemples ou appels illustrent cette tendance à «un désamour français de soi» ; preuve que le «désarroi» des années quatre-vingt a donné lieu à un questionnement d'un autre ordre, attestant la prégnance et le caractère incontournable de la littérature française contemporaine.

En 1991, dans un essai polémique intitulé **Ceux qui merdRent**, Christian Prigent s'en prend à ce qu'il perçoit comme un dangereux retour à un compromis, à un consensus dans la littérature actuelle française, hâtivement qualifiée de postmoderne et qui ne correspond, en fait, qu'à un oubli des exigences radicales du moderne. Écriture particulièrement visée par cette accusation, l'écriture minimaliste du tout nouveau roman minuitard, ainsi que les retentissantes rétractions esthétiques de certains porte-drapeaux de l'avant-garde et de la textualité.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 144.

²⁰⁶ LECLAIR, Bertrand – *Théorie de la dérouté*, Paris, Verticales, 2001, p. 12.

A cet égard, le besoin de rappeler ce qu'était le moderne est très révélateur du sentiment de perte ou de dérive vis-à-vis d'un héritage fondé sur le conflit : «le surgissement du *moderne*, c'était donc le dénudement des conflits, la prise de partie dans ces conflits, la capacité, pour le langage littéraire, de prendre en charge ces conflits, de leur donner forme dans ces écritures travaillées par leur violence»²⁰⁷. Car, pour Prigent, la littérature se donne essentiellement pour fonction d'écrire au mal²⁰⁸.

Face à cette exigence, l'écriture actuelle répondrait par «la sensation d'une certaine *défaite de la pensée*, une sorte de honte [...], [liées] au compromis social»²⁰⁹ ; une espèce de reflet de l'évacuation progressive de la négativité par nos sociétés frileuses. Et Christian Prigent de s'inquiéter des conséquences néfastes sur l'écriture de cette tendance pacificatrice : «la question même du moderne comme question de la *nomination du Mal* semble, dans cet espace, hors-jeu»²¹⁰. D'où la sévère dénonciation de l'obsession mitterrandienne du «tout est culture».

Pour Prigent, nomment malgré tout le mal, - depuis l'apparent essoufflement moderne, et après Rabelais, Sade, Lautréamont Céline, Bataille -, des auteurs demeurés fidèles au travail d'érotisation et de violence de la langue sous différentes modalités fantasmatiques : le «scripto-séminogramme» de Pierre Guyotat, le «parler animal» chez Valère Novarina, la «violangue» chez le Belge Jean-Pierre Verheggen, mais aussi, ce nous semble, l'écriture en spirale du premier Eugène Savitzkaya. Issue de la modernité négative, ce type d'écriture soit enrichit le spectre de la littérature contemporaine, soit le met à mal.

Et c'est justement par cette dernière démarche que **Ceux qui merdRent** constitue une dure critique de la littérature contemporaine en ce qu'elle reflète des compromis avec le sujet et le récit, et en ce qu'elle semble inoffensive, voire inefficace, à l'égard de la langue comme de l'expression de la cruauté et de la violence à l'œuvre depuis toujours, - celle-là même qu'une certaine modernité, à partir du carnaval langagier rabelaisien, n'a cessé de travailler et de véhiculer comme une *part maudite*, indispensable à la pleine compréhension de notre drame.

²⁰⁷ PRIGENT, Christian – **Ceux qui merdRent**, Paris, P. O. L., 1991, p. 23.

²⁰⁸ *Ibid.*, pp. 35-37.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 25.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 38.

Même s'il n'est pas de notre propos de justifier ici, esthétiquement et éthiquement, le travail scriptural du roman minimaliste et postmoderne, bien ciblé par la critique de Christian Prigent, on ne peut honnêtement ne pas rappeler une évolution de la critique à cet égard²¹¹.

En 1994 paraît **La Mort du grand écrivain** de Henri Raczymow²¹² où cet auteur défend, - idée discutable certes -, que le roman n'a plus rien à dire à notre société une fois la démocratie largement implantée : «la démocratie réalisée n'a pas besoin de littérature. Parce que la visée de la littérature, c'est justement la démocratie, celle-ci atteinte, la littérature, ayant rempli son contrat, peut s'esquiver [...]»²¹³. Aussi, Raczymow assigne-t-il au roman, depuis la Révolution Française, la tâche pédagogique ou panégyrique d'accompagner activement le projet démocratique moderne dans son combat contre l'Ancien Régime et toutes les manifestations de ce qu'il désigne par «société organique»²¹⁴.

Dès lors, le «projet» de la littérature, tel qu'on l'a surtout hypostasié en France²¹⁵, se confond avec le projet démocratique ; lequel est foncièrement moderne et s'est triomphalement imposé : «cette contestation, c'est la modernité elle-même, du romantisme à Mai 68»²¹⁶. Porte-drapeau de cette aventure, «le grand écrivain» depuis Hugo jusqu'à Sartre assurait «un magistère moral» et était reconnu d'utilité publique.

Marc Fumaroli y voit l'autorité même acquise par l'écrivain à l'âge romantique, puis moderne ; à savoir «le sacre de l'écrivain» selon l'heureuse expression de Pierre Bénichou²¹⁷. Qui plus est, l'ambiguïté de l'écrivain née de son adéquation avec la non moins prestigieuse figure de l'intellectuel, spécificité du champ littéraire français²¹⁸, a perdu de son efficacité sociale et de son crédit politique après Sartre.

²¹¹ SCHOOTS, Fieke – «**Passer en douce à la douane**». **L'écriture minimaliste de Minuit**, p. 58 ; en ce qui concerne le travail de la langue chez les minimalistes. Voir aussi, pour ce qui est des développements métaphysiques de l'écriture minimaliste BERTHO, Sophie – «Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique», **Jeunes auteurs de Minuit**, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1994, pp. 15-25.

²¹² Nous avons délibérément omis dans cette chronologie l'essai de NADAUD, Alain – **Malaise dans la littérature**, Paris, Champ Vallon, 1992 étant donné qu'il n'aborde pas directement la crise de la fiction, mais plutôt le statut ambigu du livre une fois livré aux lois du marché et à la consommation rapide (p. 92), et dont les dangereuses conséquences sur l'appréciation du roman sont reprises par GUICHARD, Thierry – «Le roman en question II», p. 46.

²¹³ RACZYMOW, Henri – **La Mort du grand écrivain. Essai sur la fin de la littérature**, Paris, Stock, 1994, p. 34.

²¹⁴ **Ibid.**, p. 51.

²¹⁵ A nouveau, le lumineux essai de Priscilla Parkurst Ferguson, **La France, nation littéraire**, pour ce qui est de son approche du statut culturel de la littérature dans ce pays.

²¹⁶ RACZYMOW, Henri – **La Mort du grand écrivain**, p. 51s.

²¹⁷ Cité par **Ibid.**, p. 49.

²¹⁸ **Ibid.**, p. 93. Lire aussi, sur ce sujet, avec profit l'intéressant dossier de CONAN, Eric – «La fin des intellectuels», **L'Express**, 30 novembre 2000, pp. 46-55.

L'apparente innocuité ou innocence de la langue dans la fiction narrative française contemporaine, dénoncée par Christian Prigent comme fausse transparence, est à nouveau rendue responsable chez Henri Raczymow de la fadeur de l'écriture actuelle. En effet, sous couvert du «tout est culture», la littérature à bout de souffle, entachée de sémiotique, dégraderait dangereusement le roman au niveau du message publicitaire ou du discours journalistique. Elle ne ferait qu'entériner la mort annoncée de l'activité littéraire, dont on ne parlerait plus de nos jours qu'avec un respect tout posthume²¹⁹.

Tout aussi «contextuel», Jean-Marie Domenach dénonce en 1995 **Le Crépuscule de la culture française ?**, posé de façon interrogative comme un espoir pour la fiction narrative actuelle. Domenach s'en prend sarcastiquement aux dérives appauvrissantes de l'imaginaire français contemporain. A l'instar de Raczymow, dont il ne fait qu'amplifier certaines thèses, Domenach soupçonne l'idéologie démocratique, dès lors qu'elle est irréversiblement implantée, d'être à l'origine du tarissement de la création artistique²²⁰.

Un état minimal des choses qu'entretient un «système» critique et journalistique parisien des plus condescendants envers le minimalisme et le nombrilisme régnants²²¹, où l'on se renvoie effrontément l'ascenseur et qui fomenté, selon lui, - tout aussi inévitablement -, «une crise décisive de l'imaginaire»²²².

Les goûts esthétiques ne sont pas, pour lui, tous justifiables éthiquement, loin s'en faut : «Mais, c'est bien plus profondément, par référence à la non-valeur, qu'une œuvre peut être dite morale ou immorale»²²³.

Pour Domenach, si le roman est en nette régression²²⁴, c'est qu'il renonce à tout ce qui sent l'humanisme : le personnage, capable d'une subjectivité exprimable sur le mode subjonctif/subjectif ; l'intrigue consistante et cohérente ; le travail linéaire de la narration, l'engagement social. Et d'ajouter que si l'«on peut coller l'étiquette roman sur n'importe quoi»²²⁵, c'est parce que le soupçon travaille négativement les instances traditionnelles du récit²²⁶.

²¹⁹ RACZYMOW, Henri – **La Mort du grand écrivain**, pp. 156-167.

²²⁰ DOMENACH, Jean-Marie – **Le Crépuscule de la culture française ?**, Paris, Plon, 1995, p. 35.

²²¹ **Ibid.**, p. 38ss

²²² **Ibid.**, p. 43.

²²³ **Ibid.**, p. 40.

²²⁴ **Ibid.**, p. 54.

²²⁵ **Ibid.**, p. 47.

²²⁶ Dans cet essai, Jean-Marie Domenach fait constamment allusion au livre, déjà cité, de Marc Chénétier, dont il accentue certaines affirmations pour mieux condamner la fiction française contemporaine. Il insiste sur ce qu'il appelle, non sans ironie, «l'exception américaine».

Et Jean-Marie Domenach d'accuser directement le terrorisme de la théorie textuelle française des années soixante et septante entachée de linguistique, sémiotique, psychanalyse ; et le Nouveau Roman qui en est issu, comme production expérimentale où l'on nourrit un «dégout de ce méli-mélo humaniste où s'enlisait la littérature française»²²⁷.

Tout comme Raczymow, Domenach détecte un malaise dans la littérature causé par la réalisation du projet moderne, un projet foncièrement égalitaire et, dès lors, déhiérarchisant, fatal pour le roman²²⁸.

Le désarroi de la critique des années quatre-vingt se transforme chez ces auteurs en rejet formel du travail narratif contemporain dont ils ne semblent comprendre ni les enjeux, ni les outils. A nouveau, c'est surtout le roman minimaliste des éditions de Minuit qui est particulièrement visé. Selon Domenach, s'y reflètent la désidéologisation de la civilisation, la perte de l'humanisme (déjà à l'œuvre dans le Nouveau Roman), le divorce irrémédiable (mais Kant ne l'avait-il pas déjà annoncé ?) entre l'esthétique et l'axiologie, ainsi que des raisons typiquement françaises relevant de ce qu'il est convenu d'appeler une crise de l'imaginaire liée au divorce d'avec les sources chrétiennes et l'épopée révolutionnaire et républicaine ; un sort que la fiction américaine n'a pas subi²²⁹.

Cet argument du ressourcement de l'imaginaire avait déjà été véhiculé en 1992 par Olivier Mongin dans **Le Monde**. Dans un article expressément intitulé «La France en mal de fiction», ce critique littéraire dénonçait déjà «une conception outrancière de la laïcité»²³⁰ dont la fiction française pourrait bien être la victime. A nouveau, et contrairement à la production fictionnelle (sud-)américaine contemporaine, la fiction narrative française accuse son «mal à exprimer ses inquiétudes, son désarroi historique»²³¹. A ce stade, «[...] l'imagination brise la clôture de la *mimesis*»²³² et compromet les possibilités mêmes de la représentation.

Ce regard pessimiste porté sur la fiction actuelle n'a pas manqué de susciter de vives réactions dans la presse et surtout dans les cercles universitaires. L'incompréhension affichée vis-à-vis de la société actuelle et de l'écriture romanesque qui en découle a été, à juste titre, mise sur le compte d'une étroitesse d'esprit incapable de concevoir la complexité et la contiguïté profondes à l'œuvre dans la littérature française dite contemporaine.

²²⁷ **Ibid.**, p. 76s.

²²⁸ **Ibid.**, p. 81.

²²⁹ **Ibid.**, p. 171ss

²³⁰ MONGIN, Olivier – «La France en mal de fiction», **Le Monde**, 3 juillet 1992.

²³¹ **Ibidem**.

²³² DOMENACH, Jean-Marie – **Le Crépuscule de la culture française ?**, p. 203.

L'assimilation contextuelle, - et non l'approche immanente des œuvres -, de cette fiction avec la société ambiante active un rejet idéologique et axiologique des textes contemporains faisant injustement l'économie de l'étude de leur rapport très particulier, mais incontournable, au texte et à l'institution littéraire²³³.

D'ailleurs, les apports ultérieurs sous forme de méfiance, de la part d'une certaine critique à l'endroit de la fiction contemporaine française finiront par mitiger et complexifier leur discours. Pour preuve, l'essai polémique de Bertrand Leclair (2001) sur le statut de la critique littéraire et de l'écriture à notre époque, où l'on observe un subtil glissement des responsabilités et des enjeux au sein du champ littéraire : «la question est celle de la création littéraire (l'écriture et la lecture) au sein de *cet univers qui l'évacue* sans cesse, la renvoyant à un pur divertissement»²³⁴.

L'écriture est bel et bien là, dans une acception toute barthésienne, en tant que «soulèvement d'une parole singulière dans les plis de la langue collective»²³⁵ ; mais c'est la société qui perd à vouloir s'en écarter : «ce n'est pas la littérature qui est aujourd'hui menacée. C'est la communauté qui la nie qui est en danger»²³⁶.

Plus encore, cet aveu catégorique d'un spécialiste de la littérature, «J'attends de la littérature qu'elle me déroute sans cesse»²³⁷, s'apparente à un acte de foi en les potentialités d'un imaginaire exigeant, et à une chance pour la fiction narrative contemporaine.

Par ailleurs, en inscrivant sa «théorie de la déroute» sur les ruines des théories littéraires des années septante, - («la déroute des théories n'enlève rien pour autant au *principe* actif de la littérature dont ces théories étaient une émanation»²³⁸) -, cet essai finit par rendre compte de l'état et de la condition de la critique littéraire à l'âge postmoderne, de ses conditions de travail et de ses attentes : «c'est pourquoi surtout on écrit toujours dans son époque, ce qui ne signifie certes pas qu'il faille écrire *pour* son époque [...]»²³⁹.

²³³ Cf., à ce sujet, SALGAS, Jean-Pierre – «1960-1990: romans mode d'emploi», p. 37 et ID – «Sur deux photos de groupe», p. 23.

²³⁴ LECLAIR, Bertrand – **Théorie de la déroute**, p. 12. C'est nous qui soulignons.

²³⁵ **Ibid.**, p. 16.

²³⁶ **Ibid.**, p. 49.

²³⁷ **Ibid.**, p. 79.

²³⁸ **Ibid.**, p. 49.

²³⁹ **Ibid.**, p. 144.

Cependant, Leclair n'en dénonce pas moins les dangereuses dérives de notre temps. Si à la modernité, - jamais explicitement citée, mais exemplairement définie comme «pluralité de styles en de multiples niveaux de langue»²⁴⁰ -, correspondait un ennemi de taille : la censure ; à la postmodernité, - désignée par un simple «aujourd'hui» -, correspondent les risques assimilateurs des discours communicationnaires, une notion étrangère, en tous temps, à la vocation de l'écriture, et ressortissant à l'«immédiateté» abusive de la langue²⁴¹.

Mais, pour ce critique qui travaille à **La Quinzaine Littéraire**, l'optimisme est de mise. Le bilan n'est pas lourd. La fiction contemporaine en français travaille légitimement son «champ» propre, non pas au-delà du soupçon, mais plutôt malgré ce soupçon : «la littérature est formidablement vivante, *hic* et *nunc*, elle l'a rarement été autant. *Hic et nunc* : ni hier où déjà on la disait morte, *bien sûr*. C'est la critique qui agonise à son propre siège [...]»²⁴².

Dès lors, ces manifestations de plus en plus mitigées de «désamour» et de perplexité envers la fiction française contemporaine ; et qui ont succédé au désarroi critique de la décennie antérieure, confirment, - ne fût-ce que négativement -, la prégnance de ce corpus fictionnel pluriel né, non sur les ruines du Nouveau Roman et des théories des années septante, mais sur leur complexe contiguïté, sur l'assomption de cette complexité et sur la problématique de l'«extrême contemporain».

Ceci amènera rapidement la critique universitaire à s'engager dans des débats reproduits dans les revues de littérature contemporaine fondées au cours des années nonante -, rendant compte de l'argumentation de cette complexité, et relativisant, par là même, la hantise d'une crise de la fiction véhiculée au début de cette décennie.

A cet égard, Pierre-François Mourier et Valéry Hugotte, dans le premier entretien consacré dans **Prétexte** au «roman en question», se réfèrent effectivement à un état de crise du livre en général une fois conçu comme marchandise, produit de consommation à vendre assez rapidement²⁴³. Dès lors, l'obsolescence du «produit» compromet l'appréciation du roman à sa juste valeur. Mais ces risques évidents et bien réels de l'immédiateté²⁴⁴ ne doivent pas masquer le caractère intrinsèquement critique et conflictuel, donc changeant, du genre romanesque ; genre foncièrement démocratique.

²⁴⁰ **Ibid.**, p. 23.

²⁴¹ **Ibid.**, p. 23.

²⁴² **Ibid.**, p. 56.

²⁴³ Cf. NADAUD, Alain - **Malaise dans la littérature**, p. 27s.

²⁴⁴ Cf. HUGOTTE, Valéry / MOURIER, Pierre-François - «Le roman en question I», p. 36.

Ainsi, comme le rappellent Hugotte et Mourier la pérennité de la crise du roman est constitutive de son histoire : «Le roman est mort avec Flaubert, pour mourir de nouveau avec Proust puis avec Simon. Et le roman ne vit que de cela, de mourir à la forme figée [...]»²⁴⁵. Même rappel chez Dominique Viart, lorsqu'il considère comme bénéfique, voire salubre, que le roman, en tant que genre, se remette continuellement en question, se réévalue constamment dans ses pratiques, «interroge la pertinence de ses formes et la légitimité de ses objets»²⁴⁶.

D'où la problématique de tout discours sur la pratique fictionnelle contemporaine : «Grandeur de la situation actuelle de la critique littéraire : il s'agit de traduire dans des concepts qui ne sont pas encore définis des percepts (c-à-d des idées sensibles) et des affects (c-à-d des idées affectives) que les écrivains commencent à peine d'éprouver»²⁴⁷.

D'où aussi, ce nous semble, le mérite et le défi des balbutiements de la critique littéraire contemporaine, notamment universitaire et revuistique. Comme le souligne le dossier «Le roman en question I», loin de «pacifier» la littérature, la disparition des écoles littéraires et de leurs conflits semble vouloir la «mortifier», la mettre à l'épreuve²⁴⁸. C'est à une description des pratiques contemporaines d'écriture que nous consacrons le sous-chapitre suivant.

1.3.2 Le paysage littéraire

Cette notion récurrente, expressément vague quand il s'agit de faire allusion à la fiction narrative contemporaine²⁴⁹, connaît avec Jean-Pierre Salgas une définition théorique transversale et englobante qui sert notre propos. De fait, Salgas y voit «cette zone-frontière entre texte et institution, [à savoir] le paratexte collectif»²⁵⁰. Un espace théorique général évitant presque la convocation explicite des œuvres et des auteurs en particulier. Nous avons donc affaire ici à un cadre, une grille où se croisent le statut de l'écrivain, son rapport au monde (engagement), au récit et au sujet.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 38.

²⁴⁶ VIART, Dominique – «Le roman en question III», p. 63.

²⁴⁷ BADIR, Sémir – «États de la prose», *Prétexte*, n° 21/22, printemps 1999, p. 81.

²⁴⁸ Cf. HUGOTTE, Valéry / MOURIER, Pierre-François – «Le roman en question I», p. 36.

²⁴⁹ Cf. *Ibid.*, p. 39. Cf. aussi SCHOOTS, Fieke – «**Passer en douce à la douane**». *L'écriture minimaliste de Minuit*, p. 14.

²⁵⁰ SALGAS, Jean-Pierre – «Sur deux photos de groupe», p. 23.

Il convient, à ce stade, de souligner l'indétermination²⁵¹ et la pluralité affichée de ce «paysage», que l'on tend bien souvent, à tort, à restreindre aux seules Editions de Minuit²⁵². Dans **Prétexte**, Dominique Viart met en relief le caractère pluriel des premières contributions critiques qui se sont penchées sur la fiction française depuis les années quatre-vingt. En 1990 paraît **Nouveaux territoires romanesques**. La même année paraît **L'Etat des choses** de Jean-Pierre Richard et en 1996, du même auteur, **Terrains de lecture**. Le pluriel est de rigueur.

Plus encore, si unité il y a, de telle sorte qu'il faut parler de la littérature française contemporaine, puisque «un certain nombre de phénomènes sont repérables qui disent certainement notre époque»²⁵³, elle ne se manifeste que par l'assurance du *retour* : retour du récit, retour du réel, retour du sujet ; «retour du 'fond' à la 'forme'»²⁵⁴ ; ce qui suggère à Sémir Badir un abus *régressif* dans la compréhension du contemporain postmoderne²⁵⁵.

D'abord et avant toute autre considération, le «paysage» littéraire actuel opère une mutation dans le statut même de l'écrivain. Le désengagement politique et esthétique de la littérature à partir de la fin des années septante a entraîné l'émergence d'un profil, somme toute plus bas, d'écrivain auquel nous n'étions pas accoutumés : une «génération innommable», née après la Seconde Guerre mondiale²⁵⁶, pour reprendre l'heureuse expression de Laurent Demoulin.

Contrairement à leurs aînés, notamment ceux des Editions de Minuit, ces jeunes auteurs ne constituent aucune école ; ne militent sous aucune conception avant-gardiste, théorique ou pamphlétaire de la littérature ; n'entretiennent pas l'esprit de groupe²⁵⁷.

²⁵¹ Cf. SCHOOTS, Fieke – «Passer en douce à la douane». *L'écriture minimaliste de Minuit*, p. 14.

²⁵² Cf. PREVOST, Claude – «Au-delà du soupçon», *La Quinzaine Littéraire*, n° 532, 16-31 mai 1989, p. 26.

²⁵³ VIART, Dominique – «États de la prose», *Prétexte*, n° 21/22, printemps 1999, p. 98.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 99.

²⁵⁵ Cf. BADIR, Sémir – «Histoire littéraire et postmodernité», *Ecritures contemporaines*, n° 2, *Etats du roman contemporain*, 1999, p. 244.

²⁵⁶ Cf. DEMOULIN, Laurent – «Génération innommable», p. 7s.

²⁵⁷ Le titre de l'article de Jean-Pierre Salgas – «Sur deux photos de groupe» joue sur l'impossibilité aujourd'hui de reproduire l'effet de la célèbre photo des Nouveaux Romanciers des Editions de Minuit. Voir aussi à ce sujet l'intéressante enquête de Martine de Rabaudy sur les écrivains de Minuit après le décès de Jérôme Lindon. Laurent Mauvignier parle plutôt d'un «esprit Minuit». Christian Oster y voit «un esprit commun», mais «pas d'école littéraire, des sensibilités parfois communes, mais parfois diverses». RABAUDY, Martine de – «Les enfants de Minuit», *L'Express*, 27 décembre 2001.

Nous avons affaire à un labeur d' «ascètes», comme disait feu Jérôme Lindon, décrivant les jeunes écrivains de sa *maison*, pour qui ne comptent ni l'argent, ni les prix littéraires, ni la gloire. Nous sommes en présence d'«impassibles»²⁵⁸. A cet égard, Sémir Badir se réfère au contexte socio-historique dans lequel le roman contemporain se conçoit et qui a trait au statut même de l'écrivain : «ces jeunes écrivains sont dans un rapport de proximité avec leurs lecteurs qui ne me paraît pas être indifférent à leur façon d'écrire ni à la manière dont leurs textes sont lus [...]. Ce sont des salariés qui témoignent devant d'autres salariés»²⁵⁹.

Cette évolution des écrivains contemporains vers le profil bas n'est pas sans lien avec la fin de l'engagement idéologique en littérature. Si l'on peut se réjouir «de voir le genre romanesque délivré de la gangue des discours théoriques et des idéologies»²⁶⁰, il y a aussi la débâcle d'un autre engagement, esthétique cette fois, marqué par le soupçon.

Comme l'observe Françoise Gaillard : «[...] le vent a tourné et [que] l'on attend aujourd'hui plus de consécration d'une œuvre littéraire que d'une œuvre de pensée. Ce serait le signe soit que la pensée est en pleine déroute, soit que la littérature a retrouvé son aura»²⁶¹. Pareille mutation entraîne la «devée d'un tabou», celui du mythe de l'écrivain, sa banalisation²⁶² ; l'écrivain français ne se définissant plus comme un intellectuel, «l'activité littéraire [n'entretenant] plus de lien d'essence aux œuvres de pensée (l'idéologie), ni même aux débats sur l'activité littéraire elle-même»²⁶³.

Incontournable, même si tous les excès sont possibles, la catégorie du «retour», parce que rendant plus nettement et visiblement compte du renouveau romanesque, peut porter à confusion. D'aucuns y voient une «restauration»²⁶⁴ sans interroger au préalable, ici encore, la complexité et la contiguïté des pratiques scripturales.

²⁵⁸ Cf. AMETTE, Jacques-Pierre – «Le nouveau 'nouveau roman'», *Le Point*, 10 janvier 1989 ; notamment l'entretien avec Jérôme Lindon intitulé «Le roman bouge».

²⁵⁹ BADIR, Sémir – «États de la prose», p. 83.

²⁶⁰ HUGOTTE, Valéry / MOURIER, Pierre-François – «Le roman en question I», p. 39.

²⁶¹ GAILLARD, Françoise – «Coups de sonde. Une rentrée sans écrivains», p. 122.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ SALGAS, Jean-Pierre – «Sur deux photos de groupe», p. 24.

²⁶⁴ Cf. l'éditorial «Que peut le roman?», *Le Débat*, n° 90, 1996.

Pour ce qui est du retour tant annoncé du récit, Dominique Viart conteste sa portée sur la fiction et relativise son ampleur chronologique. Pour lui, il n'est même pas sûr que le récit, «aux fondements de notre culture»²⁶⁵ et de toutes cultures, ait jamais quitté l'écriture romanesque française, si ce n'est durant les années septante, expérimentales et théoriques, qui l'excluaient explicitement, mais ne le perdaient jamais vraiment de vue. Le récit y était plutôt «délié [provisoirement] de la mémoire»²⁶⁶.

A ce propos, il est pertinent de constater que Viart ne considère pas le Nouveau Roman comme un abandon, mais plutôt comme «une véritable exploration des possibilités du récit»²⁶⁷. Un sentiment que ne parvenait pas à partager une certaine critique en désarroi dans les années quatre-vingt devant le «nouveau» nouveau roman minuitard : «L'époque est au récit ? On fait du récit, mais du récit sans histoire, parce qu'on ne saurait tout de même aller jusqu'à ficeler une intrigue [...]. On transforme le narratif en constatatif»²⁶⁸.

Aussi Viart a-t-il bien saisi, avec le corpus des textes contemporains à l'appui, la condition de l'écriture actuelle : «loin de s'être débarrassés du soupçon, les romanciers actuels tentent d'écrire avec la conscience même de ces difficultés et de ces ambiguïtés. Mais, s'ils exhibent les difficultés de la parole, ils n'en font pas pour autant la matière de leur écriture : il s'agit plutôt d'une difficulté assumée, d'un espace du doute ou de la dérision creusé au sein des mots»²⁶⁹. Nul n'est dupe. La restauration balzacienne n'aura pas lieu, tant c'est de contiguïté littéraire qu'il s'agit : «Le contemporain apparaît dès lors en effet dans la perspective de ce dont il hérite, avec quoi il veut rompre ou qu'il cherche à prolonger»²⁷⁰.

Dès lors, si la fiction française contemporaine retourne *au* récit et *au* réel, c'est avant tout en connaissance de cause, consciente de l'incontournable épreuve du soupçon qui la travaille : «il s'agit plutôt d'écrire le réel avec la conscience du soupçon [...]. En outre, la notion de 'réel' est elle-même bien suspecte. Dans la mesure où ce réel n'est jamais saisi que par une conscience [...].»²⁷¹.

De ce fait, l'écriture contemporaine n'est pas une pratique au premier degré, théoriquement autonome, - si cette notion existe -, mais plutôt une perlaboration dialectique de récit, et de son improbable éclipse.

²⁶⁵ VIART, Dominique – «Mémoires du récit. Questions à la modernité», *Ecritures contemporaines*, n° 1, *Mémoires du récit*, 1998, p. 3.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 5.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 4.

²⁶⁸ GAILLARD, Françoise – «Coups de sonde. Une rentrée sans écrivains», p. 119.

²⁶⁹ VIART, Dominique – «Le roman en question III», p. 64.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 66.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 67.

Pour reprendre Dominique Viart, l'écriture contemporaine est «empêchée d'advenir», à un stade qui lui est propre ; et c'est pourquoi dans son ensemble (paysage), elle n'en demeure pas moins le résultat d'un travail de la langue²⁷². Elle n'en constitue pas moins une œuvre textuelle multiple. On ne se débarrasse pas si facilement des retombées de la linguistique ou de la sémiotique.

De même, le sujet fait l'objet d'un retour, simultané par rapport à celui du récit, «en tant que porteur de mémoire»²⁷³. Mais, à nouveau, ce retour ne mérite pas la portée qu'on lui prête. Son éclipse n'aura, elle aussi, duré que quelque temps. Alain Robbe-Grillet n'a-t-il pas avoué, dans **Le Miroir qui revient**, n'avoir parlé que de lui, jetant de la sorte, - qu'on le veuille ou non -, une subjectivité à l'œuvre rétroactivement dans les textes de Robbe-Grillet et, par contamination, sur le Nouveau Roman comme un tout ?

Evidemment, la subjectivité ne reprend pas ses droits sans être elle aussi préalablement filtrée au crible du soupçon ; sans se savoir bâtie sur une fiction ; sans assumer les jeux de conscience et d'inconscience, «les tours et les détours d'une subjectivité»²⁷⁴. A cet égard, - nous y reviendrons -, la notion d'«autofiction» est largement redevable à l'enrichissement de la subjectivité réconciliée dans la fiction. Elle constitue même, pour Pierre Jourde, l'un des axes par lesquels le genre romanesque peut se renouveler aujourd'hui²⁷⁵. Curieusement, les deux autres réfèrent à des pratiques encore peu travaillées en France²⁷⁶, mais où la fiction trouverait à s'enrichir ; à savoir «le réalisme magique» et l'agencement du récit²⁷⁷.

L'écriture en connaissance de cause est dès lors l'œuvre d'une génération d'écrivains qui succède à celle du Nouveau Roman et à celle de la déconstruction textuelle des années septante ; «la première à avoir véritablement intériorisé la révolution du Nouveau Roman»²⁷⁸. Aussi, la synthèse dialectique est-elle opérée. Si rupture il y a, elle ne sera plus qu'un effet scriptural surcodé agissant subtilement, en clin d'œil intertextuel, sur le récit en construction. Réécriture ou déguisement, c'est selon, dans l'approche du récit «postmoderne» proposée par Aron Kibédi Varga²⁷⁹.

²⁷² Cf. SCHOOTS, Fieke – «**Passer en douce à la douane**». *L'écriture minimaliste de Minuit*, pp. 49-60.

²⁷³ VIART, Dominique – «Mémoire du récit. Questions à la modernité», p. 10.

²⁷⁴ RABATE, Dominique – «États de la prose», p. 91.

²⁷⁵ JOURDE, Pierre – «États de la prose», *Prétexte*, n° 21/22, printemps 1999, p. 90.

²⁷⁶ En ce qui concerne le réalisme magique, l'apport belge s'avère très enrichissant. Cf. QUAGHEBEUR, Marc – **Lettres belges entre absence et magie**, Bruxelles, Labor, 1990.

²⁷⁷ JOURDE, Pierre – «États de la prose», p. 90.

²⁷⁸ DEMOULIN, Laurent – «Pour un roman sans manifeste», *Ecritures*, n° 1, *Fin de millénaire*, 1991, p. 10.

²⁷⁹ Cf. VARGA, Aron Kibédi – «Le récit postmoderne», *Littérature*, n° 77, février 1990, pp. 16-20.

A cet égard, pour toute une mouvance de la fiction narrative contemporaine, chez Minuit ou ailleurs, la renarrativisation et la resubjectivisation en cours ne consistent en aucune restauration pré-moderne ou pro-balzacienne du genre romanesque. L'état dialectique dans lequel advient notre fiction est inévitablement marqué par une certaine contestation d'un autre ordre. Non plus celle de la modernité, à l'œuvre sous différentes formes depuis la moitié du XIX^e siècle jusqu'aux années septante ; mais bien celle d'un troisième degré où, pour reprendre Bruno Blanckeman : «la fiction se voit contestée par le récit même qui l'instaure»²⁸⁰, dans un phrasé souple, ironique et ludique ; ne mettant plus radicalement en question l'acte de raconter et ses instances (événements, personnages, intrigue, rapport causal).

Cette nouvelle conscience des virtualités de l'écriture romanesque suggère à Blanckeman les symptômes «d'une légère schizé»²⁸¹ ; terme clinique pour traduire un procédé esthétique récurrent dans les textes fictionnels contemporains mettant à nu les lignes et les clauses d'un pacte de contiguïté du contemporain vis-à-vis de la génération antérieure. Le roman «produit de la fiction et surligne (à des degrés divers) cette production, énonce du romanesque et le dénonce comme tel»²⁸².

1.4 LES NOUVELLES TAXINOMIES LITTÉRAIRES

S'il fallait vraiment une preuve tangible et irréfutable de la consistance et de la substance du contemporain littéraire, de l'existence plurielle d'un corpus d'œuvres et de styles en quête de reconnaissance et de légitimité, cette preuve consisterait dans le dégagement progressif, et de plus en plus diversifié à partir des années nonante, de classements plus ou moins solides, plus ou moins fantaisistes, misant sur une parenté d'écriture, de textes, de parcours, voire d'éditeurs.

²⁸⁰ BLANCKEMAN, Bruno – *Les Récits indécidables*, p. 17.

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² *Ibidem*. Sophie Bertho ne dit pas autre chose quand, dans «l'attente» de ce que peut offrir notre contemporanéité littéraire, elle insiste sur l'inévitable surcodage de l'écriture : «Le jeu subversif avec les codes et les conventions romanesques, leur réécriture ironique, apparaissent au contraire comme une tentative, à la fois prudente et ludique, pour revaloriser ce que le roman avait perdu : l'intrigue». BERTHO, Sophie – «L'attente postmoderne», *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 415, 1991, p.739.

De fait, le désarroi critique des années quatre-vingt fait place à la tentative de classements divers rendant compte de, ou mettant un certain ordre dans la «nébuleuse» d'écrivains tard venus à l'écriture en langue française. En effet, comme l'a judicieusement rappelé Fieke Schoots, le renouveau de la fiction française contemporaine donne d'abord l'impression d'une vague «nébuleuse»²⁸³ à laquelle a certainement contribué l'extraordinaire engouement pour le dernier roman minuitard.

Ainsi, en 1989, dans un numéro très particulier de **La Quinzaine Littéraire**, Claude Prévost, après avoir manifesté, d'une part, son scepticisme esthétique à l'endroit du «nouveau» nouveau roman minuitard (Echenoz, Bon, Deville et **La Salle de bain**, roman culte s'il en est du Belge Toussaint) et, d'autre part, affiché ses réticences envers l'usage du «postmodernisme» en littérature, - ainsi que celui du «minimalisme» qu'il renvoie dos à dos -, récuse «la notion de *mainstream*, de courant dominant»²⁸⁴ pour désigner et caractériser la fiction romanesque contemporaine. Cette notion, - on se le rappellera -, avait été avancée par Marc Chénétier pour rendre compte du renouveau de la fiction américaine, pressentie au-delà du soupçon qui avait régné sur (et ne cesse d'influencer) sa consœur française ou francophone²⁸⁵.

Les regroupements abusifs, par affinités trop hâtivement dégagées (Jean-Philippe Toussaint et Eric Chevillard) sont écartés au profit d'une approche du travail d'écriture en cours chez ces (à l'époque) très jeunes écrivains : «Ils édifient, patiemment, douloureusement [...] quelque chose qui possède une 'cohésion nucléaire' : une *œuvre*»²⁸⁶, tenant compte des empreintes de la modernité littéraire (Faulkner, Kafka, Proust, Beckett, Simon), et tâchent simultanément de les évaluer autrement.

Même écueil théorique pour Jean-Pierre Salgas, lequel préfère dégager «deux noyaux d'une même nébuleuse» configurée par des «affinités électives»²⁸⁷. A nouveau, l'engouement pour le renouveau fictionnel de Minuit porte à une simplification excessive²⁸⁸.

²⁸³ Cf. SCHOOTS, Fieke - «**Passer en douce à la douane**». *L'écriture minimaliste de Minuit*, p. 16.

²⁸⁴ PREVOST, Claude - «Au-delà du soupçon», p. 26.

²⁸⁵ Cf. CHENETIER, Marc - **Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours**, p. 9ss

²⁸⁶ PREVOST, Claude - «Au-delà du soupçon», p. 26.

²⁸⁷ SALGAS, Jean-Pierre - «Sur deux photos de groupe», p. 24.

²⁸⁸ Fieke Schoots accusera la même difficulté de classement de la galaxie minuitarde et, fait marquant, son choix arbitraire de quatre écrivains qualifiés de «minimalistes» (Patrick Deville, Jean-Philippe Toussaint, Jean Echenoz et Marie Redonnet) en dit long sur les subterfuges possibles à l'application de la «méthode immanente» prônée par l'auteur. Cf. SCHOOTS, Fieke - «Un regroupement exemplaire», **«Passer à en douce à la douane**». *L'écriture minimaliste de Minuit*, pp. 38-49.

D'où l'heureuse idée, à notre sens, de juxtaposer en contiguïté esthétique, «deux générations» de romanciers venus «à l'écriture autour de 1968, et vers 1980»²⁸⁹. Mais Salgas rappelle tout de même qu'«on ne passe pas 'au-delà du soupçon' de la même façon, si on a eu affaire à la déconstruction interne de la littérature [surréalisme et Nouveau Roman], ou à l'éclatement du champ littéraire lui-même»²⁹⁰. De fait, pour Salgas, - et c'est essentiel pour notre propos -, il importe de souligner la mitoyenneté de ces écritures que l'on ne peut, à l'époque, que qualifier de «contemporaines». Rouaud, Echenoz ou Bon côtoient naturellement Chaillou ou Perec.

Pour Claude Prévoist, deux groupes, en rien homogènes, se dégagent des efforts critiques de la décennie²⁹¹. D'une part, un «faux» groupe de cinq noms (quatre plus un) où il pressent une écriture «blanche», dont il craint le nivellement interchangeable²⁹², à savoir Pierre Bergounioux, François Bon, Jean Echenoz, Alain Nadaud et peut-être Michel Rio. D'autre part, il y a des noms qui, alors (1989), suggèrent que «le centre de gravité de la jeune prose narrative française se situe ailleurs»²⁹³.

L'allusion à Valère Novarina, et à ces jeunes écrivains misant sur «la recherche d'une composition élaborée, dans le montage intertextuel, dans l'intégration du fantastique, [mais surtout] dans une écriture qui pousse au plus loin l'exploration des ressources de la langue»²⁹⁴ en dit long. Preuve, d'une part, que le travail scriptural expérimental n'est pas encore (en 1989) périmé et n'en demeure pas moins envisageable et, d'autre part, que la contiguïté scripturale de ces deux générations est incontournable pour la compréhension de la contemporanéité littéraire ; et qu'en fin de compte, la nouvelle fiction narrative française sera affaire, et de continuité, et de rupture dans un jeu complexe d'intertexte, de citation, de déconstruction et de reconstruction à un autre niveau.

²⁸⁹ SALGAS, Jean-Pierre – «Sur deux photos de groupe», p. 24.

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ A cet égard, Claude Prévoist semble appeler de ses vœux une critique qui proposerait avant tout «des lectures» ; en rupture, dès lors, avec les habitudes sémiotiques, psychanalytiques et marxistes en vigueur quelques années plus tôt. Les essais d'un Jean-Pierre Richard, notamment *L'Etat des choses. Etudes sur huit écrivains d'aujourd'hui* (1990) et *Terrains de lecture* (1996) répondent, à leur façon très sensorielle, à cet appel.

²⁹² Cf. PREVOST, Claude – «Au-delà du soupçon», p. 26.

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ *Ibidem*.

De fait, on ne saurait trop rappeler que la réhabilitation contemporaine de la fiction romanesque²⁹⁵ ne fait pas l'économie d'une lecture de cette écriture classique, voire «balzacienne», n'ayant jamais contesté les paramètres traditionnels de l'écriture du roman²⁹⁶.

Par ailleurs, l'insertion de cette «modernité négative» au sens large, jouant encore avec l'essentiel de la langue (Christian Prigent, Valère Novarina, ou le Belge Jean-Pierre Verheggen) accentue salutairement la mitoyenneté dont le nouveau romanesque se réclame en son travail²⁹⁷.

En 1995, c'est le tour de Jacques-Pierre Amette de se pencher sur le classement d'un ensemble d'auteurs consistant et d'un corpus de textes déjà solidement confirmé par la critique, universitaire entre autres. Le résultat nous paraît fort réducteur pour l'époque, mais il faut rappeler qu'il ne s'agit que d'«une certaine tendance du roman français»²⁹⁸, et non d'une nomenclature solide et rigoureuse. Toutefois, c'est le critère esthétique simplificateur du classement qui nous semble plutôt irrecevable. De fait, Amette distingue des écrivains tels que Philippe Labro, Patrick Chamoiseau ou Yves Queffélec, censés suivre le «bon vieux modèle balzacien»²⁹⁹ et qu'il désigne de «postbalzacien», de ces autres écrivains, - qu'il préfère -, et qui selon lui «cherchent autre chose»³⁰⁰.

Pour ces derniers, - remarquons-le au passage -, l'accent est mis sur le travail de recherche, et partant, sur la contiguïté esthétique vis-à-vis de la génération antérieure. Figurent dans cette dernière catégorie, pêle-mêle, des jeunes auteurs de Minuit tels que Jean Echenoz, Marie Redonnet, Bertrand Visage et, pour des raisons de travail de la langue, Jean Vautrin. Toutefois, Valère Novarina et Eugène Savitzkaya (version postmoderne³⁰¹) s'y trouvent aussi en vertu de «ce qui frappe chez eux»³⁰². Et le mot «minimalisme» est audacieusement lancé, contestable, sujet à caution.

²⁹⁵ Cf. BLANCKEMAN, Bruno – *Les Récits indécidables*, p. 16.

²⁹⁶ Laurent Demoulin ne cesse de rappeler, non sans ironie, que Henri Troyat (on pourrait en dire de même de Marguerite Yourcenar) a beau être davantage lu, c'est tout de même Claude Simon qui a remporté le Nobel, et la modernité littéraire avec lui. Cf. DEMOULIN, Laurent – «Génération innommable», p. 8.

²⁹⁷ Jean-Pierre Salgas ne fait-il pas s'étendre jusqu'à la date de son article (1978-1988 ?) la portée de «l'essor de la 'modernité négative'» qu'il n'hésite pas à placer au centre de ces «années de mutations, de dispersion, de complexité [...]». Cf. «Sur deux photos de groupe», p. 24.

²⁹⁸ Cf. AMETTE, Jacques-Pierre – «Une certaine tendance du roman français», *Le Point*, 11 mars 1995.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 58.

³⁰⁰ *Ibidem.*

³⁰¹ Jacques-Pierre Amette fait une lecture délibérément «contextuelle» de *En vie* d'Eugène Savitzkaya et d'autres textes des jeunes romanciers français, où l'on sent bien l'approche axiologique : «Est-ce un bien ? Est-ce un mal ? C'est un fait. L'homme n'a plus de passé ni de futur, il est troué, déchiré, organisme soumis à la fatigue, au rêve, au ressassement, au repliement, en même temps qu'à l'instable vacillement idéologique du vide» (p. 60).

³⁰² *Ibidem.*

Un effort taxinomique a également été entrepris en 1993 par Joël Schmidt, lui-même écrivain, dans le cadre du projet ministériel de divulgation, **Roman français contemporain**, mis au point en 1997 et symptomatiquement intitulé «Eclatements du roman français»³⁰³. A nouveau, il faut reconnaître que l'accent est mis sur la pluralité des apports au contemporain.

Cet article suscite deux remarques. D'une part, Schmidt rend bien compte, après une introduction plutôt réservée³⁰⁴, de la richesse et de la variété de la fiction romanesque actuelle. L'état des choses est saisi différemment et est perçu au-delà du désarroi de la critique, c'est-à-dire dans la pleine assomption du renouvellement romanesque dont il étale tous les vecteurs.

D'autre part, Schmidt, après un bon début de systématisation, finit par sombrer dans l'excès, les ajouts et les annexes au hasard d'une mémoire peu sélective et qui avoue, en fin de compte, son incapacité à classer ; sa dispersion, son caractère toujours provisoire. Néanmoins, il a le mérite de rappeler la perdurance du roman dit classique, par-delà la modernité littéraire dans le spectre littéraire contemporain, même sous prétexte de «roman d'analyse»³⁰⁵. Et Schmidt de citer les noms incontournables : Henri Troyat, Félicien Marceau, Françoise Mallet-Joris ou Michel Mohrt.

En revanche, l'approche du nouveau romanesque minuitard, notamment celle de l'écriture d'Echenoz, laisse quelque peu à désirer. On y lirait «l'analyse psychologique de personnages, souvent à la limite de la pathologie », des « policiers psychologiques»³⁰⁶ ; verdict vague et réducteur, contrebalancé par une maigre concession esthétique : la reconnaissance d'«une marque de fabrique du Nouveau Roman»³⁰⁷. C'est bien évidemment faire peu de cas du travail particulier, dépouillé ; du «surcodage» scriptural à l'œuvre chez ces écrivains.

³⁰³ Cf. SCHMIDT, Joël – «Eclatements du roman français», pp. 119-159.

³⁰⁴ De fait, Joël Schmidt commence son article par l'expression d'une certaine perplexité quant à l'«anarchie dans les lettres» (p. 120); mais qui, plus loin, se rend définitivement «à l'optimisme» (p.156).

³⁰⁵ Schmidt n'hésite pas à affirmer que «leurs pouvoirs cumulés ou accumulés permettent à la tradition du roman dit classique de perdurer, d'une manière peut-être artificielle, la question mérite d'être posée» (p.126s.).

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 128.

³⁰⁷ *Ibidem*.

Joël Schmidt dégage, - fait rare dans les classements actuels -, «une forme de roman qui, en notre temps, cherche la foi et de nouvelles espérances de croire ou de pratiquer des exercices spirituels»³⁰⁸, à savoir la poursuite dans un autre âge, davantage laïque, d'une poétique de la foi³⁰⁹.

Mais la systématisation du répertoire de la nouvelle fiction française sera surtout affaire de la critique universitaire, laquelle s'exprime dans les revues tard venues dans le champ littéraire nouveau, à partir des années nonante. Contrairement aux tentatives antérieures, il s'agit de mettre à l'épreuve des critères taxinomiques plus rigoureux, plus avérés par un corpus de textes de plus en plus consistant.

Déjà en 1991, le premier numéro de la revue liégeoise **Écritures** proposait un article rudimentaire de Laurent Demoulin intitulé «Pour un roman sans manifeste»³¹⁰ où le retour du récit, - dont il théorise exemplairement les pratiques scripturales -, est perçu sous trois formes distinctes, liées encore toutes trois à l'incontournable renouveau de Minuit et à son onde de choc sur d'autres jeunes écrivains arrivés sur la scène littéraire.

La première tendance a trait à ce que Demoulin désigne par écriture du piétinement³¹¹ : piétinement du récit autour d'un personnage hésitant et irrésolu. Une description que d'aucuns feront coïncider avec l'écriture épurée, dite minimaliste ou blanche, et dont rend bien compte **La Salle de bain** de Toussaint, ainsi que celle à l'œuvre dans certains romans de Gailly, Costa ou Oster.

La seconde tendance dégagée par Demoulin dans cet article se réfère au travail scriptural de détournement et de surcodage du récit par le biais d'un clin d'œil intertextuel. Cette pratique véritablement postmoderne (dans le sens immanent du terme, celui du seul contexte littéraire) correspond bien aux romans d'Echenoz ou ceux de Deville dont l'intrigue s'apparente à la fausse anecdote ou se termine en queue de poisson.

Enfin, Demoulin souligne une tendance plus ou moins autobiographique (le terme «autofiction» conviendrait mieux) en harmonie avec le retour annoncé du sujet, mais consciente, après la psychanalyse, des limites de la représentation du moi. Des écrivains tels que Guibert, Rouaud ou encore le Belge Blasband pratiqueraient cette autobiographie détachée où évolue un «je» d'une neutralité ou d'une impassibilité inédites.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 133.

³⁰⁹ Cf. à ce sujet, LIBAN, Laurence – «Saintes écritures», **L'Express**, 30 novembre 1995.

³¹⁰ Cf. DEMOULIN, Laurent – «Pour un roman sans manifeste», pp. 8-21.

³¹¹ *Ibid.*, p. 16.

Toutefois, c'est à des interventions critiques universitaires plus récentes³¹² que nous devons les plus rigoureuses et sérieuses, - parce que pourvues d'un certain recul -, tentatives de classement au sein de la fiction narrative actuelle. Aussi, au lieu de les passer successivement en revue, préférons-nous à ce stade fournir un panorama synoptique des différentes contributions. Pour ce faire, nous comparerons et croiserons au besoin les apports, pas toujours concordants, de Dominique Viart, Dominique Rabaté et Bruno Blanckeman, et nous nous prononcerons à chaque cas.

Ce qui réunit ces trois critiques, c'est la reconnaissance d'une conjoncture plurielle de la fiction, d'un foisonnement qui laisse, et le lecteur, et le critique optimistes quant à l'avenir de l'écriture romanesque en français.

Et ce n'est qu'«[...] à partir de la réception et du regard critique que l'on cherche à identifier une 'unité' de la production littéraire contemporaine»³¹³. Et Viart de considérer que, assurément, «un certain nombre de phénomènes sont repérables qui disent notre époque»³¹⁴ et incarnent le retour du récit, cette «renarrativisation du texte», à savoir, pour l'approche postmoderne de Aron Kibédi Varga «l'effort [les efforts] de construire de nouveau des récits»³¹⁵. Une première remarque s'impose. Chez nos trois critiques, il n'est fait aucune mention de la pérennité, à notre époque, du roman de facture classique ou ressortissant à l'académisme littéraire, à son établissement. On peut le regretter, mais il semble que, pour la critique universitaire, une page est définitivement tournée. Le point de repère est toujours la modernité littéraire et ses dernières livraisons.

Par contre, une première nomenclature, soulignée aussi bien par Viart que par Blanckeman, porte sur l'écriture dite «néoclassique». Pour des raisons que Viart juge évidentes, il refuse l'appartenance de cette tendance au mouvement global de renouvellement de la fiction. Mais, ne pas les prendre en compte reviendrait à ignorer une part considérable des romans qui se lisent de nos jours. On y lit une plus grande conformité aux recettes balzaciennes de l'écriture, un conformisme plus étroit de la fiction et de l'écriture.

³¹² Par exemple, VIART, Dominique – «Mémoires du récit. Questions à la modernité», pp. 3-27.

³¹³ ID – «Etats de la prose», p.98.

³¹⁴ **Ibidem.**

³¹⁵ VARGA, Aron Kibédi – «Le récit postmoderne», p.16.

La «renarrativisation» y est certes à l'œuvre, mais n'est pas structurante du travail d'écriture. Un lectorat friand d'histoires linéaires, crédibles et réalistes, ou du plaisir de petites histoires à portée magnétique ou mystique y trouve son compte. Que l'on s'explique le succès permanent des romans de Christian Bobin, de Philippe Delerm ou de Philippe Labro, ces textes sans surprise diégétique et sans jeu ou clin d'œil au lecteur averti et complice. Leur plaisir est immédiat et leur forme relève d'un tout premier degré de construction. De même, les romans des chefs de file repentis des dernières avant-gardes renouent, de façon inattendue ou imprévisible, avec un compromis «néoclassique» du genre romanesque. C'est le cas de Philippe Sollers ou de Danièle Sallenave dans une deuxième version.

Dominique Viart est, en revanche, le seul à souligner la prégnance d'une littérature foncièrement moderne, à l'œuvre dans les «avant-gardes continuées»³¹⁶, voire renouvelées, et qui assurent pour une bonne part la contiguïté³¹⁷ des deux générations d'écrivains.

Ces auteurs qui poursuivent, voire radicalisent, le travail de mise en question et de déplacement du langage et de ses enjeux sont, comme le rappelle Jan Baetens, les seuls à revendiquer et à entretenir de nos jours un discours politique³¹⁸.

Outre Christian Prigent, il faut rappeler des noms d'écrivains ne démordant pas de leur attaque impitoyable de la langue, d'une euphorie festive et cruelle à la fois, dans la droite ligne du carnaval rabelaisien : Pierre Guyotat, Denis Roche, Valère Novarina, Jean-Marie Gleize pour la France³¹⁹. Pour la Belgique, il faut forcément convoquer la «violangue» de Jean-Pierre Verheggen et l'«écriture en spirale» du premier Eugène Savitzkaya³²⁰.

³¹⁶ VIART, Dominique – «Etats de la prose», p. 98.

³¹⁷ Pour une bonne part, puisque l'on ne peut ignorer l'influence de l'écriture à contrainte, hyperconstruite telle que l'on peut la lire chez Georges Perec, ou dans le mouvement de l'Oulipo. Cf. à ce sujet, BAETENS, Jan – «Littérature expérimentale», p. 146s.

³¹⁸ A cet égard, nous avons vu combien l'essai de Christian Prigent, **Ceux qui merdRent**, va bien au-delà d'une simple critique esthétique à l'état présent de la littérature. Il dénonce aussi les dérives consensuelles et désidéologisantes de notre monde postmoderne.

³¹⁹ Il faut bien entendu tenir compte de l'impact de cette écriture dans le domaine poétique.

³²⁰ Jan Baetens met l'accent sur «une exception spectaculaire» de la Belgique francophone, où le statut des écrivains modernes est meilleur que celui de leurs confrères français. Et Baetens de rappeler la «longue tradition anti-académique» des écrivains belges francophones, pour mieux justifier, selon lui, la normalisation de l'écart imprégnant une bonne part de la littérature de cette marge francophone. Cf. BAETENS, Jan – «Littérature expérimentale», p. 149s. C'est, toutefois, ignorer toute une décennie d'un discours revendicatif, et parfois gênant pour l'établissement littéraire et politique, de la part de la génération dite de la «belgitude». Et c'est faire trop peu de cas de la valeur symbolique, parce que précisément audacieuse dans son combat, du premier essai de Marc Quaghebeur, **Balises pour l'histoire de nos lettres** dont les conclusions et les retombées n'allaient pas de soi à l'époque.

Par ailleurs, Dominique Viart est le seul à reconnaître l'importance des jeunes écrivains réunis sous l'étiquette de la «Nouvelle Fiction», mais leur refuse un rôle actif dans le renouvellement de la fiction française³²¹. Or, ce refus nous semble d'autant plus contestable que la Nouvelle Fiction apparaît comme une première tentative réussie de «renarrativisation» du roman français après le Nouveau Roman, qu'elle sous-tend une certaine conception, pas tout à fait restauratrice, de l'écriture ; et qu'elle est antérieure aux innovations romanesques de Minuit. Il s'agit d'un groupe de sept romanciers français : Frédéric Tristan, François Coupry, Georges-Olivier Châteaureynaud, Hubert Haddad, Marc Petit, Jean Lévi et Patrick Carré, auxquels il convient d'ajouter, à sa demande³²², le Belge Jean-Claude Bologne. Pour eux, il s'agit de rétablir le primat de la fiction et de l'imaginaire (c'est, dans ce cas, à peu près la même chose) face aux priorités que la littérature française s'est assignées comme autant de contraintes depuis le XIX^e siècle; à savoir le réalisme (Balzac), la forme (Flaubert), la structure (du surréalisme au Nouveau Roman) et l'écriture (la textualité).

Renouant, à une autre époque, avec les moteurs du récit antérieur au triomphe du genre romanesque, la Nouvelle Fiction entend «[...] réaffirmer les droits de la fiction, de l'imaginaire, du rêve, sans souci de les faire 'coller' à la réalité ou à la psychologie»³²³, ce qui revient à ne pas boudier le plaisir de raconter.

Élément omniprésent dans le récit, l'érudition, délibérément détournée de l'effet de réel, poursuit un but humoristique³²⁴ assuré et contribue à instaurer «un univers à part, qui a sa cohérence et nécessité»³²⁵.

Cette approche renouvelée de la fiction peut être mise en rapport avec la réévaluation du statut des propositions purement fictionnelles avancées par Tzvetan Todorov³²⁶. Elle constitue une chance pour la littérature française contemporaine et permet de placer la jeune fiction quelque part au-delà du soupçon. Le reste du classement chez Viart est affaire d'épithètes suggestives et de tâtonnements³²⁷, mais trouve son équivalent, mieux fondé théoriquement chez Blanckeman.

³²¹ Cf. MOREAU, Jean-Luc – **La nouvelle fiction**, Paris, Critéion, 1992.

³²² Cf. BOLOGNE, Jean-Claude – «Vers une nouvelle fiction ?», **Le Carnet et les Instants**, n° 74, 15 septembre-15 novembre, 1992, p. 16s.

³²³ **Ibid.**, p.16.

³²⁴ C'est le cas, par exemple, du jeu référentiel érudit et burlesque autour de «témoins» chez Bologne tantôt témoins oculaires, tantôt testicules.

³²⁵ BOLOGNE, Jean-Claude – «Vers une nouvelle fiction ?», p 17. Pierre Jourde leur est, par ailleurs, gré «[...] de savoir assouvir notre besoin d'histoires». JOURDE, Pierre – **La Littérature sans estomac**, Paris, L'Esprit des péninsules, 2002, p. 13.

³²⁶ Cf. TODOROV, Tzvetan – **La Notion de littérature et autres essais**, Paris, Seuil, 1987, pp. 18-22.

³²⁷ Cf. VIART, Dominique – «Etats de la prose», p. 99ss

En effet, se contenter de qualifier Toussaint de «ludique», Réda de «lyrique», Quignard d'«érudit» et Gailly de «tendu» est un peu trop allusif et éluusif. Mettons que les écrivains «ludiques» renvoient à ce que Blanckeman conçoit comme étant le «néo-modernisme», à savoir, selon lui, le premier grand mouvement de renouvellement de la fiction opéré autour d'une nouvelle génération d'écrivains publiés chez Minuit et que, pour des raisons réductrices, on a tendance à qualifier de «minimalistes» ou, qui plus est, de «postmodernes»³²⁸.

Remarquons que le préfixe «néo» évite les connotations gênantes du «post», celles qui verraient chez cette nouvelle génération une période autonome par rapport à la modernité, et surtout une tentative de dépassement de son travail esthétique.

C'est surtout à ce néo-modernisme que réfère le minimalisme de Minuit dont on sait l'engouement commercial et critique depuis les années quatre-vingt, et c'est en fonction de cette tendance majeure que la critique a peu à peu théorisé les modalités du retour du récit après le Nouveau Roman et le radicalisme textuel que nous évoquions dans le sous-chapitre précédent.

³²⁸ La taxinomie de la littérature française contemporaine, quand elle se penche sur le renouvellement de Minuit, est aux prises avec sa propension à regrouper (re-grouper, reproduire un «effet de groupe») les écrivains ; ce qui a souvent pour effet d'opérer une fausse interchangeabilité des nomenclatures. Aussi, les jeunes écrivains sont-ils, - même s'ils s'en défendent -, qualifiés à tour de rôle, et dans leur ensemble d'«impassibles», «minimalistes», ou «postmodernes». La confusion qui existe quand il s'agit de rendre compte des regroupements des nouveaux écrivains de Minuit est très bien rendue par SCHOOTS, Fieke - «**Passer en douce à la douane**». *L'écriture minimaliste de Minuit*, pp. 15-18.

De son côté, Bruno Blanckeman, dans son essai sur l'écriture «indécidable» chez trois écrivains contemporains ne s'est pas gêné pour distribuer les propriétés théoriques de notions telles que «postmodernité» ou «minimalisme» à des auteurs assez distincts dans leur pratique scripturale : Jean Echenoz, Pascal Guignard et Hervé Guibert. Nous pourrions d'ailleurs reprendre à notre compte et pour notre propos l'avertissement du premier chapitre de sa thèse : «Chacun de ces auteurs représente et remet en cause une position d'écrivains, un ancrage d'œuvre, à l'intérieur de l'espace littéraire contemporain». Cf. BLANCKEMAN, Bruno - *Les Récits indécidables*, p. 6. Pour ce qui est des jeunes auteurs de Minuit, s'ils reconnaissent entre eux une «fratrie», les affinités sont volontiers laissées aux critiques littéraires, souvent subjectifs et partiels. Toutefois, les jeunes auteurs sont unanimes à revendiquer humblement une «école Minuit» ou un «esprit Minuit». Cf. l'intéressant article de Martine de Rabaudy intitulé «Les enfants de Minuit», *L'Express*, 27 décembre 2001. Eric Chevillard y décrit l'esprit de famille (Eugène Savitzkaya ne le démentirait pas) : «En réalité, nous sommes bel et bien plusieurs. Il y a de très fortes personnalités, irréductibles et plutôt solitaires. Nos points de vue sur la littérature sont parfois violemment antagoniques... Nos sommes liés, je crois, par notre admiration pour Beckett» (p. 58). Marie NDiaye remarque, de son côté, que tous partagent «un goût bien défini auquel on reste fidèle. Pas de divagation. Quelque chose comme un esprit commun» (*Ibidem*). Christian Oster, lui, affirme, péremptoire : «Par d'école littéraire, des sensibilités parfois communes, mais parfois diverses».

Il s'agit, pour ce qui est la conception esthétique même du récit, d'une subtile et ludique superposition de référents, l'un fictionnel, l'autre textuel, de sorte que le récit expose les ressorts d'une intrigue en train de se faire à la faveur de détours narratifs, intégration d'autres sous-genres romanesques au récit (roman policier, d'aventure, d'anticipation) ; autant de « caricatures » des potentialités et des réalisations du genre romanesque.

Le jeu est dès lors installé en le roman lui-même. A cet égard, il demeure sensible au Nouveau Roman qu'il essaie de concilier avec ce qui s'écrivait avant. Cette définition du roman convient particulièrement bien aux textes d'Echenoz, mais est également applicable à d'autres écrivains de Minuit : Toussaint, Redonnet, Chevillard, Deville, voire Savitzkaya, ce qui illustre l'élasticité et la flexibilité des nouvelles nomenclatures critiques.

Quels que soient les noms que l'on s'accorde à placer dans cette nomenclature, c'est bien plutôt à des caractéristiques textuelles que réfère le « néo-modernisme » dans sa version minimaliste, épurée et surcodée. D'autant plus que le concept de « minimalisme » en littérature connaît, par le biais de contributions américaines, une approche de plus en plus spécifique³²⁹.

En tant que tendance par laquelle l'esthétique littéraire contemporaine (postmoderne)³³⁰ construit son rapport à la modernité littéraire, le minimalisme affecte toutes les composantes du récit, tous les niveaux narratifs. D'une part, le minimalisme formel, à savoir la fragmentation du texte en chapitres et paragraphes courts suggestifs, ainsi que le nombre réduit de pages³³¹.

Par ailleurs, il faut tenir compte, d'un autre niveau, un minimalisme stylistique imprégnant la syntaxe, le vocabulaire, le recours à certaines figures de styles³³² ou le rendu d'un ton particulier. Enfin, un « minimalisme » narratif informe l'intrigue et le traitement des personnages.

³²⁹ Cf. BARTH, John – «A few words about minimalism», *The New York Times book review*, 28 décembre 1986, pp. 1-25, repris et développé par SCHOOTS, Fieke – «L'écriture 'minimaliste'», *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1994, pp. 127-144.

³³⁰ De fait, le minimalisme n'est pas l'apanage de notre époque. Il est tout aussi repérable à d'autres époques esthétiques. En outre, il nous faudra revenir plus en détail sur cette notion lors de notre approche de l'œuvre d'Eugène Savitzkaya, lui aussi auteur de Minuit.

³³¹ La taxinomie «écriture blanche» doit beaucoup à cet agencement formel du texte minuitard. Par exemple, les romans de Savitzkaya ne dépassent guère les 160 pages.

³³² Fieke Schoots souligne le zeugme, le chiasme, l'onomatopée, les dislocations lexicales, synesthésies, etc. «L'écriture 'minimaliste'», pp. 129-133. Pierre Jourde, pour sa part, semble abominer ces textes fabriqués au moyen de trucs stylistiques simplistes (écriture blanche), mais rejette également l'«écriture rouge», plus flamboyante, mais qui n'engendre que des poncifs. La taxinomie journalière dégage aussi une «écriture écrue», friande d'authenticité, mais qui confine au folklore (Christian Bobin et Philippe Delerm). Cf. JOURDE, Pierre – *La Littérature sans estomac*, p. 32s.

Dans un récent article³³³, Michel Crépu trouve deux sources à cette tendance du contemporain littéraire. D'une part, une soif renouvelée et épurée de «réel» : «ce que l'on veut maintenant, c'est *toucher*», peut-on y lire. Mais aussi, une aspiration à l'efficacité narrative. Parlant de NDiaye, Crépu souligne «une vraie confrontation avec l'épreuve du récit». Et Oster de rappeler, pour sa part, «une 'dignité' de la fiction avec ses 'petits moyens', ses 'quatre bouts de ficelle'».

Façon d'envisager, du côté de l'écriture ce que la critique littéraire, de son côté, accueille comme étant un dépouillement et une économie des moyens, une «brevitas» scripturale, ou un minimalisme textuel. Aussi bien Viart que Blanckeman isolent dans leur dégagement taxinomique, comme traduction spécifique du retour du sujet, une tendance «autofictionnelle» plurielle qui, tout en rompant avec le «pacte» autobiographique traditionnel, renoue avec la mémoire, avec le récit en tant que porteur d'une mémoire³³⁴.

Comme nous le signalions pour le retour du récit, celui de la subjectivité n'entend pas participer de l'illusion réaliste. Il implique un travail en connaissance de cause par lequel l'écriture du moi se redéfinit et se réévalue avec l'appui de notions psychanalytiques qui font partie, de nos jours, d'une culture et d'un sens communs : l'inconscient, l'absence, le lapsus. Pour reprendre Michel Crépu, il s'agit dès lors de la «naissance d'un 'je' du troisième type»³³⁵.

Cette tendance correspond à ce que Bruno Blanckeman interroge chez un Hervé Guibert, mais qu'il réfère aussi à d'autres auteurs contemporains, comme le Belge Conrad Detrez³³⁶ : à savoir des «autobiographies inédites» où «l'autre du moi, la dimension imaginaire d'une identité se met en scène»³³⁷.

³³³ Cf. CREPU, Michel – «Le roman français est-il mort?», *L'Express*, 29 mars 2001.

³³⁴ Nous reviendrons plus tard sur la notion d'«autofiction» dans un chapitre ultérieur. Par ailleurs Sophie Bertho souligne l'intime association de ces deux «retours» qu'elle illustre, entre autres, avec les jeunes auteurs de Minuit : «Le sujet naît du récit, le sujet naît après le récit». Cf. BERTHO, Sophie – «L'attente postmoderne», *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 4/5, 1991, p. 738.

³³⁵ CREPU, Michel – «Le roman français est-il mort?», p. 66.

³³⁶ BLANCKEMAN, Bruno – *Les Récits indécidables*, pp. 20-25.

³³⁷ *Ibid.*, p. 21. Pierre Mertens ira même jusqu'à faire de l'«autofiction» le meilleur apport des lettres belges à la littérature de langue française. Et Mertens de citer pour illustrer cette démarche Conrad Detrez et Jean-Claude Pirotte. Cf. MERTENS, Pierre – «Du retour à l'autobiographie», *Revue de l'institut de sociologie*, Bruxelles, ULB, 1990/1991.

De ce fait, le «regard amont»³³⁸, sous ses diverses formes : «écriture de soi, écriture familiale et mémoire des traces laissées par l'histoire sur les destinées individuelles»³³⁹ s'approprie de la fiction, s'y installe et opère un récit incertain, «indécidable» : une autobiographie détachée et neutre, parfois d'une «nudité maximale»³⁴⁰.

Pour le reste, les nomenclatures sont elles-mêmes «indécidables». Viart et Blanckeman dégagent des tendances isolées ou correspondant à des choix de lectures individuels. Une exception, toutefois, semble selon nous se dégager solidement de ces classements aléatoires : ce que Blanckeman désigne par «une tradition de l'insolence», et que Viart renvoie au titre de l'expression de notre époque, un «désenchantement cynique et provocateur, parfois drôle dans la neutralité factuelle de ses constats et les 'courts-circuits' de l'écriture»³⁴¹. Les romans de l'écrivaine Marie Darrieussecq illustreraient à merveille, selon lui, ce courant de la prose française contemporaine qui, si l'on en croit Viart et Blanckeman, incarne une véritable modalité de renouvellement romanesque.

L'écrivaine belge Amélie Nothomb, de par un extraordinaire travail du dialogue et sa propension à ne pas ménager la cruauté et la laideur, ressortit également à cette catégorie³⁴².

Dominique Viart détecte aussi ces caractéristiques d'insolence dans les romans de Michel Houellebecq, où règne un mélange de «provocation [et] d'ambivalence»³⁴³. Faut-il vraiment s'étonner de ce que ces trois auteurs soient tant sollicités et traduits à l'étranger³⁴⁴ où ils apportent, à leur façon, une touche française et francophone indéniable ?

Notons au passage que ces sous-classements taxinomiques sont différemment repris par Dominique Rabaté pour qui le paysage littéraire contemporain est composé, depuis le début des années septante, par trois tendances majeures pour lesquelles le verbe «écrire» récupère sa transitivité, et la déconstruction du genre romanesque se change en exhibition des procédés et en jeu de codes³⁴⁵.

³³⁸ VIART, Dominique – «Mémoires du récit. Questions à la modernité», p. 21.

³³⁹ **Ibidem.**

³⁴⁰ CREPU, Michel – «Le roman français est-il mort?», p. 66. C'est ainsi qu'Annie Ernaux figure, à plus d'un titre, dans cette catégorie d'écrivains. Bruno Blanckeman spécifie même qu'il s'agit là d'«ethnotexte».

³⁴¹ VIART, Dominique – «États de la prose», p. 103.

³⁴² Jean-Marie Domenach salue, en bas de page, l'effort exceptionnel d'Amélie Nothomb pour composer des dialogues qu'il trouve, malgré tout, répétitifs. Cf. DOMENACH, Jean-Marie – **Le Crépuscule de la culture française?**, p. 88.

³⁴³ VIART, Dominique – «États de la prose», p. 103.

³⁴⁴ Cf. LE NAIRE, Olivier – «Les Français lus de l'étranger», **L'Express**, 27 décembre 2001, p. 38s.

³⁴⁵ Cf. RABATE, Dominique – **Le Roman français depuis 1900**, Paris, PUF, 1998, p. 93.

Pour Rabaté, la littérature contemporaine se répartit *grosso modo* entre, d'une part, le retour du plaisir de conter, - celui de la fable, qui peut emprunter la voie du mythe (Michel Tournier) ou celle de la quête ou enquête (Jean-Marie Gustave Le Clézio et Patrick Modiano respectivement) -, et d'autre part, le réinvestissement (auto)biographique aussi bien chez les anciens nouveaux romanciers ou telquelliens (Julia Kristeva, Philippe Sollers, Claude Simon) que chez les romanciers nouveaux friands d'autofiction (Hervé Guibert) ; enfin, le travail ludique et ironique du code romanesque, véhiculé surtout par le minimalisme postmoderne des éditions de Minuit³⁴⁶.

Dans ces tentatives de classement, une épithète fait délibérément défaut même si elle ne cesse de percer çà et là : *postmoderne*. En fait, l'usage qu'en font la plupart des critiques littéraires ne fait qu'accroître le désarroi taxinomique. Si d'aucuns la rejettent sans appel, d'autres la font habilement coïncider avec l'une ou l'autre nomenclature spécifique. Pour notre part, nous voudrions plutôt, dans le sous-chapitre suivant, rendre compte du caractère transversal de cette notion qui nous semble, faute de mieux, foncièrement opératoire.

1.5 D'UNE MODERNITE L'AUTRE

L'usage du concept «postmoderne» en littérature est encore souvent sujet à caution³⁴⁷ même s'il s'affirme de plus en plus comme un mode théoriquement valide de rendre compte, de façon transversale, de ce sur quoi est bâtie la littérature contemporaine et qui faisait l'objet d'un sous-chapitre antérieur.

³⁴⁶ Cf. *Ibidem.*, pp. 94-121.

³⁴⁷ Aussi, Claude Prévoist se référerait-il en 1989, au «postmoderne» comme à un «cache-manque ou cache-horreur». PREVOST, Claude – «Au-delà du soupçon», p. 26. Et Laurent Demoulin, en 1991, après avoir justement décrit plusieurs modalités du retour du récit et du sujet, affirme (encore) qu'«[...] il peut paraître tentant de rattacher nos auteurs à divers mouvements actuels et notamment à la postmodernité. Et plus loin, il ne cache pas sa méfiance à l'endroit de l'usage inflationniste du terme : «Et tant que son sens ne sera pas clairement défini, il me semble inutile de se demander s'il y a une littérature postmoderne». DEMOULIN, Laurent – «Pour un roman sans manifeste», p. 21. Il est vrai qu'à l'époque le terme ne s'est pas encore nettement séparé de ses autres usages, notamment dans le domaine de l'architecture. Les indices d'un tournant civilisationnel sont immédiatement référés au «postmoderne». Ainsi a-t-on pu lire vers 1990 que les révolutions de velours ou autres dans les ex-pays de l'Est étaient «postmodernes» puisqu'elles renouaient avec un état antérieur à la «Révolution» qu'elles reconduisent jusqu'à nos jours ; que *Danses avec les loups* et *Pocabontas* l'étaient aussi dans la mesure où le rapport traditionnel dominant-dominé, blanc européen-primitif indigène se trouvait inversé, etc.

De fait, les modalités du «retour» et les rapports des textes plus récents à la modernité littéraire, - qui, elle, ne fait aucun doute -, sont à traduire théoriquement et épistémologiquement, corpus littéraire à l'appui, à la faveur d'un concept dont, aujourd'hui, on ne peut nier ni l'accueil plutôt consensuel, ni le côté nettement opératoire.

Ainsi, en 1997, le même Laurent Demoulin accusait-il déjà l'inévitable évolution dans l'acceptation et la précision du concept de «postmoderne» dans le domaine littéraire pour traduire les «indices» du changement de paradigme scriptural opéré par les nouveaux écrivains au cours des années quatre-vingt.

Demoulin avoue qu'il entend «[...] user franchement de ces termes [postmodernité, minimalisme et contemporanéité] dont on n'arrive de toute façon pas à se passer»³⁴⁸. Et ce critique d'admettre le paradoxe de sa démarche auquel il nous faudra également souscrire : «tâche paradoxale, puisqu'en nommant l'entropie, on contribue à remettre de l'ordre»³⁴⁹.

Il est tout aussi symptomatique, - et cela n'est pas resté inaperçu au regard perspicace d'Antoine Compagnon -,³⁵⁰ que la deuxième édition de l'essai critique de Matei Calinescu, **Les cinq faces de la modernité**³⁵¹, en préface, se rende finalement à la «positivité» de la *postmodernité* conçue non plus comme simple expression avant-gardiste marginale d'une contre-culture en quête de reconnaissance populaire et de marché culturel, mais comme une face crédible, tard venue, du parcours de la modernité esthétique. De même, il nous semble révélateur qu'Antoine Compagnon ait franchement valorisé les années quatre-vingt comme dernier moment paradoxal en date du parcours pluriel de la modernité³⁵².

Ce faisant, il dégage, d'une part pour la postmodernité littéraire une positivité qu'on ne lui [re]connaissait pas. Sémir Badir y lit ce qu'il désigne de «bonne postmodernité»³⁵³, n'ayant pour but que d'inviabiliser théoriquement l'inscription historique de cette dernière définition paradoxale et de passer sous silence la consistance et l'accumulation d'un corpus d'œuvres littéraires illustratives. D'autre part, il met en évidence la contiguïté de ce concept par rapport à l'ensemble du parcours moderne. D'autant plus que le postmoderne constitue de plein droit un des cinq paradoxes de la modernité pour Compagnon, et une de ses cinq faces pour Calinescu.

³⁴⁸ DEMOULIN, Laurent - «Génération innommable», p. 7.

³⁴⁹ *Ibidem*. De même, en 1983, Umberto Eco se réfère au postmoderne «comme catégorie littéraire» en tant que «bon à tout faire». Cf. ECO, Umberto - *Apostille au Nom de la Rose*, Paris, Grasset, 1985, p. 74.

³⁵⁰ Cf. COMPAGNON, Antoine - *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 162.

³⁵¹ Cf. CALINESCU, Matei - *As 5 faces da modernidade*, Lisboa, Vega, 1999.

³⁵² Cf. COMPAGNON, Antoine - *Les cinq paradoxes de la modernité*, p. 12.

³⁵³ Cf. BADIR, Sémir - «Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire ?», p. 10.

A cette évolution vers l'acceptation, - en France notamment -, du postmoderne n'est certes pas étrangère l'influence des apports critiques d'outre-Atlantique où le postmoderne prospère et foisonne dans maints domaines³⁵⁴, sur les campus et au sein de l'intelligentsia culturelle. De fait, la critique littéraire s'est dernièrement efforcée d'opérer subtilement un transfert théorique des figures et des catégories dont use sa consœur américaine pour rendre compte d'un tout autre corpus qu'elle qualifie de «postmoderne».

N'oublions pas que l'on n'hésite pas à qualifier outre-Atlantique de «postmoderne» des œuvres qui, en Europe, ressortissent unanimement au paradigme moderne. Compagnon et Badir ont bien relevé les fréquents désaccords et incompatibilités dans l'usage du terme. En France, la modernité est essentiellement perçue dans sa production artistique, même si (ou plutôt vu qu'elle «[...] inclut le nihilisme et une méfiance envers l'histoire et le progrès»³⁵⁵. De ce point de vue, elle ne recoupe pas tout à fait (parfois pas du tout) son cheminement philosophique et son aventure illuministe et rationnelle, comme en Allemagne³⁵⁶.

Elle ne rejoint en tous les cas pas, comme aux Etats-Unis, l'approche postmoderne de la production littéraire de l'après-guerre, étant donné que des auteurs tels que Samuel Beckett ou les Nouveaux Romanciers tentés par l'autobiographie sont communément lus comme faisant partie de la littérature postmoderne³⁵⁷. A cet égard, il faut souligner l'importance et l'influence des articles critiques d'Aron Kibédi Varga lorsqu'il décrit les conditions d'émergence d'une littérature indiscutablement postmoderne axée sur un phénomène régressif de renarrativisation du récit et sur des figures agonistiques subtilement à l'œuvre dans les textes³⁵⁸.

³⁵⁴ Souvent, d'ailleurs, grâce à l'apport d'intellectuels «épatants» bien européens : A. K. Varga, Kristeva, Baudrillard, etc.

³⁵⁵ COMPAGNON, Antoine – «Paris - New York», préface à la traduction américaine de *Les cinq paradoxes de la modernité*, *Ecritures*, n° 5, *Le dépli. Littérature et postmodernité*, automne 1993, p. 5.

³⁵⁶ **Ibidem.**

³⁵⁷ Cf. **Ibidem** et ID – *Les cinq paradoxes de la modernité*, p. 159. Voir aussi la périodisation littéraire chez FOKKEMA, Bouwe W. – *História literária, modernismo e pós-modernismo*, Lisboa, Vega, s/d ; repris par BADIR, Sémir – «Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire ?», p. 5.

³⁵⁸ Nous reviendrons plus loin sur ces apports d'A. Kibédi Varga pour ce qu'ils constituent de dégagement parfois discutables des conditions théoriques et des indices scripturaux de la postmodernité littéraire en tant que concrétisations de la contemporanéité littéraire. Cf. VARGA, Aron Kibédi – «Récit et postmodernité», *Littérature et postmodernité*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1986, pp. 1-16 ; et ID – «Le récit postmoderne», *Littérature*, n° 77, février 90, pp. 3-22.

En Belgique, et avec une légère évolution du discours théorique, Sémir Badir incarne les efforts de la critique universitaire en vue d'une systématisation théorique et épistémologique du postmoderne littéraire, et du dégagement de sa légitimité historique par rapport à la modernité. Cette catégorie dont on s'assure, de la sorte, la consistance et la crédibilité, est indissociable de notre propos d'interroger la contemporanéité littéraire, belge en l'occurrence. Aussi a-t-il semblé contre-productif d'isoler le postmoderne comme nomenclature d'un classement quelconque de l'écriture contemporaine.

En effet, il nous paraît judicieux d'en souligner le caractère foncièrement transversal, général et schématique ; d'y voir la configuration des rapports esthétiques du contemporain vis-à-vis des pratiques scripturales ancrées dans la modernité. C'est ce dernier concept, - en soi, pluriel et complexe -, dont il s'agit maintenant de suivre le parcours et l'impact sur le contemporain.

D'autant plus que le préfixe «post» de postmoderne n'est pas exempt de polémique et de soupçon, la question de la possibilité d'un dépassement (catégorie encore redevable au moderne) de la modernité n'étant guère pacifique. En fait, à supposer que la postmodernité vise un rejet, une contestation ou une réécriture de la modernité, elle ne parvient pas, pour autant, à s'en détacher définitivement tant elle en assume, en contiguïté, une part d'héritage.

1.5.1 Modernité, modernités. Parcours polysémiques

Le parcours moderne, lequel se confond depuis cinq siècles avec l'histoire occidentale, consiste en un phénomène historique et culturel fondé sur un dévoilement progressif et complexe d'une nouvelle conscience du temps et de l'Histoire. De fait, la modernité au sens large induit une «conscience spécifique du temps»³⁵⁹, laquelle trouve ses assises dans une approche tout à fait inédite et inattendue du «nouveau» accueilli comme positivité utile et prometteuse.

³⁵⁹ Cf., à ce sujet, l'introduction de l'essai du philosophe portugais Miguel Baptista Pereira intitulé «L'expérience moderne du temps» dans PEREIRA, Miguel Baptista – **Modernidade e tempo. Para uma leitura do discurso moderno**, Coimbra, Minerva, 1990, pp. 5-38. Voir aussi CALINESCU, Matei – **As 5 faces da modernidade**, p. 25.

Pour Matei Calinescu, la Renaissance rompt avec la fin d'une crainte ancestrale et immémoriale à l'endroit de la catégorie du «nouveau» et une confiance illimitée placée dans l'avenir. Comme le rappelle Antoine Compagnon, en citant Octavio Paz, «pour que l'adjectif *moderne* ait pris le sens nébuleux qu'il a pour nous, l'invention du progrès fut indispensable, c'est-à-dire la définition d'un sens positif du temps [...]»³⁶⁰. Ce «prestige du nouveau» apparaît dès lors indissociable de l'ouverture à l'altérité, au changement dans une logique conflictuelle salutaire de contradiction et de remise en cause ; ce que Paz dénomme «temps critique»³⁶¹.

Dans un essai de circonstance³⁶², Jean-Claude Barreau ajoute aux «ingrédients» modernes du changement utile et de l'esprit critique, le sens aigu de l'individu³⁶³. Pour lui, la Renaissance connaît l'heureuse coïncidence de ces trois composantes, un événement historique contingent et purement accidentel³⁶⁴ qui propulse une indéniable supériorité de l'Occident. La modernité apparaît ainsi comme définitivement prométhéenne³⁶⁵.

La définition consensuelle du moderne, liée au prestige et à la valorisation du «nouveau», laisse deviner des époques antérieures (et des civilisations latérales) où cet événement n'aurait pu avoir lieu ou n'a eu que peu d'effets pratiques. Ainsi peut-on dégager de l'Histoire occidentale, et avec une concordance toute relative, trois périodes antérieures à l'émergence de la modernité durant lesquelles les conditions mentales et épistémologiques n'étaient pas réunies. A nouveau, il s'agit de décrire une expérience différente du temps foncièrement incompatible avec les attributs modernes.

L'Antiquité classique apparaît ainsi comme inconciliable avec les traits essentiels de la modernité de par sa conception cyclique, mythologique et impériale de l'Histoire³⁶⁶. Jean-Claude Barreau n'ignore pas les avancées scientifiques et philosophiques, ainsi que les réalisations artistiques de la civilisation gréco-latine : «Rome est donc très proche de nous»³⁶⁷, reconnaît-il.

³⁶⁰ COMPAGNON, Antoine – **Les cinq paradoxes de la modernité**, p. 22.

³⁶¹ PAZ, Octavio – **Children of the mire. Modern poetry from romanticism to the avant-garde**, Cambridge, Harvard University Press, 1991, p. 23.

³⁶² Cf. BARREAU, Jean-Claude – **L'Illusion de l'an 2000**, Paris, Grasset, 1998. Cet essai a été écrit, nous dit l'auteur, pour relever quelques ambiguïtés du passage à l'an deux mille.

³⁶³ Cf. **Ibid.**, p. 41.

³⁶⁴ Jean-Claude Barreau ne cesse de rappeler que la modernité, apanage de l'Occident chrétien, «[...] aurait pu ne jamais advenir sur la Terre. Elle n'est pas inéluctable» (p. 61). En outre, pour la première fois sur la terre, (les) trois idées nécessaires à «l'éclosion de la modernité» (p. 59), à savoir : la possibilité mentale de concevoir le changement héritée du messianisme judéo-chrétien, l'esprit critique et le sens de l'individu hellénistiques se trouvent réunies.

³⁶⁵ Cf. **Ibid.**, p. 38.

³⁶⁶ Cf. PEREIRA, Miguel Baptista – **Modernidade e tempo**, p. 6s.

³⁶⁷ BARREAU, Jean-Claude – **L'Illusion de l'an 2000**, p. 52.

Toutefois, lui fait défaut cette capacité de concevoir le changement et d'«utiliser», de rendre utiles ses connaissances scientifiques ; de leur attribuer une application utile concrète. En outre, «[...] Grecs et Romains restent prisonniers d'une conception 'circulaire' du Temps»³⁶⁸ ; véritable handicap à l'émergence d'une vision valorisante de la nouveauté.

De même, le Moyen Age, du fait de son théocentrisme, sa vision théologique, liturgique et statique du monde et de l'Histoire³⁶⁹ est incapable de concevoir une quelconque valeur positive du changement et du nouveau. Barreau lui reconnaît des qualités indéniables que l'école historique des Annales, en France, a très justement remises à l'ordre du jour : «Le Moyen-Age fut aussi une période de grande liberté»³⁷⁰, aux acquis irréfutables³⁷¹. Néanmoins, «des hommes de ce temps restent prisonniers d'une pensée non critique, théologique ou théocratique»³⁷² ; une pensée numineuse inhérente à la chrétienté médiévale.

De ce fait, la Renaissance apparaît comme une période charnière, de transition cruciale, vers un autre paradigme civilisationnel. On peut, certes, lui imputer un trop grand mimétisme avec le modèle culturel antique, mais une profonde évolution y est à l'œuvre qui provient de l'esprit critique de la Réforme, de la redécouverte des Anciens et des acquis des découvertes maritimes.

Matei Calinescu souligne sa conscience tout à fait inédite d'une valorisation du temps pratique, celui de l'action, de la découverte et des transformations³⁷³. De sorte que Jean-Claude Barreau y pressent la jonction imprévisible, symboliquement datée de 1453, des trois conditions incontournables à la modernité : la conception du changement, l'esprit critique et la perception de l'individu : «[...] Les trois idées nécessaires à l'éclosion de la modernité sont réunies, agissantes en un même moment, un même lieu»³⁷⁴.

Miguel Baptista Pereira et Matei Calinescu préfèrent placer le seuil symbolique de la modernité au débat, lui aussi tout aussi emblématique qui, en 1687, divise au sein de l'Académie, les Anciens et les Modernes.

³⁶⁸ **Ibidem.**

³⁶⁹ Cf. PEREIRA, Miguel Baptista – **Modernidade e tempo**, p. 7. Voir aussi CALINESCU, Matei – **As 5 faces da modernidade**, p. 30s.

³⁷⁰ BARREAU, Jean-Claude – **L'Illusion de l'an 2000**, p. 52.

³⁷¹ Jean-Claude Barreau évoque, entre autres, la quasi disparition de l'esclavage et l'inscription sociale et politique de la femme (p. 56s).

³⁷² **Ibid.**, p. 57.

³⁷³ Cf. CALINESCU, Matei – **As 5 faces da modernidade**, p. 31.

³⁷⁴ BARREAU, Jean-Claude – **L'Illusion de l'an 2000**, p. 59.

La victoire incontestable des Modernes axée sur la supériorité du temps présent incarnée par l'accueil des travaux de Descartes, Copernic, Pascal ou Newton, constitue un acte de confiance en l'avenir et en le développement des sciences et des arts³⁷⁵.

Aussi, «l'affirmation d'un progrès dans l'ordre du goût» à la faveur de la Querelle en question, rend-t-elle possible et inaugure-t-elle au XVII^e siècle «une esthétique du nouveau»³⁷⁶. Comme l'a pertinemment rendu Barreau, de la Renaissance jusqu'à la Révolution Française «il y a eu transformation ou plutôt phagocytage d'une symbolique [chrétienne] par une autre, processus achevé seulement au XVIII^e siècle»³⁷⁷, qui a définitivement informé une expérience et une conception progressive et linéaire du temps en Occident.

Désormais, le temps est naturellement perçu dans sa linéarité, sa positivité, sa dynamique de dépassement, d'accélération, d'innovation et de réappropriation rationnelle. L'unanimité théorique est de mise quand il s'agit de dégager et désigner un substrat ou un terreau à l'émergence de la modernité en Occident. Barreau souligne le «phagocytage» d'une dynamique et d'un temps chrétiens par la modernité. Ainsi, la modernité traduit et récupère en termes purement séculiers, tout en le poursuivant ailleurs et dans d'autres récits³⁷⁸, le développement historico-sotériologique (le Projet, risquerions-nous) du récit judéo-chrétien.

Le judéo-christianisme apparaît clairement comme cette tradition religieuse monothéiste, sotériologique, messianique et eschatologique susceptible historiquement d'un transfert programmatique, d'un évidement phagocytaire dans d'autres récits, laïcs cette fois, qui en assurent la relève historique moderne jusqu'à nos jours³⁷⁹.

³⁷⁵ Cf. PEREIRA, Miguel Baptista – **Modernidade e tempo**, p. 6s. Voir aussi CALINESCU, Matei – **As 5 faces da modernidade**, pp. 37-48.

³⁷⁶ COMPAGNON, Antoine – **Les cinq paradoxes de la modernité**, p. 23.

³⁷⁷ BARREAU, Jean-Claude – **L'Illusion de l'an 2000**, p. 16s.

³⁷⁸ Cf. LYOTARD, Jean-François – **O Pós-moderno explicado às crianças**, Lisboa, Dom Quixote, 1987, p. 31ss

³⁷⁹ Cf. VALADIER, Paul – **La Iglesia en proceso. Catolicismo y sociedad moderna**, Santander, Sal Terrae, 1990, pp. 99-125. Voir aussi la notion de «désenchantement du monde» développée par Marcel Gauchet pour rendre compte du vaste phénomène moderne de sécularisation. GAUCHET, Marcel – «La religion de la sortie de la religion», **Autrement**, n° 75, décembre 1985, p. 13. Cf. aussi VATTIMO, Gianni – **O Fim da modernidade. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**, Lisboa, Editorial Presença, 1987, p. 9. Il faut toutefois remarquer que ce phénomène n'est pas toujours perçu d'une façon aussi unilatérale. Pour Luc Ferry, une fois évacué le phénomène religieux, des valeurs supérieures à la vie demeurent, voire surprennent. La réduction à une «métaphysique de la subjectivité» moderne ne serait qu'un poncif. Pour lui, «l'humanisme, loin d'abolir la spiritualité, fût-ce au profit de l'éthique, nous donne au contraire accès, pour la première fois dans l'histoire, à une spiritualité authentique, débarrassée de ses oripeaux théologiques, enracinée dans l'homme et non dans une représentation dogmatique de la divinité». Nuance, donc. Cf. FERRY, Luc – **L'homme-Dieu ou le sens de la vie**, Paris, Grasset, 1996, p. 34.

La reconnaissance des caractéristiques propres au judéo-christianisme ayant façonné une sortie hors du phénomène religieux s'apparente à ce qui, de nos jours, a des relents de «politiquement incorrect», - à savoir l'assomption d'une supériorité occidentale indiscutable et/ou à l'apologie indirecte du judéo-christianisme en vertu de son apport décisif à la modernité.

A cet égard, Jean-Claude Barreau n'hésite pas à parler d'un «décalage» islamique en questions morales, talibans et burka à l'appui. Il ne cache pas son attachement à la «gauche du Christ» : «Aussi, la conception juive puis chrétienne du temps n'est plus celle de l'éternel retour ; c'est celle d'une Histoire qui se dirige vers un objectif. La flèche, non plus la roue b»³⁸⁰. Et ce d'autant plus qu'il «[...] considère Jésus comme le sommet indépassable de l'histoire religieuse»³⁸¹.

Dans le même sens apologétique, et avec la même reconnaissance de dette envers le judéo-christianisme, Henri Meschonnic dira que «la modernité part de l'Occident, et revient à l'Occident. Elle est l'Occident» par-delà la mobilité de ses cristallisations culturelles historiques : Vienne, Paris, New York³⁸². On s'accordera dès lors à dégager pour chaque catégorie moderne une archéologie judéo-chrétienne dont elle serait la traduction³⁸³.

De fait, la conversion rivalise de très près avec l'idéal révolutionnaire ; le salut partage avec l'émancipation un vaste espace sémantique, culturel et historique ; enfin le jugement dernier, - ne fût-ce que pour d'évidentes raisons étymologiques -, renvoie directement à la critique philosophique moderne. Par ailleurs, la sécularisation opère la traduction transversale des autres étapes de l'histoire du salut et lui confère une dimension véritablement ontologique.

³⁸⁰ BARREAU, Jean-Claude – **L'Illusion de l'an 2000**, p. 42.

³⁸¹ **Ibid.**, p. 13.

³⁸² Cf. MESCHONNIC, Henri – **Modernité modernité**, Paris, Gallimard, 1988, p. 27.

³⁸³ C'est ce que fait, d'entrée de jeu, Gianni Vattimo dans son introduction à **La Fin de la modernité**, lorsqu'il fait coïncider la modernité avec l'époque de l'Histoire proprement dite, c'est-à-dire le développement et l'élaboration sécularisée de l'héritage judéo-chrétien ; à savoir l'articulation historique du salut : création, péché, rédemption et eschatologie. C'est aussi l'objet du lumineux essai du philosophe portugais Miguel Baptista Pereira, lequel se penche sur chacune des «catégories» inhérentes à la modernité et qui lui sont par là même prédictives. Nous en retiendrons trois dans notre exposé : la sécularisation, l'émancipation et la révolution. Mais d'autres lui sont tout aussi attributives : la critique, le développement, l'évolution. Cf. PEREIRA, Miguel Baptista – **Modernidade e tempo**, pp. 39-113.

Octavio Paz attribue à la sécularisation du discours chrétien un caractère plus contingent, et en tout cas inchoatif. L'âge moderne fondé par définition sur le besoin de rupture, sur une «passion critique», commence par se séparer d'avec le christianisme, ou plutôt d'avec la société de la chrétienté³⁸⁴. En outre, cet auteur réduit la dynamique tensionnelle, eschatologique et parousiaque judéo-chrétienne dont il déduit l'investissement moderne en l'avenir, aux sentences du ciel et de l'enfer³⁸⁵.

L'approche narrative, voire mythique, de cette Histoire conçue comme dévoilement a suggéré à Jean-François Lyotard la transposition des schémas anthropologiques du récit mythique légitimant des peuples primitifs sur le discours moderne. Les «méta-récits» de la modernité, eux aussi et à leur façon, légitiment et «justifient», dans une acception théologique, le discours idéologique et historique véhiculé par la modernité. Ils rendent légitime le dogme du prestige du nouveau et celui du sens de l'Histoire et de la Raison, et assignent une signification particulière à notre position dans ce parcours.

Pour Lyotard, les XIX^e et XX^e siècles³⁸⁶ ont littéralement concrétisé quatre espérances méta-narratives majeures : le marxisme, le scientisme, le nazisme et le libéral-capitalisme. Des récits dont ces dernières années nous auront tragiquement appris à faire le deuil et auxquels il nous faut désormais renoncer. L'incrédulité face aux méta-récits, qui serait dorénavant notre lot, ne valide toutefois pas chez lui, comme le rappelle Edouard Delruelle, l'obsession performative et de rentabilité postmodernes dont on nous chante cyniquement les louanges depuis quelque temps³⁸⁷.

³⁸⁴ Cf. PAZ, Octavio – **Children of the mire**, p. 27.

³⁸⁵ **Ibidem**.

³⁸⁶ Cf. LYOTARD, Jean-François – **A Condição pós-moderna**, Lisboa, Gradiva, 1989, pp. 11-45. Cette aventure s'arrête dans les années septante lorsque Jean-François Lyotard renonce à ses certitudes marxistes, et interroge la modernité dans sa capacité à poursuivre et à légitimer son Projet. Le fameux débat avec Habermas découle de cette mutation et de ses retombées sur l'intelligentsia européenne.

³⁸⁷ Cf. DELRUELLE, Edouard – «Réécrire la modernité», **Ecritures**, n° 1, *Fin de millénaire*, automne 1991, p.94.

A ce stade (XIX^e siècle), la modernité se scinde irrémédiablement en deux. Une division irréversible oppose dorénavant la modernité technique et industrielle, activée par le capitalisme et les découvertes technologiques, et qui n'est plus en rapport de complicité ou d'empathie à la modernité artistique en quête de «nouveau» et engagée dans l'avant-garde. Cette dernière se fonde sur le beau kantien, sur l'artistique indépendant du (beau) moral. Or, cette dernière modernité se définit par le rejet de la première, jugée bourgeoise, laide et négative³⁸⁸.

De son côté, et dans le même sens, Octavio Paz oppose la modernité littéraire à la modernité tout court. L'intention est identique : il s'agit de souligner l'ambiguïté de la modernité et le fossé croissant qui sépare, depuis les préromantiques, la littérature d'avec le monde moderne en tant que produit technique de la modernité³⁸⁹.

Le paradoxe de la coexistence de ces deux modernités en conflit déclaré, - l'une artistique, individuelle, imprégnée d'idéaux révolutionnaires et traduite historiquement dans les avant-gardes esthétiques ; l'autre technique et technologique dure jusqu'à nos jours³⁹⁰ -, se double du fait qu'il faut reconnaître que c'est l'émergence de cette modernité technique et laide qui donne sa raison d'être à la modernité esthétique³⁹¹.

C'est cette dernière acception du moderne qui nous occupe ici et par rapport à laquelle la contemporanéité littéraire, - en tant qu'elle est référée à une, ne fût-ce qu'«improbable», postmodernité -, doit s'affirmer théoriquement, et dans les œuvres. La modernité héritée du préromantisme, élaborée et encensée au XIX^e siècle, et promue à l'exercice de recherche du nouveau par les avant-gardes du XX^e siècle, du fait de sa complexité même, induit deux définitions ambiguës et paradoxales : l'une historique, l'autre transhistorique³⁹².

³⁸⁸ Cf. CALINESCU, Matei – **As 5 faces da modernidade**, pp. 49-53. Il ne s'agit pas ici d'évoquer la division aux conséquences aporétiques sur l'écriture weberienne opérée sur la raison moderne en sphères autonomes inconciliables : morale, artistique et scientifique ; mais plutôt la perception de la modernité technique sous l'angle déjà esthétique du XIX^e siècle.

³⁸⁹ Cf. PAZ, Octavio – **Children of the mire**, p. 31.

³⁹⁰ A ce stade, il convient de rappeler, comme le fait Henri Meschonnic, que, avant de se scinder définitivement, la modernité (en tant que phénomène civilisationnel), consiste en une expérience du temps et une valorisation de l'individu : «Entre la modernité Baudelaire, l'inconnu Rimbaud, la modernité de l'art et de la littérature modernes, la modernité – raison, la modernité - critique - de - la - raison, la modernité technique, celle des rejets de la technique, certaines aussi distantes entre elles par leur sens que par leur périodisation, il y a un rapport, étroit, vital. Ce rapport est le sujet» (p. 139).

³⁹¹ PAZ, Octavio – **Children of the mire**, p. 37.

³⁹² Cf. BADIR, Sémir – «Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire ?», pp. 8-11.

La compréhension du mot d'ordre rimbaldien selon lequel il s'agit d'être absolument moderne, ainsi que la prégnance de la définition baudelairienne, à la faveur de «la peinture de la vie moderne» et de ses sujets, conçus en tant que marque du transitoire, fugitif et du contingent : «la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable» sont à l'origine de tous les malentendus.

Pour les tenants d'une modernité transhistorique, il s'agit de dénoncer une usurpation, un usage indu du concept par les avant-gardes esthétiques du XIX^e et XX^e siècles. La quête du «nouveau» n'aurait pas dû s'inscrire sur le mode historique du dépassement et de la rupture tel que Gilles Lipovetsky le décrit : le passage successif, voire fatal, de l'avant-garde à l'arrière-garde³⁹³.

Bien au contraire, l'approche foncièrement subjective que Henri Meschonnic fait de la modernité surdétermine son anhistoricité : «la modernité est un combat. Sans cesse recommençant. Parce qu'elle est un état naissant, - indéfiniment naissant, du sujet, de son histoire, de son sens»³⁹⁴.

Et plus loin, en guise de résumé, le critique conclut sans appel : «[...] elle [est] le sujet en nous»³⁹⁵. Et tout l'essai accumule les redéfinitions, sur fond baudelairien, évitant l'inscription historique du travail du moderne : «La modernité est la vie. La faculté de présent»³⁹⁶.

En 1983, Umberto Eco hésite encore, dans ses réponses aux questions suscitées par **Le Nom de la Rose**, - roman qu'il sait ne plus ressortir aux paramètres critiques modernes -, entre une vision transhistorique du postmoderne et l'intuition d'un authentique tournant littéraire à inscrire dans une logique de périodisation historique du fait et de l'esthétique romanesques. D'une part, Eco a le sentiment que le postmoderne n'est qu'«une catégorie spirituelle» et qu'à vrai dire «chaque époque a son postmoderne»³⁹⁷.

Mais, d'autre part, - et là réside toute l'ambiguïté -, Eco assigne au postmoderne littéraire un rôle de surcodage scriptural vis-à-vis d'un passé qui ne peut être que la «modernité» littéraire historique ; celle dont il signale et situe nettement le point critique : «Et puis l'avant-garde ira plus loin, après avoir détruit la figure, elle l'annule, elle en arrive à l'abstrait, à l'informel, à la toile blanche, à la toile lacérée, à la toile brûlée [...]»³⁹⁸.

³⁹³ Cf. LIPOVETSKY, Gilles – **A Era do vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo**, Lisboa, Relógio d'Água, 1988, pp. 111-117.

³⁹⁴ MESCHONNIC, Henri – **Modernité modernité**, p. 9.

³⁹⁵ **Ibidem**.

³⁹⁶ **Ibid.**, p. 13.

³⁹⁷ ECO, Umberto – **Apostille au Nom de la Rose**, p. 75.

³⁹⁸ **Ibid.**, p. 76.

Les conséquences de ces assurances exégétiques, développées en véritables dogmes, visent d'une part le désamorçage d'une contemporanéité esthétique qui aspirerait à succéder à la modernité (historique, cela va sans dire), c'est-à-dire une postmodernité qui chercherait une reconnaissance historique³⁹⁹. Dans ce cas, on entend prévenir toutes déviations de cette vision orthodoxe : «C'est pourquoi il peut y avoir un après-modernisme, pas une après-modernité»⁴⁰⁰.

D'autre part, Henri Meschonnic dénonce les vices d'une insertion, d'une appropriation historique et avant-gardiste du moderne, fondé sur le travail du «nouveau». Meschonnic oppose à *sa* modernité «une autre», à savoir «celle qui est faite de l'histoire de l'art moderne. Plutôt, d'une certaine manière de l'écrire qui confond l'art avec l'histoire de l'art»⁴⁰¹.

Cette idée d'une trahison historique de la modernité, celle d'un accaparement avant-gardiste du «nouveau», sera maintes fois reprise par Henri Meschonnic pour souligner une modernité soi disant encensée par Baudelaire et souhaitée par Rimbaud. Le problème qui se pose ne peut être que celui de «l'historicité du beau»⁴⁰².

Pour Meschonnic, historicisme (mauvaise modernité, avant-garde historique), n'est pas historicité, celle-ci «[...] supposant la faculté de passer d'époque en époque, comme l'énonciation d'un texte qui dure ? et implique une réénonciation indéfinie»⁴⁰³. Autrement dit, «moderne, contemporain [placé sur un plan d'équivalence] sont des notions de discours, non de l'histoire. Des notions points de vue [dès lors transhistoriques ou achroniques]. Les effets d'une énonciation. Non d'un énoncé»⁴⁰⁴.

De même, Compagnon s'efforce de dégager une «bonne» modernité prétendument fidèle à l'esprit de la définition baudelairienne, d'une «mauvaise» modernité référant elle aussi, sur un mode paradoxal à une même idée plurielle et complexe du moderne. Compagnon rappelle que «la modernité baudelairienne est toujours inséparable de la décadence et du désespoir»⁴⁰⁵.

³⁹⁹ Les contaminations d'un tel raisonnement sont également à l'œuvre dans l'approche de la postmodernité dont on cherche çà et là à repérer les symptômes et les indices transhistoriques. Jean-François Lyotard dira par exemple que Montaigne était *déjà* postmoderne. Cf. LYOTARD, Jean-François – **O Pós-moderno explicado às crianças**, Lisboa, Dom Quixote, 1987, p. 26. Voir aussi COMPAGNON, Antoine – «Montaigne chez les postmodernes», **Critique**, n° 433-434, juin-juillet, 1983.

⁴⁰⁰ MESCHONNIC, Henri – **Modernité modernité**, p. 13.

⁴⁰¹ **Ibidem.**

⁴⁰² **Ibid.**, p.113.

⁴⁰³ **Ibid.**, p.114.

⁴⁰⁴ **Ibid.**, p.135.

⁴⁰⁵ COMPAGNON, Antoine – **Les cinq paradoxes de la modernité**, p. 37.

D'où la nuance qui s'impose devant l'expression historique et avant-gardiste qui a depuis fait l'éloge du nouveau, celui du contemporain : «Aussi doit-elle [la 'bonne' modernité] être nettement distinguée de l'esthétique de l'innovation et de la manie de la rupture qui s'imposeront bientôt»⁴⁰⁶.

On peut aussi honnêtement regretter la méfiance éprouvée par Antoine Compagnon vis-à-vis de la mise en histoire concrète du moderne et de la dynamique de rupture entreprise par les avant-gardes esthétiques : «[...] le récit qui conçoit la modernité comme un processus historique continu méconnaît l'essentiel d'une modernité, à savoir ce qui n'aboutit à rien»⁴⁰⁷.

Néanmoins, ce raisonnement permet chez lui, - et Sémir Badir l'a bien relevé⁴⁰⁸ -, d'extraire une «bonne postmodernité» dans l'espoir qu'elle renoue, alors que l'on ne s'y attendait plus, avec la modernité transhistorique, le beau transitoire, «[...] conscience du présent comme présent, sans passé ni futur ; [...] en rapport avec l'éternité seule»⁴⁰⁹.

La modernité par rapport à laquelle nous avons précédemment posé la littérature contemporaine française, pour mieux en souligner les lignes subtiles de continuité et de fuite, et qui nous servira de repère dans notre travail, ne peut correspondre qu'à celle qui s'est *historiquement* développée sur le prestige du «nouveau» dans une logique de rupture, de dépassement, incarnée par les avant-gardes dans la folle succession des mouvements terminés par le suffixe «isme». Celle-là même dont Gilles Lipovetsky nous signale le tarissement et surtout l'amalgame depuis les années septante ; ce qu'il désigne par «transavant-garde»⁴¹⁰.

Par ailleurs, cette modernité historique, héritière du beau kantien, tend à souligner, au cœur des avant-gardes, son affirmation spécifique de l'autonomie, à savoir l'autoréférentialité, l'autotélisme. Elle mise au besoin sur le détachement préférentiel d'une fonction poétique dans le processus complexe et pluriel de la communication, sur le repli du message sur lui-même. Elle n'est pas la seule, tant s'en faut, mais elle en est la fonction dominante, «[...] déterminante, cependant que dans les autres activités verbales elle ne joue qu'un rôle subsidiaire, accessoire»⁴¹¹.

⁴⁰⁶ **Ibidem.**

⁴⁰⁷ **Ibid.**, p. 78.

⁴⁰⁸ Cf. BADIR, Sémir – «Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire ?», p. 10.

⁴⁰⁹ COMPAGNON, Antoine – **Les cinq paradoxes de la modernité**, p. 31.

⁴¹⁰ Cf. LIPOVETSKY, Gilles – **A Era do vazio**, pp. 111-117.

⁴¹¹ Cf. KRISTEVA, Julia – **Le Langage, cet inconnu. Une introduction à la linguistique**, Paris, Seuil, 1981, p. 285.

Elle souligne «le côté palpable des signes», et surtout permet, selon une formule déjà consacrée, de projeter «le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison»⁴¹². Sa prédominance, parfois problématique, rendue de plus en plus polémique face à l'épuisement du travail déconstructeur des avant-gardes, détermine dans ce cadre la *littérarité* d'un texte, son appartenance à la littérature, *moderne*, cela va sans dire.

A cet égard, Laurent Demoulin, citant le Groupe μ , rappelle que pour attirer l'attention sur le message lui-même, plus d'un facteur ou fonction du langage peut tout aussi bien «faire l'objet d'une manipulation»⁴¹³.

Le concept de postmodernité que nous évoquons ici rejoint volontiers celui que Demoulin prône pour «désigner un tournant dans l'histoire de la littérature, voire dans celle de l'art»⁴¹⁴. Sa définition du moderne s'étalant «sur la longue période»⁴¹⁵ ne peut que référer à la modernité historique, avant-gardiste et paradoxale à laquelle Antoine Compagnon fait allusion⁴¹⁶. Elle indique la possibilité *historique*, elle aussi, de l'émergence d'une postmodernité dont il s'agit de dégager maintenant les conditions théoriques et les indices d'écriture.

1.5.2 Les indices de la postmodernité

On comprend mieux à ce stade de notre exposé la raison pour laquelle nous avons résisté à traiter le postmoderne dans un sous-chapitre antérieur. De fait, il nous semble que cette catégorie opératoire échappe au simple souci interne de classement des textes contemporains. Elle renvoie bien au contraire à la tentative de dégagement d'un outil conceptuel dont l'usage transversal implique le rapport à la modernité, conçue comme processus historique⁴¹⁷.

⁴¹² **Ibid.**, p. 286.

⁴¹³ Cf. DEMOULIN, Laurent – «Mourir à son postmoderne», **Ecritures**, n° 5, *Le dépli. Littérature et postmodernité*, automne 1993, p. 27.

⁴¹⁴ ID – «Génération innommable», p. 7.

⁴¹⁵ **Ibidem.**

⁴¹⁶ Toutefois, nous ne pouvons que contester la légitimation en bas de page de cette même notion par le recours à celle d'Antoine Compagnon, «une période commençant vers 1850 autour de Baudelaire» (p. 7). C'est en tout cas se méprendre sur la «modernité» que l'on vise.

⁴¹⁷ Nous pourrions l'exprimer tout autrement en accordant un sens positif à cette affirmation de Françoise Delmeze pour définir le postmoderne : «cristallisation de tout ce qu'il est possible de glaner en contemporanéités disparates». DELMEZE, Françoise – «Un Autre de même», **Ecritures**, n° 1, *Fin de millénaire*, octobre 1991, p. 32.

Nous n'allons pas jusqu'à épouser toutes les élucubrations théoriques et conceptuelles du dernier Badir, même si elles sont intellectuellement honnêtes ; lesquelles, à la faveur de lectures d'«épistémologie de la logique et de la sémiotique»⁴¹⁸ démentent quelque peu son article antérieur sur le sujet et multiplient les entraves à l'advenue de la postmodernité à l'historicité pleine. Il faut néanmoins reconnaître que ces nouvelles réserves tentent de prévenir les risques de non-histoire et de vide historique.

Pour notre part, nous assumons l'inévitabilité et la commodité de l'usage du terme en littérature afin de rendre compte du contemporain perçu en tant que «tournant» dans la modernité littéraire parvenue à un seuil critique inédit. Ce tournant ne fait, pour l'heure, que souligner le triomphe du moderne face à l'Académie et à la tradition classique. Le tournant qui s'opère depuis les années quatre-vingt s'inscrit, pour l'heure, dans un régime de «mitoyenneté» étant donné les «ondes de choc» que la modernité émet encore en tant que repère esthétique, et au sein d'une critique qui, il y a dix ans encore, avouait son profond désarroi.

D'ailleurs, cette perplexité s'est symptomatiquement effacée au profit d'une ouverture critique à un paradigme esthétique différent, ou a dû se définir et se défendre face aux attaques pessimistes de certains critiques. Alain Lhomme accusera même la critique de ne pas être encore à même de «cerner son sujet», faisant croire que rien ne s'écrit⁴¹⁹.

Aux trois interrogations préalables que Sémir Badir pose à la postmodernité littéraire, nous répondrons sans ambages pour notre propos que, primo, elle a produit des œuvres ; secundo, que ses textes sont comparables entre eux par certains critères et figures minima, même s'ils s'avèrent disparates et surtout transversaux ; tertio, que la question prédicative du postmoderne ne ressortit, pour l'instant, qu'à une fiction transcendantale, voire à une «science-fiction», comme ce théoricien l'avoue lui-même.

En outre, Sémir Badir finit par illustrer son tâtonnement logique par quelques exemples de textes que nous qualifierons volontiers de «postmodernes».

Remarquons, à ce stade, que le discours théorique de Badir se veut subtilement hésitant, prudent, voire «provisoire» dans ses conclusions. La modestie est désormais de mise : «Je n'ai pas l'ambition de réussir là où, chez d'autres commentateurs, j'ai pointé l'échec»⁴²⁰.

⁴¹⁸ BADIR, Sémir – «Histoire littéraire et postmodernité», *Ecritures contemporaines*, n° 2, *Etats du roman contemporain*, 1999, p. 254.

⁴¹⁹ LHOMME, Alain – «Le Schibboleth des années quatre-vingt ?», *Les Cahiers de philosophie postmoderne*, n° 6, p. 53.

⁴²⁰ BADIR, Sémir – «Etats de la prose», p. 81.

Par ailleurs, la postmodernité à laquelle nous avons ici affaire suppose la reconnaissance d'une panne de la modernité esthétique et avant-gardiste ; l'épuisement d'une logique de rupture et de dépassement visant la concrétisation de plus en plus intransitive du nouveau. A cet égard, Octavio Paz reprend la définition paradoxale d'une «tradition moderne» proche de celle tout aussi contradictoire de Harold Rosenberg : la «tradition du nouveau»⁴²¹.

C'est précisément cette tradition qui a désormais du plomb dans l'aile. Gilles Lipovetsky parle d'une confusion transavantgardiste, tandis que Compagnon commence son essai par cette phrase révélatrice : «Le bourgeois ne se laisse plus épater. Il a tout vu»⁴²². En fait, il aura surtout tout lu. Et, en effet, un seuil critique aura été atteint dans les années septante où «la logique du comble est arrivée à un point de non-retour [subjectif]»⁴²³. Ce seuil critique coïncide avec l'émergence de la littérature française contemporaine telle que nous l'avons dégagée plus haut, c'est-à-dire attentive à la poursuite de la modernité dans «ses ondes de choc».

Dès lors, la postmodernité que l'on cherche à poser historiquement doit tenir compte de ce que la modernité littéraire a élaboré dans son approche spécifique de l'art, dans sa quête du prestige du «nouveau» : l'infinitude, c'est-à-dire ouverture combinatoire et interprétative du sens ; la fragmentation ou abandon d'une conception totalisante et achevée de l'art ; l'insignifiance, à savoir la dévaluation progressive du sens, du fond, de l'intrigue et autres instances narratives au profit de la forme et du texte ; et surtout l'intransitivité, à savoir le rejet de la prédominance mimétique et figurative dans l'art au profit de l'autoréférentialité et de l'autotélisme⁴²⁴. Cette dernière caractéristique méritant un développement et un investissement particuliers puisqu'elle constitue l'affirmation même de la légitimation moderne de la littérature⁴²⁵.

⁴²¹ Cf. PAZ, Octavio – **Children of the mire**, p. 8.

⁴²² COMPAGNON, Antoine – **Les cinq paradoxes de la modernité**, p. 7.

⁴²³ DEMOULIN, Laurent – «Génération innommable», p. 8. Subjectif, dans la mesure où rien n'oblige les auteurs de renier le projet moderne d'écriture (Christian Prigent ne démord pas sa modernité), et où rien n'empêche, *a posteriori*, de reconnaître des traits postmodernes dans des textes écrits durant les plus belles heures de la modernité littéraire (par exemple Eugène Savitzkaya).

⁴²⁴ Cf. BADIR, Sémir – «Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire ?», p. 14.

⁴²⁵ Tzvetan Todorov, dans sa synthèse notionnelle sur l'état des lieux en théorie littéraire (sporadiquement proche, du reste, des réflexions des théoriciens de la «mort de la littérature») rappelle cette deuxième conception majeure de la littérature ayant succédé à l'imitation par le langage ; et qui coïncide avec l'aspiration moderne de l'autonomie. L'art et la littérature accentueront de plus en plus leur approche intransitive, non instrumentale, non utilitaire du langage pris comme une fin en soi. Cf. TODOROV, Tzvetan – **La Notion de littérature et autres essais**, Paris, Seuil, 1987, p. 15s.

Cette spécificité de la littérature moderne a été rapportée, avec une pertinence théorique, par Sémir Badir, à la définition de l'épistémè moderne chez Michel Foucault⁴²⁶, c'est-à-dire l'ensemble des connaissances induites par une certaine conception du monde du savoir, de la philosophie et de la littérature qui informe la modernité : l'homme placé au centre du monde, et entouré de discours institutionnels produits et étayant son sens.

Or, de nos jours, ce système n'est plus en mesure d'assurer ce sens. Ces institutions ne légitiment plus : «De nos jours, on ne peut plus penser que dans le vide de l'homme disparu» ; ce vide n'étant plus «[...] que le dépli d'un espace où il est enfin à nouveau possible de penser»⁴²⁷. Les conséquences de la perte de l'épistémè moderne ayant depuis le XVIII^e siècle légitimé notre conception de la littérature sont de taille pour notre littérature contemporaine, «postmoderne». Sémir Badir se demande même «[...] si l'œuvre postmoderne est encore littéraire, c'est-à-dire si l'attente qu'elle suscite correspond à la conception moderne de la littérature»⁴²⁸.

La question est de savoir si cette postmodernité est une possibilité théorique ou déjà une période esthétique à part entière, à même de s'inscrire historiquement suite aux déboires du moderne. Autrement dit, si la postmodernité est à considérer comme une hypothèse d'abandon de la modernité historique en faillite, et de subtil «retour à Baudelaire», ou si déjà elle produit un corpus d'œuvres aux indices avérés et indéniables.

Pour ce qui est de l'«hypothèse» postmoderne et de son retour à Baudelaire, il faut remarquer qu'aussi bien Henri Meschonnic qu'Antoine Compagnon y croient. Après Matei Calinescu, Antoine Compagnon n'hésite pas à considérer la postmodernité comme une conception paradoxale du moderne, une des faces du moderne. Aussi pour Meschonnic «le post-moderne tient [-il] dans un nuage. Une métaphore. Une question sans réponse. Qui dit de manière instable l'instabilité»⁴²⁹, ce qui en dit long sur les réserves qu'une périodisation postmoderne suscite chez lui.

De même, et plus explicitement, chez Compagnon, «la postmodernité dénoterait plus exactement le renoncement à l'illusion historique»⁴³⁰ ; le protocole de rétractation que la modernité («mauvaise», s'entend), suite à son constat d'échec ou d'épuisement, signe avec la modernité baudelairienne, transhistorique et achronique.

⁴²⁶ Cf. FOUCAULT, Michel – *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 353.

⁴²⁸ BADIR, Sémir – «Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire ?», p. 9.

⁴²⁹ MESCHONNIC, Henri – *Modernité modernité*, p. 258.

⁴³⁰ COMPAGNON, Antoine – *Les cinq paradoxes de la modernité*, p. 164.

Autrement dit, la postmodernité est le début du processus de désaveu de la modernité historique et la reconnaissance d'une modernité «trahie par l'avant-gardisme [...], l'idolâtrie du progrès et des dépassements typiques des avant-gardes historiques»⁴³¹.

Cette approche trouve des échos, par exemple chez Gianni Vattimo, pour qui la critique et l'aspiration au dépassement de la modernité entreprises et développées par Nietzsche et par Heidegger, se seraient réalisées, - ironie du sort et de l'Histoire -, par le truchement d'innovations d'ordre purement technologique, surtout dans les domaines de l'information et de l'audiovisuel qui, de fait, ont fini par annuler et neutraliser l'idée même d'Histoire telle que la modernité l'avait conçue et nourrie, la réconciliant ainsi avec elle-même là où on ne s'y attendait pas. Par conséquent, pour Vattimo, notre époque n'est plus proprement «historique», mais «post-historique»⁴³².

Le préfixe «post» apposé au moderne par Vattimo ne constitue pas une tentative supplémentaire de *dépassement*. Dans ce cas, il n'ajouterait qu'un peu plus de «moderne» à la modernité. Il est, selon Vattimo lui-même, un congédiement de la logique moderne de la rupture, un passage vers un «ailleurs» transhistorique. Antoine Compagnon ne s'y trompe pas : «si la modernité fut une passion du présent et l'avant-garde une aventure de l'historicité, l'intentionnalité postmoderne, qui refuse d'être pensée en termes historiques paraît donc moins hostile à la modernité [baudelairienne] qu'à l'avant-garde [modernité historique]»⁴³³. La postmodernité serait retour à Baudelaire ou ne serait pas.

D'où l'urgence chez certains critiques actuels de revendiquer l'inscription historique de la postmodernité et de dégager dans le corpus littéraire contemporain des indices qui en accuseraient la prégnance⁴³⁴. Deux remarques s'imposent à ce stade, que Laurent Demoulin s'empresse de rappeler, avant de s'engager plus avant dans l'illustration de la littérature contemporaine, qu'il adjectivise sans complexe de «postmoderne».

D'abord, le postmoderne ne peut être confondu avec «l'air du temps». Enfin, le contemporain, ce qui s'écrit après les dernières avant-gardes textuelles des années septante, ne fait pas automatiquement corps avec la postmodernité, loin s'en faut. Le tout est plutôt affaire de schéma conceptuel sous le régime duquel les pratiques et conventions narratives peuvent être évaluées⁴³⁵.

⁴³¹ **Ibidem.**

⁴³² Cf. VATTIMO, Gianni – **O Fim da modernidade**, p. 10ss

⁴³³ COMPAGNON, Antoine – **Les cinq paradoxes de la modernité**, p. 164.

⁴³⁴ BADIR, Sémir – «Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire ?», p. 11.

⁴³⁵ DEMOULIN, Laurent – «Génération innommable», p. 9.

A cet égard, Sémir Badir décrit, après Roland Barthes, l'émergence d'un «troisième degré» pour l'écriture contemporaine, qui ne serait plus forcément dialectique, fondé sur «une incertitude, [...] une inconnue » et voué à parcourir «le chemin du milieu»⁴³⁶, et à embrasser l'éthique de la relation⁴³⁷. Reprenant en cela le rôle de la culture à l'ère postmoderne chez Jean-François Lyotard, évoqué par Edouard Delruelle⁴³⁸, Sémir Badir assigne à la postmodernité littéraire une fonction lucide de résistance ou, comme chez Roland Barthes, une vocation au «désapprentissage» totalement lucide ; une lucide (non-) ignorance du passé⁴³⁹.

Si cette fuite vers l'altérité relationnelle et la résistance était déjà à l'œuvre dans les textes modernes en tant que stimulus⁴⁴⁰, elle est désormais devenue la question centrale et incontournable de l'écriture postmoderne. Les déboires de la modernité parvenue à son point critique n'impliqueraient dès lors pas tant l'idée d'une clôture, mais plutôt celle d'une *fuite* relationnelle dont le résultat a encore du mal à s'inscrire historiquement.

Face à l'engagement autotélique à outrance de la modernité littéraire, la postmodernité avance, d'après Badir, deux réactions possibles, déjà détectables dans le paysage littéraire depuis les années septante⁴⁴¹. D'une part, la rétractation de la part des générations qui furent les représentantes les plus éloquents de la modernité littéraire et qui se reconvertissent⁴⁴².

On parlera du «dernier» Robbe-Grillet, du «deuxième» Sollers ; Todorov ou Kristeva «dernière» version. D'autre part, l'émergence de jeunes auteurs et d'une écriture ne fonctionnant plus selon la logique moderne du rejet.

⁴³⁶ BADIR, Sémir – «Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire ?», p. 18s.

⁴³⁷ Cette notion n'est pas sans évoquer, - quand bien même le contexte serait différent -, les arguments d'Edouard Glissant en faveur d'une éthique culturelle relationnelle, d'un «donner avec», du rhizome au lieu de la légitimation monolithique. Cf. GLISSANT, Edouard – **Poétique de la relation**, Paris, Gallimard, 1990.

⁴³⁸ Cf. DELRUELLE, Edouard – «Réécrire la modernité», pp. 77-96.

⁴³⁹ Cf. BADIR, Sémir – «Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire ?», p. 12.

⁴⁴⁰ **Ibid.**, p. 13.

⁴⁴¹ **Ibid.**, p. 15.

⁴⁴² Nous évoquions cette pratique palinodique dans le sous-chapitre 1.2.

Leur démarche scripturale ressortit dès lors au troisième degré barthésien de réflexion signalé par Sémir Badir. Ayant assimilé l'héritage littéraire moderne, celui des avant-gardes du XX^e siècle, ils s'en détachent sciemment, lucidement. Ils y résistent sans manifester. Badir résume leur expérience comme étant celle d'une «[...] résistance d'un premier degré : résistance d'un sujet, résistance du récit, malgré [c'est-à-dire bien qu'en connaissance de] la psychanalyse et de la sémiologie»⁴⁴³.

Sémir Badir et Laurent Demoulin proposent chacun leur parabole explicative de ce rapport problématique de continuité-rejet, d'amour-haine définissant, en littérature, les accointances et les distances du postmoderne vis-à-vis du moderne. Badir nous invite à imaginer le rapport qu'entretiennent père et fils. Le fils «[...] en réalisant les idéaux paternels, les dépasse et les détruit comme idéaux»⁴⁴⁴. Demoulin ne s'en éloigne pas beaucoup. Pour lui, «la postmodernité est une fille de la modernité qui a fini sa crise d'adolescence»⁴⁴⁵. Nous sommes d'avis que cette maturité ou majorité littéraire fraîchement acquise a déjà imposé ses indices⁴⁴⁶, et qu'une postmodernité littéraire s'inscrit malgré tout dans l'Histoire.

⁴⁴³ BADIR, Sémir – «Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire ?», p. 19. On le sent immédiatement. Cette synthèse postmoderne plus ou moins dialectique, fuyante et relationnelle, n'est pas sans rappeler d'autres tout aussi pertinentes pour notre propos : la pensée «faible» de Gianni Vattimo, la surmodernité «mièvre» de Jean Baudrillard, ainsi que la postmodernité «molle» d'Antoine Compagnon.

⁴⁴⁴ BADIR, Sémir – «Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire ?», p. 21.

⁴⁴⁵ DEMOULIN, Laurent – «Mourir à son postmoderne», p. 23. Sémir Badir dira plus tard qu'il existe «une rivalité œdipienne entre la modernité et la postmodernité». BADIR, Sémir – «Histoire littéraire et postmodernité», p. 23.

⁴⁴⁶ Dans un article ultérieur (1999), Sémir Badir reprend sur un mode excessivement palinodique, lui aussi, la possibilité, pour la postmodernité, d'accéder à l'histoire littéraire. Nous pouvons facilement accepter que «pour le contemporain, on peut tout au plus saisir des indices, qui stimulent l'interprétation dans l'une des formes historiques possibles» (p. 243). Toutefois, la tentative de transcender totalement, et le contexte, et les œuvres déjà produites, et de ne concevoir que les conditions théoriques d'émergence d'une quelconque postmodernité littéraire posée avant ou sans les œuvres, «sur le plan théorique des possibilités transcendantales» finit par sombrer dans le «marchandage» qu'elle entendait honnêtement éviter, et s'apparente fortement aux **Impostures intellectuelles** que dénonçaient, non sans humour, Sokal et Bricmont. Jugez vous-mêmes : «Que ce soit en physique quantique, en neuro-psychologie ou en linguistique, des propositions sont faites pour subsumer l'opposition logique à une autre opposition, dite 'prélogique' parce qu'elle est antérieure à celle des contraires» (p. 255). La postmodernité littéraire tiendrait dans ce type de formules mathématique, ni A ni ~A, ou encore A et/ou ~A.

Peut-être Alain Lhomme a-t-il mieux que quiconque rendu la perplexité du contemporain acculé, (mais pour combien de temps encore ?) à de simples «lectures singulières d'œuvres particulières»⁴⁴⁷, mais déjà conscient de sa possibilité paradoxale : quelque part entre sa fiction conceptuelle ou simulative : «Tout se passe *comme si* le futur était devenu un lieu vide... faisant *comme si* la modernité était achevée... Pour voir»⁴⁴⁸, et de sa concrétion dans les textes par le biais de certains codes modernes alliés à d'indéniables mutations narratives. Les ondes de choc perçues en provenance de la modernité littéraire perdurant, induisent le travail paradoxal du contemporain : «le problème est dès lors de savoir comment tout à la fois prendre en charge le discours de la modernité et s'en dépendre, l'assumer et le défaire»⁴⁴⁹.

Nous nous sommes déjà longuement penché, dans le sous-chapitre consacré à l'argumentation critique, sur les solutions narratives originales et concrètes mises en œuvre par les textes contemporains. Le recours à la catégorie conceptuelle du postmoderne permet de les systématiser dans le contexte littéraire, notamment.

Matei Calinescu, évoquant encore (en 1986) un «corpus hypothétique», un «possibilisme» de l'œuvre postmoderne, sort malgré tout de cette impasse par l'énumération, chez plusieurs critiques, de figures à l'œuvre, repérables dans des textes de la contemporanéité littéraire. C'est le cas d'Aron Kibédi Varga, dont on peut regretter l'excès de contextualisation non-littéraire. De fait, ce théoricien postule que «la littérature 'reflète' le mouvement général de la pensée et que la littérature postmoderne, en particulier, est le miroir des mouvements de pensée qui ont succédé à Mai 68»⁴⁵⁰.

Aron Kibédi Varga se penche alors sur «l'état présent [1986] de la littérature»⁴⁵¹ et théorise le retour de récit, celui du sujet et de l'éthique, d'une part en référence à l'incontournable modernité et, d'autre part, sur les modes palinodique (l'évolution, rétractation de certains maîtres à penser modernes) ; agonistique (indécidabilité du récit) ; et ironique. A travers eux, le sujet se familiarise avec son monde narrable et narré⁴⁵², une fois perdue l'assurance des grands récits (réécriture et déguisement)⁴⁵³.

⁴⁴⁷ LHOMME, Alain – «Le Schibboleth des années quatre-vingt ?», p. 53.

⁴⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁴⁹ *Ibidem*.

⁴⁵⁰ Cf. VARGA, Aron Kibédi – «Récit et postmodernité», *Littérature et postmodernité*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1986, pp. 1-16.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 11.

⁴⁵³ ID – «Le récit postmoderne», *Littérature*, n° 77, février 1990, p. 17.

Toutefois, comme pour prendre un raccourci théorique, Kibédi Varga préfère résumer la caractéristique la plus significative de la littérature postmoderne : la «renarrativisation du texte», à savoir «l'effort de construire de nouveau des récits»⁴⁵⁴. En fait, de telles affirmations, aussi réductrices soient-elles, trahissent la griserie intellectuelle de la critique et suscitent déjà des réserves face aux limites du raisonnable, comme cette expression tout à fait contextualisante et équivoque : «une esthétisation de la quotidienneté» que d'aucuns trouvent sujette à caution⁴⁵⁵.

Dans l'incertitude où elle a à se poser, la postmodernité mise sur une synthèse (ou une sorte de dépassement) des antithèses telles que «classicisme» et «modernité», et dès lors de toutes les oppositions que la modernité s'est construit pour mieux assurer sa légitimité⁴⁵⁶. Dépassement *ailleurs* du roman balzacien, réaliste, référant à un extérieur rendu par un auteur omniscient à un lecteur ignorant tout de la littérature ; dépassement aussi du roman moderne autoréférentiel (voire du texte structuraliste) construit par un narrateur qui entretient avec son texte des degrés divers d'appropriation diégétique et s'adresse à un lectorat averti, à même de reconnaître les conventions qui sous-tendent le récit. La synthèse postmoderne, en fuite, compose ironiquement, par un clin d'œil au lectorat, un travail parodique et citationnel, avec ces deux legs.

Ces éléments constitueraient même, au dire d'Umberto Eco, les principaux ingrédients de son roman **Le Nom de Rose** ; un roman qui renoue avec l'intrigue «sous forme de citation d'autres intrigues»⁴⁵⁷. La modernité, horizon littéraire inévitable, est revisitée «avec ironie, d'une façon non innocente»⁴⁵⁸. Ces dispositifs postmodernes inaugurent, après le roman formel moderne, le roman «métافictionnel» postmoderne, celui qui joue avec une intrigue à lire ironiquement, par l'exhibition des moyens narratifs, mais qui n'est pas à l'abri d'une lecture plus sérieuse, non prévue par le narrateur ou résistante par rapport à une subtile intention citationnelle.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁵⁵ Cf. SCHOOTS, Fieke – «Passer en douce à la douane». *L'écriture minimaliste de Minuit*, p. 32.

⁴⁵⁶ Cf. VARGA, Aron Kibédi – «Le récit postmoderne», p. 10. Voir aussi BUISINE, Alain – «L'automne de la fiction», *Écritures*, n° 5, *Le dépli. Littérature et postmodernité*, automne 1993, p. 38.

⁴⁵⁷ ECO, Umberto – *Apostille au Nom de la Rose*, p. 74. Cf. HOEK, Leo H. – «Indifférence, outrance et participation, dispositifs postmodernes», *Littérature et postmodernité*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1986, p. 35s.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 77.

Pour Laurent Demoulin, le roman postmoderne se veut «littéraire»⁴⁵⁹. Il allie inégalement, - dans un même récit -, des éléments narratifs traditionnels et un jeu conventionnel ; ce qui suggère le collage ou le surcodage. De là à dire que la postmodernité est «plus facile à lire» que la modernité, il y a un pas que nous ne franchirons pas⁴⁶⁰. En outre, Demoulin ne clarifie pas la nature des liens rapprochant le postmoderne du minimalisme. Tantôt ces deux termes semblent synonymes, ou plus ou moins interchangeables ; tantôt ils renvoient à des concepts esthétiques juxtaposés ou subsidiaires.

Dans ce dernier cas, le dépouillement narratif des plus récents romans édités chez Minuit ne rend pas entièrement compte de toute la contemporanéité littéraire, fondée sur l'idée d'un «tournant» esthétique de la modernité suite à son état critique. L'empressement taxinomique produit même de fâcheuses redondances. Chevillard est cité deux fois sur une liste de «minimalistes» à côté d'Echenoz, Oster, Carrère, Deville, Targowla, et des Belges Toussaint et Outers. Par ailleurs, les critères d'inclusion d'auteurs dans les deux listes, - minimaliste et postmoderne -, ne sont pas élucidés. Nous supposons, néanmoins, que le rapport du postmoderne au minimalisme est inclusif, tout roman minimaliste étant postmoderne, et non vice versa.

Dès lors Deville, Echenoz, Targowla, Oster ou Carrère sont minimalistes et postmodernes. Mais que penser de Toussaint considéré minimaliste, mais arbitrairement exclu du groupe postmoderne ?⁴⁶¹

La boucle semblerait bel et bien bouclée, et l'attitude théorique de Laurent Demoulin traduit une évolution générale au sein de la critique universitaire⁴⁶². En fait, inconsciemment, la critique s'accorde à faire «comme si» la postmodernité l'avait déjà emporté sur une modernité, dont on ne fera certes pas et pour longtemps l'économie des critères esthétiques. On fait «comme si», pour reprendre le ton conjectural de Sémir Badir, «[...] la philologie [...] n'a[vait] plus qu'à signer les actes de propriété historique»⁴⁶³.

⁴⁵⁹ DEMOULIN, Laurent – «Génération innommable», p. 10.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁶¹ Cf. *Ibidem.*, en bas de page.

⁴⁶² Rappelons qu'en 1991 ce même Laurent Demoulin doutait encore, et avec lui tout un pan de la critique en désarroi, du bien fondé d'une telle désignation. Cf. DEMOULIN, Laurent – «Pour un roman sans manifeste», p. 21 : «En tant que son sens ne sera pas clairement défini, il me semble inutile de se demander s'il y a une littérature postmoderne».

⁴⁶³ BADIR, Sémir – «Histoire littéraire et postmodernité», p. 247.

Ce théoricien, malgré de fortes réticences théoriques préalables, finit par dégager une esquisse d'«esthétique postmoderne» dont l'approche implique des exemples d'œuvres concrètes, «sept œuvres décisives»⁴⁶⁴, et qui, tout compte fait, rejoint l'univers critique de plus en plus consensuel du contemporain littéraire : résistance du sujet, le détournement, la neutralité (auto)biographique, déplacement des enjeux et des oppositions héritées de la modernité, désapprentissage lucide et conscient, fuite et résistance⁴⁶⁵. La littérature française contemporaine, postmoderne pour une bonne part, s'avère donc paradoxale à plus d'un titre. Elle joue de l'entre-deux⁴⁶⁶, assume certains codes modernes, mais entend opérer ses mutations propres, au risque d'un surcodage pluriel, rendu par diverses «figures».

Sommée de s'inscrire historiquement, et de produire des œuvres, des textes, elle ne s'est pas encore départie de son caractère «fictif». Elle s'instaure ironiquement entre timidité et audace. Elle hésite et doute d'elle-même entre l'air du temps et la construction laborieuse, résistante d'une œuvre, d'une esthétique. Elle est irrémédiablement «mitoyenne».

1.6 LITTÉRATURE ET PENSÉE CONTEMPORAINE : AFFINITÉS ET ACCOINTANCES

Dans ce bref sous-chapitre, nous soulignerons les rapports réciproques entretenus par les domaines littéraire et intellectuel, conçus dans leur contemporanéité mutuelle, voire dans le cadre de notre «extrême contemporain». De fait, la richesse des échanges entre ces deux champs, - esthétique et épistémologique -, constitue plus qu'une influence. On ne saurait, de surcroît, nier les apports sociologiques sur les contenus narratifs des textes contemporains, voire sur le rythme et les techniques d'écriture.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, pp. 258-262.

⁴⁶⁵ Cf. *Ibidem*.

⁴⁶⁶ Cet état de «totipotence» esthétique de notre époque était encore (en 1991) placé sous le signe de l'attente, de l'expectative suscitée par des romans minuitards que Sophie Bertho trouvait déroutants pour ses habitudes de lectrice moderne. Cf. BERTHO, Sophie – «L'attente postmoderne», *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°4/5, 1991, pp. 738-743 : «Tout est possible parce que tout est marqué par un léger vent d'inauthenticité» (p. 742).

D'ailleurs, la critique littéraire n'a pas manqué de relever des «reflets» subtils, dans les attitudes impassibles des personnages des romans de Jean-Philippe Toussaint, en proie à l'inaction d'une société hyperindividualiste et elle-même, à plus d'un titre, «impassible», telle que l'a décrite Gilles Lipovetsky⁴⁶⁷.

Il s'agit plutôt ici d'établir les rencontres et les affinités potentielles entre le paysage littéraire contemporain, que nous avons dégagé plus haut, et des courants de pensée détachés du structuralisme antérieur, ou bien soucieux d'une quête de sagesse, d'un besoin de repères ; et que l'on n'a pas hésité à qualifier de «postmodernes».

1.6.1 La résonance des figures

En effet, Fieke Schoots a beau se défendre, dans son essai consacré au minimalisme des auteurs des éditions de Minuit, de recourir à un contexte extérieur au domaine littéraire, l'amalgame est inévitable, sous forme de partage de figures opératoires rendant compte d'un épuisement ou d'un tournant dans les schémas modernes, qu'ils soient littéraires ou philosophiques⁴⁶⁸.

Fieke Schoots parle d'«affinités»⁴⁶⁹ entre les modes de retour du récit et de la subjectivité, et certaines figures énoncées par des penseurs tels que Lyotard, Deleuze, Derrida, Foucault, ... tandis que Bruno Blanckeman réfère des «résonances [...] entre ces déclarations [des penseurs actuels] et les œuvres littéraires qui leur sont immédiatement contemporaines»⁴⁷⁰.

Il s'agit là d'heureuses coïncidences théoriques, de fécondes accointances des concepts et des figures en partage, prouvant que l'on ne saurait se passer totalement des acquis de la pensée actuelle pour rendre compte du tournant littéraire, d'autant plus que, comme l'a rappelé Schoots, les deux champs ont bien fini par se retrouver dans des forums communs mêlant la fiction à la pensée actuelle tels que, par exemple, la revue **Critique**, éditée par Minuit, et où l'on peut lire plus récemment Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze et Jacques Derrida⁴⁷¹.

⁴⁶⁷ Cf. LIPOVETSKY, Gilles – *A Era do vazio*, pp. 47-75.

⁴⁶⁸ Cf. SCHOOTS, Fieke – «*Passer en douce à la douane*». *L'écriture minimaliste de Minuit*, pp. 201-211.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 210. Des affinités dont il faut tout de même souligner les limites ou les sens uniques. Cf. BERTHO, Sophie – «*L'attente postmoderne*», p. 736.

⁴⁷⁰ BLANCKEMAN, Bruno – *Les Récits indécidables*, p. 208.

⁴⁷¹ Cf. SCHOOTS, Fieke – «*Passer en douce à la douane*». *L'écriture minimaliste de Minuit*, p. 201s.

Blanckeman souligne surtout l'utilité opératoire et théorique des paradigmes issus de paradoxes postmodernes⁴⁷². S'y référer ne revient pas à trahir un «contexte littéraire» prioritaire dans l'ordre de l'étude et l'analyse des textes, - nous en convenons -, mais suggère une pluridisciplinarité du savoir et des pratiques esthétiques actuelles que l'on ne saurait nier sous peine d'ignorer l'intention même des auteurs, subtilement affichée dans les textes ou révélée sous forme de commentaires, dans des entretiens à la presse.

On a pertinemment suggéré l'inclusion d'un souci métaphysique récurrent, mais controversable, à relent pascalien, dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint⁴⁷³. De même, un roman comme **Les Particules élémentaires** de Michel Houellebecq fait subtilement et cruellement alterner le rythme narratif avec des données issues de la physique quantique. Eugène Savitzkaya, pour sa part, aime à rappeler ses lectures des essais de Baudrillard ou de Derrida, dont il souligne l'influence moins dans son engagement scriptural que dans sa vision du monde contemporain.

Enumérons dès lors les «figures» en usage dans (ou ayant la faveur de) la pensée contemporaine, et dont on peut légitimement extraire une extension applicable dans l'approche du paysage littéraire actuel.

D'abord, les apports de la pensée de Jean-François Lyotard ont été, à plus d'un titre, mis à profit par une critique universitaire aux prises avec le retour à une transivité scripturale d'un ordre nouveau, d'un réinvestissement de l'instance référentielle dans le texte. La notion de «délégitimation» des méta-récits que nous évoquions plus haut et qui, en bref, constate le divorce des savoirs, des croyances et des idéologies avec un discours narratif à même d'assurer sa crédibilité et sa légitimité, se voit récupérée. Pour Lyotard est «postmoderne» l'état du savoir dont la légitimité ne repose plus sur les méta-récits propres à la modernité, à savoir la dialectique hégélienne de l'Esprit, l'émancipation du sujet par la raison ; celle du citoyen, du travailleur prolétaire exploité ; le développement de la richesse, la foi en la croissance ; l'herméneutique du sens, etc. Pour lui, la seule légitimation du savoir postmoderne revient à la performativité et à la rentabilité économiques instaurées sous formes de jeux indécidables de sens.

⁴⁷² Cf. BLANCKEMAN, Bruno – **Les Récits indécidables**, p. 210.

⁴⁷³ Cf. BERTHO, Sophie – «Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique», pp. 15-25.

Par ailleurs, cet état des choses confère à la culture actuelle un rapport nouveau face à la modernité en crise ; un statut de *réécriture* face à la tendance autoréflexive du *Projet* moderne et qui est vu en tant que fuite et résistance. C'est d'ailleurs dans cette brèche que Bruno Blanckeman et Fieke Schoots entrevoient ce qui s'opère spécifiquement dans le champ littéraire.

Pour Blanckeman, la fin d'une légitimation narrative étayant un quelconque *Projet* moderne, valide l'indécidabilité du sens et du récit chez les auteurs qu'il analyse⁴⁷⁴. Par ailleurs, l'évolution d'une anti-représentabilité vers un retour à la référence en tant que «représentation représentée»⁴⁷⁵ trouve une assise théorique recevable chez Lyotard dans son approche de l'«[im]présentabilité». Ce courant de pensée vise, après quelques décennies de refus ou de divorce référentiel, et de règne de l'autoréflexivité du «projet» esthétique, l'intégration de l'imprésentable au sein même de la représentation.

Pour ce théoricien, la postmodernité est essentiellement marquée par un différend tendant à insérer l'imprésentable, le sublime dans son acception kantienne, au sein de la représentation. Il serait utile, à ce stade, de rappeler des définitions déjà presque canoniques que Lyotard assigne respectivement aux esthétiques moderne et postmoderne.

Pour lui, le moderne est une esthétique du sublime qui exprime une certaine nostalgie : «[...] elle permet que l'imprésentable soit allégué seulement comme un contenu absent, mais dont la forme continue à offrir au lecteur ou au regardeur, grâce à sa consistance reconnaissable, matière à consolation et à plaisir»⁴⁷⁶, tandis que l'esthétique postmoderne «[...] serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même, ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible ; ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable»⁴⁷⁷.

⁴⁷⁴ Cf. BLANCKEMAN, Bruno – *Les Récits indécidables*, pp. 203-211.

⁴⁷⁵ Cf. SCHOOTS, Fieke – «*Passer en douce à la douane*». *L'écriture minimaliste de Minuit*, p. 201.

⁴⁷⁶ LYOTARD, Jean-François – *O Pós-moderno explicado às crianças*, p. 26.

⁴⁷⁷ *Ibidem*.

De ce fait, et pour Lyotard, l'écrivain postmoderne qui, - nous l'avons déjà vu, ne correspond pas chez lui à l'écrivain contemporain, mais trouverait plutôt des incarnations transhistoriques dans d'autres époques -, n'établit aucune œuvre selon des règles établies, ni n'est interprétable selon des grilles déterminées. D'où le décalage de l'œuvre face à l'auteur, des règles face aux textes⁴⁷⁸. D'où, aussi, le caractère transhistorique du postmoderne : **Les Essais** n'étaient-ils pas décalés par rapport aux attentes de l'époque de Montaigne, ce qui en fait un «postmoderne» ?⁴⁷⁹

Le retour à la référentialité selon le mode d'une représentation représentée, d'une représentation à travers d'autres représentations, opère un cadre narratif décomposé où peuvent advenir des «effets citationnels» et l'«ironisation des codes»⁴⁸⁰, et où est lisible un «surcodage» de l'écriture, mais sans but autoréflexif intrinsèque. Cette approche trouve par ailleurs quelques prémices dans la pensée de Michel Foucault, Jacques Derrida ou encore Jacques Lacan, bien qu'à des degrés divers, chez qui la réalité n'acquiert un sens que dans le discours, dans les langages et les systèmes sémiotiques.

De fait, le dégagement chez Foucault d'épistémès différents selon les époques, - par exemple l'âge classique et la modernité -, est fondé sur l'approche inédite des rapports entre langue, connaissance et pouvoir. Or, la fin du XVIII^e siècle aurait connu «ce décalage du mot, cette sorte de saut en arrière hors des fonctions représentatives»⁴⁸¹. Le retour à une référentialité impliquerait dès lors une redéfinition de cette dernière en tant que réalité accessible uniquement par le langage.

A cet égard, le primat de la fonction structurante du langage, advenue pleinement humaine du sujet à la parole chez Lacan, rejoint ces affinités entre la pensée contemporaine et le retour de la référence, notamment en ce qui concerne la subjectivité. Dominique Viart conçoit la spécificité de l'écriture contemporaine, celle qui a succédé à l'ère du soupçon des dernières décennies, comme étant la mise en œuvre de ces difficultés, mais dépourvue du souci autoréflexif : «difficulté assumée d'un espace du doute ou de la dérision creusé au sein des mots»⁴⁸².

⁴⁷⁸ **Ibidem.**

⁴⁷⁹ Cf. COMPAGNON, Antoine - «Montaigne chez les postmodernes», **Critique**, n° 433-434, juin-juillet 1983, pp. 522-534.

⁴⁸⁰ BLANCKEMAN, Bruno - **Les Récits indécidables**, p. 209.

⁴⁸¹ FOUCAULT, Michel - **Les Mots et les Choses**, p. 293.

⁴⁸² VIART, Dominique - «Le roman en question III», p. 64.

A ce stade, la notion de réel, auquel il s'agirait de retourner, apparaît en tant que conscience du soupçon qui l'a construite. Viart rappelle, après Lacan, le caractère foncièrement fictionnel et suspect des notions de «réel» et de «sujet», construites l'une et l'autre «comme une fiction»⁴⁸³.

Mais les affinités ne s'arrêtent pas là. Bruno Blanckeman rapproche l'indécidabilité parfois ludique de certains textes contemporains de la contingence du sens en cette fin/début de siècle, avancée par Jean-Luc Nancy⁴⁸⁴.

De même, la figure deleuzienne de la «déterritorialisation», préférence d'une prolifération minoritaire du sens en lignes de fuite, rejoindrait, pour Fieke Schoots, quelques caractéristiques narratives du roman minimaliste contemporain, à savoir ces «moments où le récit cesse définitivement de signifier»⁴⁸⁵, et que l'on voit à l'œuvre dans le jeu de certains signifiants ou dans le langage minimaliste lui-même.

En outre, la pensée guattarienne de la prolifération des «révolutions moléculaires» pourrait rendre compte du souci particulariste et réductionniste, dépouillé, du style minimaliste ; véritable singularité syntaxique créée à partir de la syntaxe sociale et littéraire établie, dont elle joue avec les codes et les règles. Viart, de son côté, y voit une grille de lecture du contenu narratif de certains romans de Pierre Bergounioux interrogeant «[...] la situation de notre époque dans l'Histoire» où la perte de repères de toutes sortes peut être rendue par «ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari ont appelé la 'déterritorialisation' [...]»⁴⁸⁶.

Enfin, outre son apport à l'approche du simulacre, la pensée originale de Jean Baudrillard fournit des prétextes théoriques à tout un pan d'auteurs contemporains refusant l'évacuation de la «négativité», de la part maudite, dans l'écriture postmoderne. Chez lui, la notion de fin non tragique de l'Histoire en tant qu'évacuation de toute négativité moyennant une insupportable transparence du mal et une réconciliation de tous les pôles antagoniques de la société, voire de l'Histoire, est posée sous le signe de l'excès.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁸⁴ Cf. NANCY, Jean-Luc – *Le Sens du monde*, Paris, Gallilée, 1993.

⁴⁸⁵ SCHOOTS, Fieke – «*Passer en douce à la douane*». *L'écriture minimaliste de Minuit*, p. 206.

⁴⁸⁶ VIART, Dominique – «Etats de la prose», p. 106.

L'hypertélie du réel correspond à un envahissement abusif de toutes les aires sociales jusqu'au paradoxe de leur annulation par excès, l'espace vital symbolique, indispensable à leur conceptualisation en tant que telles, ayant été irrémédiablement investi. Les figures originales de *l'obscène*, de la *pornographie* et de *l'obèse* rendent compte de ce devenir : paradoxe d'une surenchère de réel dans le réel⁴⁸⁷.

Seule, une simulation, nous permettrait de recouvrer, pour un instant fictif, l'illusion du réel et de l'authentique, définitivement perdus pour nous ; de reproduire moyennant un quelconque artifice, les symptômes d'un espace symbolique vital⁴⁸⁸. De fait, Jean Baudrillard regrette cette eschatologie banalisée et dérisoire, la neutralisation hypertélique de l'Histoire dans sa négativité, accentuant une véritable «grève des événements» dont la Guerre du Golfe fut l'exemple le plus éloquent⁴⁸⁹.

Or, Christian Prigent reproche à la littérature contemporaine son oubli du moderne en tant que nomination du Mal. Il déplore la baisse du taux de négativité travaillée par nos sociétés et par la littérature en particulier⁴⁹⁰. Quelques exceptions confirment néanmoins cette règle implacable par laquelle le mal, lié à la violence de la chair et du sexe, est interdit de séjour. Citons Pierre Guyotat, Denis Roche, Jean-Pierre Verheggen. Nous ajouterions, à certains égards, sans hésiter le premier Eugène Savitzkaya.

A nouveau, il s'agit ici de souligner des accointances subtiles mises à profit par la critique entre la pensée contemporaine et le paysage littéraire contemporain, vite (dis)qualifié de «postmoderne». A cet égard, la note en bas de page de Prigent est symptomatique de ces affinités sporadiques, mais très opportunes entre les champs de la pensée et de l'écriture : «c'est le fond philosophique de questions de ce type [l'effacement de toutes négativités] que dessinait il y a peu Jean-François Lyotard dans son livre *L'Inhumain* [...] et c'est aussi l'interrogation qui traverse l'ouvrage de Jean Baudrillard, *La Transparence du mal*⁴⁹¹.

⁴⁸⁷ Cf. BAUDRILLARD, Jean – *As Estratégias fatais*, Lisboa, Estampa, 1990.

⁴⁸⁸ Cf. ID – *Simulacros e simulação*, Lisboa, Relógio d'Água, 1991.

⁴⁸⁹ Cf. ID – *A Ilusão do fim ou a greve dos acontecimentos*, Lisboa, Terramar, 1995, p. 95ss

⁴⁹⁰ Cf. PRIGENT, Christian – *Ceux qui merdRent*, pp. 33-47.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 37.

Dans le même sens, Yves Baudelle s'inquiète de voir le postmodernisme se réduire au «mouvement de réécriture»; une démarche foncièrement incomprise des «quelques intellectuels qui nous restent»⁴⁹². Et ce critique d'évoquer les réserves et les méfiances de penseurs tels que Gilles Deleuze, Jean Baudrillard ou encore Alain Finkielkraut. Selon lui, «ces discours semblent cautionner le sentiment confus qu'il n'y aurait plus aujourd'hui de grands écrivains d'expression française»⁴⁹³, et entérinent l'idée d'un réel rapprochement entre l'écriture et la pensée contemporaine.

1.6.2 Le retour des repères

Outre les rapprochements subtils et utiles opérés par la critique universitaire entre les figures dégagées çà et là par la pensée contemporaine et la littérature actuelle dans ses techniques et contenus narratifs, dans son style épuré, citationnel ou ludique, son jeu des codes littéraires, son traitement du réel et de la subjectivité, son approche de la référentialité, le retour en grâce de deux disciplines du savoir malmenées par le structuralisme et méprisées par les sciences sociales pendant les dernières décennies, mérite d'être brièvement évoqué dans ses affinités avec le paysage littéraire contemporain : l'intérêt renouvelé pour l'Histoire et le souci manifesté envers la sagesse philosophique.

D'une part, cette «réhistoricisation de notre culture»⁴⁹⁴ doit beaucoup au travail de redéfinition du discours historiographique français marqué par les historiens actuels de l'Ecole des Annales, Jacques Le Goff, Georges Duby ou Michel de Certeau en tête ; et il est très symptomatique que **Le Magazine Littéraire** se soit penché sur ce tournant de «l'Histoire», rapidement qualifié de «Nouvelle Histoire»⁴⁹⁵.

L'argumentation des historiens pour justifier cet engouement pour l'Histoire en dit long sur un état général de la pensée contemporaine. Au cours de la table ronde organisée par **Le Magazine Littéraire**, Philippe Ariès dessine et définit (nous étions en 1977) le contexte désormais en vigueur : le succès de l'Histoire, moins narrative, est tributaire d'un discrédit de la croyance dans le progrès et de la réhabilitation des cultures plurielles face aux déboires de la modernité⁴⁹⁶.

⁴⁹² BAUELLE, Yves – «Les grandes lignes de la littérature française depuis 1945», p. 37.

⁴⁹³ *Ibidem*.

⁴⁹⁴ VIART, Dominique – «Mémoires du récit. Questions à la modernité», p. 11.

⁴⁹⁵ Cf. La table ronde autour de «La Nouvelle Histoire», **Le Magazine Littéraire**, n° 123, avril 1977.

⁴⁹⁶ *Ibidem*.

Ceci étant, les historiens eux-mêmes auront tendance à «fictionner» les données historiques, à emprunter la forme du récit romanesque «plus propice à la restitution de la vie passée»⁴⁹⁷, au lieu du ton narratif professoral habituel dans le discours historiographique. C'est le cas du **Dimanche de Bouvines** de Georges Duby ou **Montaillou, village occitan** d'Emmanuel Le Roy-Ladurie⁴⁹⁸.

De même, on ne saurait nier le succès de plusieurs récits romanesques renouant de très près avec le genre du roman historique, comme **De la part de la princesse morte** de Kénizé Mourad, où l'on peut nettement lire le «regard amont» personnel mêlé au devenir historique⁴⁹⁹. Dominique Rabaté range cette tendance historicisante du roman contemporain dans un sous-classement assez flexible, qui va de **La Chambre des dames** de Jeanne Bourin jusqu'à **L'Exposition coloniale** d'Erik Orsenna, en passant par les romans de Françoise Chandernagor⁵⁰⁰.

D'autre part, notre époque est le théâtre d'une quête renouvelée d'un discours philosophique dont les sciences humaines nous avaient cruellement privé. Notre temps renoue avec des notions que l'on eût cru dépassées : sagesse, vertu, sainteté, etc. Il est permis de se demander s'il s'agit d'un retour en force de l'interrogation morale. Et André Comte-Sponville d'insister d'ailleurs sur cette nuance significative : «Les valeurs ne valent que pour autant qu'elles sont incarnées, autrement dit pour autant qu'elles sont des vertus»⁵⁰¹.

Il suffirait pour s'en convaincre de rappeler le succès foudroyant des «traités» philosophiques à usage pratique et de divulgation tels que **Le Monde de Sophie** du Danois Joosten Gaarder, ou celui du **Petit traité des grandes vertus** d'André Comte-Sponville, ou encore celui de ce même auteur avec Luc Ferry, **La Sagesse des modernes. Dix questions pour notre temps**.

Ici encore, la convergence est surprenante. Les philosophes tendent à «fictionnaliser» les traités, y introduire des dialogues, y mettre du leur, alors même que plusieurs romanciers français contemporains ont essayé d'intégrer une certaine inquiétude métaphysique (le minimalisme de Jean-Philippe Toussaint le prouve) et une quête philosophique diffuse au sein même d'un récit défiant la rigidité des sous-classements.

⁴⁹⁷ VIART, Dominique – «Mémoires du récit. Questions à la modernité», p. 7.

⁴⁹⁸ **Ibidem**.

⁴⁹⁹ **Ibid.**, p. 21.

⁵⁰⁰ Cf. RABATE, Dominique – **Le Roman français depuis 1900**, p. 96s.

⁵⁰¹ Entretien avec Bernard Lecomte, «Agis comme si tu aimais», **L'Express**, 25 mai 1995.

A ce propos, et à titre d'exemple, deux auteurs français actuels nous semblent avoir investi ce souci philosophique renouvelé et attentif aux petites choses, aux événements apparemment insignifiants, mais porteurs de bonheur. D'ailleurs, le succès de librairie traduit avant tout un besoin croissant de repères auquel les seules sciences humaines n'ont pu donner de réponses. Nous faisons allusion aux textes de Christian Bobin, notamment **Le Très-Bas**, ainsi que ceux d'un Philippe Delerm, comme par exemple **La première gorgée de bière**.

Le champ littéraire contemporain n'est donc pas étanche. Loin s'en faut. Il est même le lieu de multiples échanges avec la pensée contemporaine dont il n'hésite pas à emprunter les figures ou à illustrer les apories. Mais ce champ n'est pas l'apanage des auteurs. Bien au contraire, Pierre Bourdieu y voyait «un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent [...]»⁵⁰² ; un réseau où se croisent et interviennent d'autres agents tout aussi décisifs et qu'il nous faut convoquer à présent.

1.7 LE CHAMP LITTÉRAIRE EN RESTE

Pierre Bourdieu avait judicieusement dégagé la complexité du champ littéraire que nous ne définirons ici que par un raccourci. De fait, l'évolution de ce champ implique, - voire résulte de -, l'évolution de tous les agents littéraires autres que ceux que nous venons de voir directement à l'œuvre dans l'écriture. Les métamorphoses et les interrogations de trois acteurs du «champ» attireront à présent notre attention.

D'une part, nous parcourrons les enjeux nouveaux de la critique littéraire, qu'elle soit l'affaire de l'Université, qu'elle s'exprime dans la presse ou dans les plus récentes contributions des revues littéraires. D'autre part, nous rendrons brièvement compte des états d'âme de l'édition et de son rapport au livre, de plus en plus considéré dans la logique commerciale du «produit». Enfin, il nous faudra envisager l'ampleur des mutations du champ perçues du côté de la réception et du lecteur.

⁵⁰² BOURDIEU, Pierre – **Les Règles de l'art**, p. 323.

1.7.1 Le profil bas de la critique

La décennie des années quatre-vingt démarre, pour ce qui est de la critique, sur un sentiment de désarroi marqué par «l'impression générale de confusion et d'effacement relatif»⁵⁰³ de la littérature française après que le Nouveau Roman et le «roman théorie»⁵⁰⁴ eurent franchi un seuil critique. Nous l'avons signalé plus haut, les conditions idéologiques dans lesquelles se mouvait l'escorte critique du roman expérimental ont subi une abrupte transformation que d'aucuns regrettent, en éditorial, sous forme de «danger 'droitier'»⁵⁰⁵, - postmoderne, s'entend.

Dominique Viart n'a pas manqué de souligner l'impasse de nature foncièrement idéologique dans laquelle l'activité critique se doit d'opérer en ces temps nouveaux : «À l'heure de la ruine des idéologies, il eût été étonnant que celles-ce puissent se maintenir sous forme théorique dans le domaine de la critique.

La postmodernité conteste l'esthétique en tant que théorie parce qu'elle exclut toute théorisation, et refuse l'esthétique en tant que système axiologique parce qu'elle exclut toute hiérarchisation»⁵⁰⁶. Cette position n'entérine cependant pas l'impossibilité pour une critique postmoderne, ou pour le postmoderne critique d'advenir⁵⁰⁷.

Qui plus est, la désaffection de ce climat d'intimidation ou d'acharnement théorique ne doit pas nous faire oublier ce dont nous lui sommes redevables : l'esprit d'innovation et de rupture avec la philosophie et l'Histoire littéraire même si, conséquence de taille, la fiction devra désormais vivre sous un régime de soupçon quant à la réalité et à la subjectivité.

Aussi, le statut mitoyen du «postmoderne critique» fait-il écho, pour Sémir Badir, à la condition théorique précaire dans laquelle l'écriture contemporaine a encore à s'affirmer puisqu' «[...] il s'agit de traduire dans des concepts qui ne sont pas encore définis des percepts et des affects que les écrivains commencent à peine d'éprouver»⁵⁰⁸. Il souligne le phénomène de «résistance de l'écrivain, malgré la critique moderne» auquel se réfère Pierre Jourde. Un rôle que la pensée contemporaine assigne à la critique postmoderne⁵⁰⁹.

⁵⁰³ VIART, Dominique – «Questions à la littérature», p. 12.

⁵⁰⁴ HOLLIER, Denis – «Comment peut-on être français ?», p. 1023.

⁵⁰⁵ Editorial de **Digraphe**, «Le moment venu», n° 5, 1976, p. 9.

⁵⁰⁶ VIART, Dominique – «Le récit postmoderne», p. 156.

⁵⁰⁷ SCHOOTS, Fieke – «**Passer en douce à la douane**». **L'écriture minimaliste de Minuit**, p. 200.

⁵⁰⁸ BADIR, Sémir – «États de la prose», p. 81.

⁵⁰⁹ JOURDE, Pierre – «États de la prose», p. 87.

Mais revenons sur ce tournant opéré sur la littérature, et partant sur l'activité critique ; à savoir le passage d'une intransitivité affichée de l'écriture ayant partie liée avec un discours d'escorte purement théorique comme unique horizon critique, et qui a forcé à une saine «réévaluation de la dimension formelle de la littérature»⁵¹⁰, dimension formelle dont la «nouvelle» critique, nourrie des sciences humaines et des idéologies en vogue à l'époque, était le reflet.

Comme l'a bien relevé Yves Baudelle dans un lumineux aperçu récapitulatif sur le parcours de la critique littéraire, ces quatre dernières décennies durant, la nouvelle critique, mouvance complexe de la critique moderne, se regroupe essentiellement autour du refus de «la primauté de la conscience créatrice», en faveur d'une «lecture polysémique», de la «prolifération infinie des significations»⁵¹¹.

Et Baudelle de rappeler quatre écoles ou tendances de la critique littéraire suscitées par la modernité, et qui, selon lui, se trouveraient en discrédit, ou contraintes à infléchir et assagir leurs certitudes théoriques. D'abord, la critique marxiste et son approche sociocritique du roman, délaissée depuis le discrédit du marxisme politique.

Ensuite l'école psychanalytique dont les explorations de l'inconscient demeurent un défi pour l'étude du texte⁵¹², mais que l'on sent acculée à la modestie conceptuelle une fois intégrée au sens ou au savoir communs. Elle continue toutefois d'être opératoire dans l'approche symbolique de certains textes (Gilbert Durand).

La critique thématique aussi, qu'elle renvoie spécifiquement à la phénoménologie de l'imagination appliquée à un thème (Bachelard), ou à une attention portée à la thématique des perceptions sensorielles, le «tuf sensoriel»⁵¹³.

Enfin, Baudelle passe en revue les débouchés, auxquels l'on recourt toujours, de la critique formaliste : la sémiologie (Barthes), la narratologie (Greimas, Adam) ; la poétique des textes, laquelle prend la relève, avec Genette ou Todorov, de l'ancienne rhétorique et continue à se pencher sur la description théorique et formelle des lois littéraires et des techniques narratives, et règne évidemment en maître sur les thèses de doctorat, notamment en littérature française contemporaine.

⁵¹⁰ BAUELLE, Yves – «La critique contemporaine», p. 128.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 129.

⁵¹² Cf., à ce propos, les résultats intéressants de l'abordage textanalytique de textes modernes et contemporains obtenus par BELLEMIN-NOEL, Jean – *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979 ou encore BAYARD, Pierre – «De l'interprétation à l'incompréhension, Textanalyse», *Corps écrit*, n° 23, septembre 1987 (VI).

⁵¹³ RICHARD, Jean-Pierre – *Terrains de lecture*, p. 9. Pierre Jourde se montre très élogieux à l'égard de la démarche critique richardienne, qu'il plaide en vue d'une approche renouvelée de la fiction contemporaine. Cf. JOURDE, Pierre – *La Littérature sans estomac*, pp. 311-328.

Et puis, la dernière en date, la critique génétique ou génétique textuelle, qui se penche sur la fluctuation d'un texte à partir de ses avant-textes (manuscrits), apparue dans les années septante et pour laquelle Michel Jarrety prévoyait un avenir prometteur, qui s'est effectivement confirmé⁵¹⁴.

Ainsi donc, la contiguïté de l'activité critique entre modernité et postmodernité s'opère sous le signe de la modestie (infléchissement et assagissement, dira Yves Baudelle) théorique de la critique littéraire ; de la « pacification » de l'Université, plus tolérante et, pour une bonne part, friande, - nous l'avons dit -, de poétique des textes, et sous celui de la cohabitation transversale et inoffensive des concepts et des outils critiques, à savoir leur rapide récupération et usage dans le cadre du savoir commun, leur appartenance à une culture commune comme cela s'est produit dans l'approche psychanalytique des textes. Antoine Compagnon résume bien ce nouveau climat réputé plus «consensuel» et «assimilateur» de l'activité critique dans lequel «la théorie s'est institutionnalisée [et] transformée en méthode»⁵¹⁵.

Et Compagnon de rappeler non sans humour qu'«il est impossible aujourd'hui de réussir à un concours sans maîtriser les distinguos subtils et le parler de la narratologie»⁵¹⁶.

Le statut modeste, presque tâtonnant de la critique universitaire, revuistique ou journalistique après le tournant opéré par la fiction en langue française ces deux dernières décennies, et l'infléchissement qu'elle s'est imposé, a fait, lui aussi, l'objet d'une autocritique que les nouvelles revues littéraires reproduisent subtilement sous couvert de commentaire de la fiction, - et ce, d'autant plus que ces revues n'hésitent pas à faire appel à une nouvelle génération critique universitaire pacifiée.

En 1989, Claude Prévoist saluait l'émergence d'une nouvelle génération d'écrivains, d'un renouveau de la fiction placée «au-delà du soupçon»⁵¹⁷. Mais on lit déjà en filigrane l'appel à un renouveau de la critique, à laquelle il assigne un rôle modeste, «profil bas» après deux décennies théoriques, polémiques et souvent intolérantes : «la tâche du 'critique' me par[ait] consister à proposer des lectures, au lieu de balancer des verdicts comme un juge d'instance [...]»⁵¹⁸.

⁵¹⁴ Cf. JARRETY, Michel – **La Critique littéraire française au XX^e siècle**, Paris, PUF, 1998, p. 117s.

⁵¹⁵ COMPAGNON, Antoine – **Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun**, Paris, Seuil, 1998, p. 11.

⁵¹⁶ **Ibidem.**

⁵¹⁷ Cf. PREVOST, Claude – «Au-delà du soupçon», p. 26.

⁵¹⁸ **Ibidem.**

C'est à n'en pas douter les «excès» telquelliens, auxquels l'Université avait prêté çà et là une main et un relais complices, qui sont ici visés, ainsi que leur approche purement «textuelle» ; issue d'une lecture conçue en tant que plaisir⁵¹⁹ et non en tant que jouissance ; notions barthésiennes qui se sont entre-temps avérées opératoires à plus d'un titre. Le succès fulgurant d'un essai tel que **Comme un roman**, auquel il nous faudra revenir, dénonce cette évolution : «Quant à la façon dont l'Université elle-même traite les livres, il serait bon de demander à leurs auteurs ce qu'ils en pensent»⁵²⁰.

Le désarroi et l'infléchissement de l'activité critique s'expriment désormais dans des débats davantage «méthodologiques» que «théoriques» : quelle place accorder à l'Université ? Et à la presse ? Qu'exiger de nos jours de la critique ? A ces questions, naguère futiles ou déplacées, les critiques apportent des ébauches de réponse comme autant de tâtonnements.

Pour Pierre-François Mourier et Valéry Hugotte, l'Université française devrait s'imposer devant les recensions journalistiques faisant de plus en plus figure d'autorité en la matière, dont Jean-Marie Domenach dénonce les consensus artificiels et les nombreux renvois d'ascenseur⁵²¹. En effet, se demandent ces deux universitaires : «[...] est-il acceptable que la critique littéraire se confonde aujourd'hui bien souvent avec le journalisme le plus plat ?»⁵²².

Le rapport étroit et complice de l'activité critique avec le journalisme marque, même si l'on semble ici ou là le regretter, une attitude modeste de la critique contemporaine, n'ayant plus «pignon sur rue»⁵²³, acculée au tâtonnement, tentée par le simple compte rendu de lecture. A ce propos, Thierry Guichard «préfère une critique qui sait ce qu'elle est : un dérivé du journalisme privée souvent [...] du temps de la réflexion, un peu gauche, forcément injuste [...]»⁵²⁴ ; condition théorique *sine qua non* pour l'approche d'une littérature en mouvement, d'auteurs vivants. Et Guichard de regretter, d'ailleurs, la tendance encore fort «nécrophile» de l'Université française, encline à ne se pencher que sur l'œuvre d'auteurs morts.

⁵¹⁹ Cf. ANCION, Nicolas – «La lecture littéraire, entre post- et modernité», **Ecritures**, n° 5, *Le dépli. Littérature et postmodernité*, automne 1993, p. 33.

⁵²⁰ PENNAC, Daniel – **Comme un roman**, Paris, Gallimard, 1992, p. 16s.

⁵²¹ Cf. DOMENACH, Jean-Marie – **Le Crépuscule de la culture française ?**, pp. 15-43.

⁵²² HUGOTTE, Valéry / MOURIER, Pierre-François – «Le roman en question I», p. 36.

⁵²³ GUICHARD, Thierry – «Le roman en question II», p. 47.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 48.

Le danger de l'actuel rapprochement de la critique universitaire et du journalisme réside donc dans le large consensus esthétique qu'il engendre, détectable par exemple dans l'accueil unanimement favorable accordé à la fiction minimaliste de Minuit, entre autres, dans les «suppléments littéraires des grands quotidiens»⁵²⁵.

D'où l'éloge de toutes ces petites et modestes revues littéraires qui fourmillent, même si elles ne sont pas toutes assurées d'un brillant avenir : **Prétexte**, **Ecritures**, **Hesperis**, etc. Pour Pierre Jourde, c'est dans ces petites revues surtout que se jouent, à l'encontre du journalisme, l'indépendance et la qualité de la critique contemporaine : «Je réclame simplement pour le critique le droit de dire qu'il n'aime pas ces textes, et d'en donner les raisons»⁵²⁶.

Pierre Jourde soutient ce droit dans un récent recueil critique consacré à la littérature française contemporaine⁵²⁷ où il se montre tantôt acerbe, tantôt ironique, tantôt optimiste. L'essai se veut avant tout le compte rendu critique de lectures d'écrivains contemporains dont le système éditorial parisien et une certaine critique complaisante et complice promeuvent les «textes indigents», - et ce, sans souci d'exigence ou de valeur.

Le directeur de la revue **Hesperis** joue ainsi les rabat-joie dans le vaste consensus célébratif qui caractérise la publication et la promotion immédiates et acritiques de textes narratifs contemporains, - pour la plupart marqués par les clichés -, qui lui suggère «une littérature sans estomac» ; une mièvre fabrication de textes dont la valeur et légitimation littéraires sont abusivement décernées par la critique.

Ce faisant, Pierre Jourde entend courageusement faire la part des choses. Pour lui, tous les «écrivains» du moment ne se valent pas, ni les critiques, du reste. Ce pamphlet rejoint quelque part les reproches formulés par Jean-Marie Domenach contre la dictature du système éditorial parisien, et vise, sans concession, l'«organe officiel» de cette «critique de complaisance»⁵²⁸ : **Le Monde des livres**, le supplément littéraire du quotidien **Le Monde**, sur lequel règnent sans partage, voire sans pudeur, - si l'on en croit Pierre Jourde -, Philippe Sollers et Josyane Savigneau.

⁵²⁵ JOURDE, Pierre - «Etats de la prose», p. 85.

⁵²⁶ **Ibid.**, p. 86.

⁵²⁷ Cf. JOURDE, Pierre - **La Littérature sans estomac**, Paris, L'Esprit des péninsules, 2002.

⁵²⁸ Cf. **Ibid.**, p. 39.

Jourde est catégorique : «[...] *Le Monde des livres* ne fait plus autorité en matière littéraire. Sa crédibilité s'effrite. Son domaine est toujours plus étriqué. Il apparaît de plus en plus clairement, aux yeux de son public [et de Pierre Jourde], qu'il se ravale au rang d'instrument du clan Sollers-Savigneau»⁵²⁹. Le critique décrit un journal en proie à l'instrumentalisation par le «Combattant Majeur» (Sollers, s'entend), et à la logique du renvoi d'ascenseur.

Pierre Jourde n'hésite pas à opposer à cette critique de complaisance, l'exercice, simultanément critique et littéraire, des lectures sensibles que Jean-Pierre Richard fait de plusieurs écrivains contemporains. La «réécriture» des textes littéraires contemporains, telle que Richard l'entreprend, enrichit le texte d'un «supplément de conscience»⁵³⁰ qui, selon Pierre Jourde, «[...] présente l'avantage, dans le vieux débat entre clôture et ouverture du texte, de ne pas choisir entre deux positions absurdes [...]»⁵³¹. Le texte littéraire (contemporain) se conçoit, dès lors, «moins comme un résultat que comme une origine»⁵³², c'est-à-dire comme une «expérience» au sens bachelardien du terme.

Finalement, Pierre Jourde s'en prend impitoyablement à tout un ensemble d'«écrivains» français contemporains dont il prétend démasquer les artifices et les stratégies stylistiques fallacieuses. Jourde revendiquait le droit de ne pas aimer certains romans contemporains, et d'en donner les raisons. Il ne s'en prive pas. Mehdi Belhaj Kacem ne serait que le produit d'une image commerciale fabriquée. Annie Ernaux ne narrerait, quant à elle, que de médiocres histoires autobiographiques. Christine Angot, Marie Darrieussecq, Pascale Roze, Michel Houellebecq, Catherine Millet, Frédéric Beigbeder, etc. ne devraient leur succès qu'à l'articulation entre un récit d'une sincérité toute fabriquée et un style la simplicité ne ferait que voiler la pauvreté et la médiocrité.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 313.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 315.

⁵³² *Ibidem.*

Mais le critique s'attaque aussi au contenu narratif de certains romans bien en vogue. Sous prétexte qu'«un personnage n'est pas son auteur, mais [bien] une figure possible de sa personnalité [...]»⁵³³, Jourde considère «douches» les romans «bricolés», selon lui, de Michel Houellebecq ; et ne lui accorde qu'un mince bénéfice du doute intellectuel. Même rejet de la «méthode beigbederienne»⁵³⁴, accusée de «fai[re] semblant de faire semblant d'être narcissique»⁵³⁵.

Mais «la littérature sans estomac» caractérise essentiellement l'écriture postmoderne et minimaliste de Minuit : Jean Echenoz et Jean-Philippe Toussaint en tête. Jourde doute de l'intelligence narrative de leurs stratégies métalittéraires telles que «de second degré, le détournement, l'absence de récit [...]»⁵³⁶.

La tendance «mystique» d'un Christian Bobin, et le souci d'«authenticité» d'un Philippe Delerm se voient, eux aussi, discrédités et tournés en ridicule.

La fureur critique de Pierre Jourde, - dont on peut regretter quelques excès subjectifs et la tendance à la généralisation -, n'épargne que ce qu'il désigne par «écrivains» ; à savoir ceux qui, selon lui, ne trichent pas, et construisent véritablement une œuvre. Ce serait le cas, par exemple, d'un Gérard Guégan, mais surtout celui d'Eric Chevillard, chez qui «la littérature réaliste ne [nous] paraît pas si fausse et si conventionnelle que parce qu'elle a sa logique»⁵³⁷.

C'est dès lors par une relative lenteur, et avec une nette et sage conscience de la précarité de son travail, que le critique universitaire se sépare de son confrère journaliste car «ce travail implique une lenteur nécessaire, et dont il faut aussi faire l'éloge»⁵³⁸.

L'heure serait donc à la retenue et à l'infléchissement théoriques des positions et des approches dans le cadre d'une Université prétendument «pacifiée» et de plus en plus bienveillante à l'endroit de l'étude d'une écriture romanesque dont les traits en mouvement s'affirment à l'égard du sens commun, à la reformulation des pouvoirs de la fiction, voire au devancement de la critique par la fiction. Ce sont ces trois démarches, parmi bien d'autres, visant à sortir de l'impasse terroriste et du seuil critique franchi lors de la décennie des années septante, qu'il s'agira d'illustrer succinctement à présent.

⁵³³ *Ibid.*, p. 224.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁵³⁵ *Ibidem*. C'est d'ailleurs à ce titre que l'on verra Daniel Lindenberg traiter aussi bien l'œuvre de Frédéric Beigbeder que celle de Michel Houellebecq de «réactionnaires» étant donné leur rejet de la «pensée-68» et du «droit-de-l'homme». Cf. LINDENBERG, Daniel – **Le Rappel à l'ordre. Enquête sur les nouveaux réactionnaires**, Paris, La République des idées/Seuil, 2002.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 154.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 280.

⁵³⁸ VIART, Dominique – «Le roman en question III», *Prétexte*, n° 11, p. 66.

1.7.2 Sorties de l'impasse

a) La refiguration selon Paul Ricœur

Comme l'a bien résumé Yves Baudelle, le regard phénoménologique, voire métaphysique, que Paul Ricœur porte sur la fiction dans **Temps et récit**⁵³⁹ va dans le sens d'une refiguration de notre expérience du temps et du monde. De fait, son «herméneutique littéraire» correspond à une dénonciation des limites du structuralisme français dont on sait les origines exogènes au fait littéraire proprement dit (Lévi Strauss, Lacan, Foucault).

L'œuvre critique de Paul Ricœur illustre à sa façon le tournant opéré par l'activité critique après les théories de la textualité. D'une part, le refus du texte comme instance autosuffisante, objet autonome ou manifestation casuelle d'une structure absente, et dont la conséquence, sous forme de seuil critique, consiste en l'annulation de la différence entre écriture et discours critique, en la confusion de la littérature et la non-littérature. D'autre part, la reconnaissance des apports indéniables du structuralisme au débat sur le phénomène littéraire : la récupération de la linguistique et des sciences humaines, démystification de la littérature face aux autres activités humaines.

Aussi Ricœur met-il à nu plusieurs écueils méthodologiques contre lesquels les théories de la textualité ont fini par buter, s'avérant critiquement infertiles ou contre-productives : l'absence du sujet, de l'auteur, la recherche de schémas universels dans toutes les littératures, etc.

Reprenant les apories augustinienes du temps, et revivifiant l'approche de la métaphore en tant que référent imaginaire, Ricœur réhabilite la littérature et son importance dans / pour la vie de sorte que toute configuration (fiction littéraire) finit par *refigurer* l'expérience humaine. De fait, il appert que la littérature conditionne notre existence. Il en ressort une vision de la littérature foncièrement ambiguë, comme discours conditionné par l'ambiguïté en vertu de son référent : la vie.

Ricœur réhabilite ainsi, après le structuralisme, le rapport de la littérature à la vie. Le monde et le sujet sont redécouverts. A nouveau, il s'agit ici d'apporter une solution modeste, de travailler moyennant une méthodologie du doute. La littérature n'est ni pure imagination ou création romantique, ni pure production autonome d'un texte, comme le soutenait naguère le structuralisme. De ce fait, Ricœur opère dans le domaine de la critique un tournant synthétique et dialectique dont on n'a pas fini de cueillir les fruits.

⁵³⁹ Cf. RICŒUR, Paul – **Temps et Récit**, Paris, Seuil, 1983-1985, (3 volumes).

b) La littérature et le sens commun : Antoine Compagnon

Un effort de réhabilitation des rapports de la littérature aux instances, - un temps jugées extérieures à son domaine -, a également été entrepris par Antoine Compagnon. Dans une introduction, on ne peut plus désabusée, intitulée «Que reste-t-il de nos amours?», ce théoricien en profite pour faire la part des choses et introduire une nuance. Pour lui, c'est la théorie qui est en crise et non la critique littéraire ou même l'histoire littéraire ; elle, «*critique de la critique*, ou [...], *métacritique*, conscience critique, réflexivité littéraire»⁵⁴⁰ dont se sont abreuvées les décennies précédentes et qui désormais a du plomb dans l'aile.

Qui plus est, pour Compagnon, le sens commun et les questions que la littérature se pose depuis toujours résistent, voire s'imposent, qui la réduisent et la ramènent à ces cinq éléments constitutifs et incontournables que la théorie avait contribué à rendre suspects : la définition de la littérature, son rapport à l'auteur (intention), à la réalité (représentation), au lecteur (réception) et au langage.

Pour ce faire, il s'agirait d'accepter le profil bas de la théorie littéraire, laquelle se montre désormais, selon lui, «casée, inoffensive, [...] attend les étudiants à l'heure dite [...]»⁵⁴¹. Elle «s'est institutionnalisée [sic], elle s'est transformée en méthode, elle est devenue une petite technique pédagogique souvent aussi desséchante que l'explication de texte à laquelle elle s'en prenait alors avec verve»⁵⁴² ; et il faudrait se réconcilier avec un discours trop longtemps mis en quarantaine parce que proche du «sens commun», d'une approche souvent jugée acritique ou naïve du phénomène littéraire, mais à même de rendre compte et de dépasser les apories conceptuelles dans lesquelles l'auto-réflexivité de la critique des dernières décennies suspicieuses avait plongé toute approche d'un texte ; lui ôtant tout aspect «plaisant» ; séparant le texte du lectorat.

Chacun des «éléments» liés au phénomène littéraire fait l'objet d'un historique critique où il passe par le crible déconstructeur et contestataire des théories littéraires structuralistes des années septante, mais finit par subir un renversement et une réappropriation imprévisibles, proches du «sens commun».

⁵⁴⁰ COMPAGNON, Antoine – **Le Démon de la théorie**, p. 19.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 11.

Notre propos n'étant pas ici d'argumenter sur le bien fondé des conceptions théoriques en jeu, nous nous contenterons de «paraphraser» les conclusions, sous forme de synthèses dialectiques auxquelles Compagnon se rend dans sa démarche théorique décomplexée.

A-t-on pu penser, un temps, que le *texte* vivait indépendamment de l'intention de son auteur, livré aux interprétations improbables de générations successives de lecteurs ? Compagnon rétorque en soulignant «la présomption d'intentionnalité»⁵⁴³ d'un auteur, inhérente à tout texte ; et rappelle que «cohérence et complexité ne sont donc des critères de l'interprétation d'un texte qu'en tant qu'elles présupposent une intention d'auteur»⁵⁴⁴.

Ainsi pensait-on trouver en la *littérarité* une clef d'accès à la spécificité du texte littéraire, marquée par un écart par rapport au langage ordinaire dans un dosage difficile à évaluer ou à énoncer ? Compagnon conclut par une définition, apparemment simpliste et allant de soi, du phénomène littéraire : «La littérature, c'est la littérature»⁵⁴⁵ ; prétextant que «c'est une société qui décide que certains textes sont littéraires par l'usage qu'elle en fait hors de leurs contextes originaux»⁵⁴⁶.

S'en est-on, deux décennies durant, pris à la référentialité de l'écriture, à la mimesis du monde qui l'a toujours sous-tendue au profit d'une textualité autoréférentielle, d'une autarcie de l'écriture ? Notre théoricien préfère parler d'un «désaveu»⁵⁴⁷ provisoire et artificiel de la réalité, oublieux de la condition inextricablement ambiguë de la littérature : celle-ci renvoie simultanément à la référence *fictionnelle*, le temps que dure cette fiction, et à la réalité tout court, dont on ne saurait honnêtement affirmer qu'elle se trouve détachée par une quelconque cloison référentielle. La littérature se réfère fictionnellement à la réalité⁵⁴⁸.

A-t-on quelque temps prétendu que le lecteur ne résolvait qu'une énigme dont la cohérence se trouvait disséminée dans un texte ? Qu'une œuvre s'ouvrait à d'innombrables interprétations ? Que le lecteur détenait tous les pouvoirs sur l'intention ou n'en détenait aucun ? Antoine Compagnon récupère, pour y répondre, notre statut double de lecteur simultanément libre et contraint, aimant un texte et le comprenant.

⁵⁴³ *Ibid.*, pp. 96-98.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 144.

⁵⁴⁸ Cf. également TODOROV, Tzvetan – *La Notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, 1987, pp.18-22.

En somme, la théorie littéraire n'avait pas dit le dernier mot sur le phénomène littéraire. Qui plus est, il se pourrait bien que sa radicalité n'ait constitué qu'une brève parenthèse dont on digère mieux aujourd'hui l'assimilation inoffensive et transversale ; c'est-à-dire dont il serait presque loisible de récupérer, à tous propos, et dans tous les sens, et les outils et les thèses.

Nous ne prétendons pas que l'on puisse tout affirmer sur un texte, et son contraire, mais force est de constater que les théories se sont, d'une part, rapprochées du sens commun et, d'autre part, qu'elles cohabitent pacifiquement entre elles dans l'approche du texte, qu'elles ne sont plus exclusives. Et les abondantes thèses ancrées dans la poétique des textes contemporains de le démontrer à l'envi.

c) Les théories en déroute

Enfin, Bertrand Leclair, critique à **La Quinzaine Littéraire** et à France Culture, propose une considération sur l'état de la critique littéraire à l'ère postmoderne dont il dégage essentiellement la déroute plus que le désarroi⁵⁴⁹. La théorie de la déroute se veut une ébauche de réponse à la déroute confirmée des différentes théories littéraires, à leur cul-de-sac critique⁵⁵⁰.

A vrai dire, Leclair estime, assuré de la vitalité de la littérature française contemporaine, que c'est celle-ci qui devance la critique et la rend soudain inefficace, et la déroute⁵⁵¹. Décidément à l'écart des concepts qui ont corseté la création littéraire ces dernières décennies, ce critique voit dans la *littérarité* «une érotisation de la langue»⁵⁵², à savoir «l'introduction d'un chaos»⁵⁵³ dans lequel auteur et lecteur ont partie liée.

⁵⁴⁹ Cf. LECLAIR, Bertrand – **Théorie de la déroute**, Paris, Verticales, 2001.

⁵⁵⁰ **Ibid.**, p. 11.

⁵⁵¹ **Ibid.**, pp. 56-60.

⁵⁵² **Ibid.**, p. 18.

⁵⁵³ **Ibid.**, p. 16.

Dans ce nouveau contexte de la création littéraire, que Leclair qualifie de «postmoderne», le danger n'est plus du côté de la censure, mais bien de celui de la communication dont la vaine transparence renvoie au marchandage⁵⁵⁴. Reprenant en cela l'idée maintes fois exprimée par la pensée contemporaine d'une zone d'ombre pour l'écriture dans le contexte actuel, d'un «lieu de résistance»⁵⁵⁵, Leclair renoue avec la saveur des définitions simples et concrètes, «éthiques» à la rigueur, du fait littéraire. Ainsi, la littérature se conçoit à nouveau, oserions-nous, en tant que «parole échangée dans le risque accepté de mêler une langue exogène à la sienne»⁵⁵⁶.

Le bilan est dès lors clairement dressé qui contrarie heureusement une bonne part des réserves que le contemporain littéraire peut encore soulever : «Ce n'est pas la littérature qui est aujourd'hui menacée. C'est la communauté qui la nie qui est en danger. Si elle nous a subitement privés d'outils critiques, si elle met en péril *l'idée* de littérature ; la déroute des théories n'enlève rien pour autant au *principe* actif de la littérature dont ces théories étaient une émanation»⁵⁵⁷.

1.7.3 Une édition attentive

Dans le contexte du champ littéraire qui émerge depuis le début des années quatre-vingt, il nous faut également mettre l'accent sur ce que Jean-Pierre Salgas, dans le fameux n° 532 de **La Quinzaine Littéraire**, qualifiait d'«éditeurs attentifs à une littérature qui bouge»⁵⁵⁸.

Dans un entretien avec plusieurs éditeurs responsables, à leur façon, du renouveau de la fiction française, ce critique fait le tour des sensibilités et des états d'âme du moment (1989) dans le monde de l'édition. La conclusion qu'il en tire sous forme de défi est surprenante pour l'époque qui s'ouvre dans l'incertitude et le désarroi : «on peut rêver : et si la littérature qui bouge influait sur l'édition ?»⁵⁵⁹.

⁵⁵⁴ Bertrand Leclair n'a de cesse de rappeler que parler n'est pas communiquer (p. 46) et que la littérature n'est pas que pur divertissement, mais engage une activité (p. 130).

⁵⁵⁵ **Ibid.**, p. 33.

⁵⁵⁶ **Ibid.**, p. 39.

⁵⁵⁷ **Ibid.**, p. 49.

⁵⁵⁸ SALGAS, Jean-Pierre – «Des éditeurs attentifs à une littérature qui bouge», **La Quinzaine Littéraire**, n°532, 16-31 mai 1989, p. 37.

⁵⁵⁹ **Ibidem.**

En tous cas, les éditeurs sont portés à s'exprimer sur l'état de la littérature française après le mouvement théoriciste, et le bilan est plutôt positif, même si, en 1989, on ne peut pas encore être «sûrs que ça redémarre»⁵⁶⁰. Un consensus s'affirme néanmoins : les éditeurs «[...] croient au retour des Français après l'éclipse de ces dernières années»⁵⁶¹. Et quand les éditeurs et les directeurs de collection (Michel Nuridsany, Bernard Barrault, Alain Veinstein) se prononcent sur les mutations en cours dans la fiction, c'est pour souligner, plus qu'une génération homogène, des «familles», des «réseaux» d'auteurs dont on peut déjà dégager quelques noms crédibles : Savitzkaya, Quignard, Toussaint, Echenoz, etc.

L'attention toute spéciale portée à Minuit et à Jérôme Lindon, l'éditeur du Nouveau Roman, est justifiée par l'attente, de la part de la critique surtout, d'une reproduction du même «effet de photo» ; attente renforcée par les affinités, - discutables, nous l'avons dit -, de l'écriture minuitarde actuelle. En 1989, Jérôme Lindon avait déjà la lucidité de refuser l'idée d'un groupe Minuit, même s'il considérait les nouveaux écrivains «animés» par une commune «impassibilité», c'est-à-dire, selon lui, la capacité de ne pas montrer leurs émotions. De là à dire que «ça repart» chez Minuit devient franchement contestable. Lindon met d'ailleurs un bémol sans appel : «on ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve»⁵⁶².

Plus de dix ans plus tard (2001), l'état des lieux chez Minuit, après le décès de Lindon et la relève par sa fille, Irène, confirme l'intuition du regretté patron de Minuit. De fait, un récent recueil de témoignages de nouveaux écrivains de Minuit rend plutôt compte d'une progressive diversification des auteurs et des écritures.

En effet, si «école Minuit» ou plutôt «esprit Minuit» il demeure, ou un vague quoique indéniable «air de famille», cela ne serait redevable qu'à l'admiration commune des «enfants de Minuit» pour l'œuvre de Samuel Beckett, référence obligatoire de la Maison, dont tous se réclament, mais qui n'efface en aucun cas les différences de personnalité, de plus en plus marquées au fur et à mesure que de nouveaux romanciers sont publiés et se greffent à la mouvance minuitarde : Eric Laurent, Tanguy Viel, etc.⁵⁶³.

⁵⁶⁰ **Ibidem.**

⁵⁶¹ **Ibidem.**

⁵⁶² Cf. Entretien avec Jérôme Lindon, «On ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve», **La Quinzaine Littéraire**, n° 532, p. 34s.

⁵⁶³ Cf. RABAUDY, Martine de - «Les enfants de Minuit», pp. 55-58.

Symptomatiquement, ces différences sont pour la plupart soulignées par les écrivains eux-mêmes et subtilement reconnues par Lindon, tandis que les traits communs, l'«école Minuit», sont plutôt le fait, comme le prétend Eric Chevillard, de «quelques critiques idiots ou de mauvaise foi [...]» voulant faire croire que «tous les livres publiés par Minuit [sont] l'œuvre d'un unique écrivain»⁵⁶⁴.

Pour Paul Otchakovsky-Laurens (P.O.L.), étroitement associé à l'édition de textes et d'auteurs liés à la «modernité négative», les mutations en cours dans la fiction française seraient plutôt relatives dans leur portée. Le prétendu tournant narratif opéré après les mouvements théoriciens se réduit à une idée reçue ; celle qui ferait croire à une «période d'autodénigrement» de la littérature française ; phase supplémentaire de ce «désamour» français, qui fait oublier que ces fameuses années septante et le début des années quatre-vingt sont sous l'emprise d'un Eugène Savitzkaya⁵⁶⁵. Il nous faut néanmoins reconnaître que cet exemple, - même s'il nous est cher -, ne fait pas le printemps!

Paul Otchakovsky-Laurens détecte, à l'origine de ce pseudo-malaise, le soi-disant «circuit fermé» dans lequel les éditeurs, parisiens pour la plupart, persistent à se mouvoir⁵⁶⁶. Cet éditeur en appelle à l'intervention directe des écrivains contemporains «des uns sur les livres des autres», et appelle de ses vœux un vaste projet de recherche de textes «vivants» contemporains plutôt que d'insister sur des succès hexagonaux issus du consensus critique parisien et faisant l'objet d'une demande commerciale de traduction à l'étranger⁵⁶⁷.

Ces appels de 1989 ont-ils été entendus, et se sont-ils traduits concrètement dans le paysage littéraire contemporain ? Des témoignages recueillis en 2001 s'avèrent plutôt mitigés. Claude Durand (Fayard) salue le dégagement de plus en plus solide d'une presse littéraire régionale ou francophone (Belgique, Suisse) à même de commenter «d'excellents écrivains» français en-dehors de la logique de renvoi d'ascenseur régnant en maître sur la critique journalistique parisienne ; celle-là même que Jean-Marie Domenach dénonçait sans condescendance : «A Paris, on lit définitivement utile et on ne critique plus guère que ceux à qui on sera amené à envoyer bientôt son propre livre dédié»⁵⁶⁸. Une situation «transitoire» si l'on en croit Olivier Rubinstein (Denoël), associée à «la tendance *trash* fabriquée artificiellement»⁵⁶⁹ et dont les milieux parisiens se montrent si friands.

⁵⁶⁴ **Ibid.**, p. 58.

⁵⁶⁵ Entretien avec Paul Otchakovsky-Laurens – «Je cherche à être disponible pour chacun», **La Quinzaine Littéraire**, n° 532, p. 36.

⁵⁶⁶ **Ibidem**.

⁵⁶⁷ Cf. **Ibidem**. Voir aussi, à ce sujet, «Les Français lus de l'étranger», **L'Express**, 22 décembre 2001.

⁵⁶⁸ CREPU, Michel – «Le roman français est-il mort ?», **L'Express**, 29 mars 2001.

⁵⁶⁹ **Ibid.**, p. 69.

De son côté, Olivier Frébourg (Table Ronde, éditeur d'une bonne partie des romans de Jean-Claude Pirotte) se montre encore sceptique quant à la capacité de renouvellement de la fiction contrairement à ce qui se produit à l'étranger (Grande-Bretagne, Amérique Latine, Etats-Unis). Cet éditeur y lit un «complexe d'infériorité» bien français, et dénonce lui aussi «la course à la tendance» dans laquelle s'obstine la critique littéraire française (comprenez parisienne).

Dès lors, c'est surtout l'élargissement du renouveau de la littérature en langue française à tout l'espace francophone qui est communément salué ou souhaité par les éditeurs, notamment par Laffont (Lattès) et qui suscite le plus d'espoirs.

Dans la foulée des témoignages se profile néanmoins un malaise diffus inhérent au roman et au livre en général, une fois conçu en sa qualité de produit, de marchandise. Hubert Nyssen (Actes Sud) met le doigt sur la plaie : «Je ne lui vois qu'un ennemi : le marché financier»⁵⁷⁰. Yves Baudelle déplore, lui aussi, les dérives et les difficultés économiques de l'édition, la littérature étant plus que jamais devenue «une affaire commerciale»⁵⁷¹.

Ce critique se réfère aussi bien aux déboires du monde de l'édition structuré en grands groupes détenteurs de larges parts de marché qu'au devenir du livre, produit commercial sommé de tout aussi rapidement se vendre et disparaître des devantures de librairies.

A cet égard, Thierry Guichard a beau rappeler que la littérature ressortit davantage à la rencontre symbolique «de deux besoins, deux exigences : écrire et lire»⁵⁷², - que l'on ne contestera pas -, c'est bien la logique commerciale qu'il tâche en vain de conjurer : «ce n'est pas parce que la littérature passe par les circuits commerciaux qu'il faut lui appliquer les mêmes critères de jugement que ceux appliqués à d'autres produits»⁵⁷³.

Le paradoxe de la coexistence de ces deux logiques antagoniques dans le statut de la littérature dans la société d'aujourd'hui fait l'objet de l'essai d'Alain Nadaud, lui aussi associé à l'édition, symptomatiquement intitulé **Malaise dans la littérature**. Pour Nadaud, la littérature paie le prix fort pour s'être laissée considérer comme pure marchandise⁵⁷⁴.

⁵⁷⁰ **Ibidem.**

⁵⁷¹ BAUDELLE, Yves – «La littérature française depuis 1945», p. 39.

⁵⁷² GUICHARD, Thierry – «Le roman en question II», p. 47.

⁵⁷³ **Ibidem.**

⁵⁷⁴ Cf. NADAUD, Alain – **Malaise dans la littérature**, p. 21.

En cela, la marchandise culturelle qu'est aussi la littérature serait parvenue à prolonger (et à se substituer à) la logique des avant-gardes discréditées : «elle [est] désormais la seule avant-garde crédible» et en elle résident «des ultimes espoirs d'une esthétique enfin mise 'au service de tous'»⁵⁷⁵.

Dès lors, plus que jamais auparavant, la littérature doit gérer son statut marchand paradoxal : elle «[...] est une marchandise mais aussi [...] la négation même de celle-ci»⁵⁷⁶.

1.7.4 Le rôle du lecteur

Thierry Guichard rappelait à juste titre dans un dossier de **Prétexte** consacré à l'état de la prose contemporaine ce qui peut sembler une évidence : la littérature est la rencontre de «deux besoins, deux exigences : écrire et lire»⁵⁷⁷. En fait, c'est oublier que la tradition littéraire n'a, pendant longtemps, pas mis en doute la prévalence de l'instance auctorale de l'écriture, avant de la stigmatiser au profit de l'autonomie du texte que les mouvements théoriciens ont portée au paroxysme. Le rôle et la qualité du lecteur n'ont cessé d'osciller entre l'intrusion, l'abstraction ou la perfection, selon que prévalait l'historicisme ou le formalisme⁵⁷⁸.

L'émergence de plus en plus avérée d'un tournant dans la fiction narrative française à partir de la fin des années septante, associée à la déroute des théories littéraires axées sur la «textualité», - lesquelles, par l'éviction de toute portée empirique, frôlent la gnose -, interroge le rôle que la contemporanéité littéraire entend assigner au lecteur.

De fait, la tentative de confrontation des théories littéraires au sens commun entreprise par Antoine Compagnon permet de reconsidérer et de faire le point sur quelques truismes que la théorie avait habilement escamotés, et qui opère en quelque sorte, sur la réception du texte littéraire une synthèse dialectique parallèle à celle que l'on a constatée pour la production littéraire contemporaine.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 32. Voir aussi GELDOF, Koenraad - «La théorie (littéraire) à l'ère de sa reproduction mécanisée : de la prolifération et du pluralisme comme faits primitifs», *Littérature*, n° 94, mai 1994, pp.68-96.

⁵⁷⁶ NADAUD, Alain - **Malaise dans la littérature**, p. 79.

⁵⁷⁷ GUICHARD, Thierry - «Le roman en question II», p. 47.

⁵⁷⁸ Cf. COMPAGNON, Antoine - **Le Démon de la théorie**, pp. 150-156.

Ce faisant, le chapitre consacré au «lecteur» répond implicitement à deux interrogations du moment : rétablir un rôle équilibré du lecteur dont on aperçoit la *résistance* malgré les coups portés par le «terrorisme» des théories ; et, au passage, définir la nouvelle posture de ce lecteur face aux caractéristiques scripturales du roman contemporain.

Compagnon passe en revue les aléas du lecteur pris au piège de la théorie littéraire structuraliste, hantée par la description d'un texte marqué par la neutralité et l'autonomie. Notre théoricien regrette que le lecteur y soit réduit à la condition d'«intrus», étranger au fonctionnement interne du texte. Certes, quelques démarches théoriques ont bien essayé de remettre la lecture à l'ordre du jour : Wolfgang Iser et Hans Robert Jauss et l'esthétique de la réception, l'effet de lecture et son développement chez Umberto Eco ou encore S/Z de Roland Barthes, où la lecture littéraire est abordée malgré tout «du côté du texte, conçu[e] comme un programme [le code herméneutique] auquel le lecteur est soumis»⁵⁷⁹.

Dans cette tendance restauratrice du rôle du lecteur, Eco se détache par la radicalité de sa thèse centrale : «toute œuvre d'art et ouverte à un éventail illimité de lectures possibles»⁵⁸⁰. L'œuvre moderne, notamment, est régie par un processus d'ouverture-clôture induisant une lecture créatrice⁵⁸¹. De ce fait, on peut escompter pour un texte littéraire plusieurs lectures possibles.

Néanmoins, fondée sur la notion empruntée à l'esthétique de la réception de «lecteur implicite», prévu par le texte, selon laquelle «[...] le texte postule la coopération du lecteur comme condition d'actualisation»⁵⁸², la thèse d'Eco présuppose un «lecteur modèle» dont l'auteur et le texte peuvent escompter une compétence de résolution d'énigmes ou de zones d'indétermination du texte⁵⁸³, alors que, simultanément, ils instituent ou programment cette compétence⁵⁸⁴.

Détail important pour notre propos, une pareille démarche, tout aussi radicale que celle dissociant le texte de sa réception, présuppose que l'on accepte la norme du roman réaliste ou naturaliste du XIX^e siècle dont le schéma narratif est complet.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 156.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 166.

⁵⁸¹ ECO, Umberto – *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 18.

⁵⁸² ID – *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, 1985, p. 65.

⁵⁸³ COMPAGNON, Antoine – *Le Démon de la théorie*, p. 165.

⁵⁸⁴ ECO, Umberto – *Lector in fabula*, p. 68s.

D'où les limites d'une telle approche du lecteur et qu'Antoine Compagnon ne manque pas de relever : «Mais que dire du lecteur qui n'a pas reçu cette initiation traditionnelle au roman ? Ou encore le roman contemporain, parfois qualifié de postmoderne, fragmentaire et déstructuré ? Sa conduite est-elle encore réglée par une quête de cohérence sur le modèle du roman réaliste ?»⁵⁸⁵. De fait, nous voilà confrontés à la problématique d'un éventail de lectures impliquant une compétence prévue par le texte et son auteur.

Qui plus est, le caractère souvent ludique, ironique et citationnel (surcodé), du roman contemporain, - que l'on voudra bien qualifier de «postmoderne» -, de par son schéma narratif fragmentaire, juxtaposé, bâti sur des ruptures de ton et en clin d'œil vis-à-vis de l'héritage littéraire classique et moderne, met en jeu «[...] un extérieur qui se veut littéraire, il ne s'adresse qu'à des déjà lecteurs»⁵⁸⁶.

De là à faire coïncider ce lecteur averti et complice avec le «lecteur implicite» et modèle, il n'y a qu'un pas que franchit Matei Calinescu, pour qui l'auto-référentialité postmoderne, particulière et parodique, thématise le lecteur, en fait un personnage, voire une série de personnages ; et «[...] réclame de lui une plus large compétence textuelle [mémoire des œuvres, ironie des codes]»⁵⁸⁷.

En somme, le tournant opéré sur la fiction française contemporaine a *aussi* eu pour mérite une prise de conscience du rôle du lecteur dans le fait littéraire et d'en définir la portée après les mouvements textuels et théoriques⁵⁸⁸, même si les outils théoriques, une fois raisonnés par le sens commun, s'avèrent utiles. Aussi Compagnon assigne-t-il un rôle équilibré, mais vital, à la lecture ; pratique «double, ambiguë, déchirée» qu'il situe, à l'instar des autres activités humaines, «dans l'entre-deux»⁵⁸⁹.

D'aucuns, encouragés par cette réhabilitation du lecteur, n'hésitent pas à anticiper sur un rôle encore imprévisible de ce dernier, mais décisif et actif dans le fonctionnement narratif du texte. En effet, «l'apparition de nouveaux supports d'écriture, liés aux développements de l'informatique et d'Internet»⁵⁹⁰ pourrait, dans certains cas, favoriser une co-élaboration du texte et induire une logique interactive entre les instances de l'auteur (intention) et du lecteur (réception), même si, pour l'heure, ces expériences demeurent exceptionnelles, surtout en langue française.

⁵⁸⁵ COMPAGNON, Antoine – **Le Démon de la théorie**, p. 164s.

⁵⁸⁶ DEMOULIN, Laurent – «Génération innommable», p. 11.

⁵⁸⁷ RABATE, Dominique – **Le Roman français depuis 1900**, Paris, PUF, 1998, p. 123.

⁵⁸⁸ Cf. NADAUD, Alain – **Malaise dans la littérature**, p. 77.

⁵⁸⁹ COMPAGNON, Antoine – **Le Démon de la théorie**, p. 175.

⁵⁹⁰ RABATE, Dominique – **Le Roman français depuis 1900**, p. 122.

A cet égard, le témoignage de Philippe Blasband, jeune écrivain belge et fils d'informaticien, est très révélateur de ce que peut être un texte ou récit «interactif» dont, selon lui, est déjà remplie l'histoire littéraire de **Les Pensées** de Pascal à l'Oulipo⁵⁹¹.

Il est cependant fort improbable que l'interactivité induite par des supports nouveaux, tels que l'hypertextualité, supplante ou annule un jour la rencontre symbolique et vitale que s'obstinent à maintenir l'écriture et la lecture. D'autant plus, comme le rappelle Dominique Rabaté, que «l'essence de la littérature est précisément [...] d'agencer des mises en forme pour dire ce qui resterait indicible ou muet», tandis que la lecture «réarrange toujours le sens inépuisable du texte» et par la même occasion «réorganise sans cesse le rôle du lecteur»⁵⁹².

A cet égard, le lumineux article de Nicolas Ancion dans **Ecritures** s'avère une des plus judicieuses et originales contributions à la réélaboration du rôle du lecteur dans le cadre du champ littéraire en mutation. Basé sur le timide rapprochement de Roland Barthes et du lecteur opéré dans **S/Z** ou **Le Plaisir du texte**, et sur les nuances notionnelles de «texte-lecture de plaisir», «texte-lecture de jouissance», Ancion dégage la nature changeante de la lecture dans son contexte postmoderne.

Pour ce faire, ce critique rappelle que la lecture littéraire se joue entre le texte et le lecteur, et implique un «protocole de lecture», pacte par lequel le lecteur assigne une fonction au texte étant donné «le but que le lecteur confère à sa lecture, et qui ressortit aussi bien à la nature du texte qu'à la compétence lectrice»⁵⁹³.

L'infinitude de protocoles de lecture suggère leur regroupement en «modalités protocolaires»⁵⁹⁴, un facteur socio-historique renvoyant à la consolidation des systèmes scolaires obligatoires et à l'émergence d'un champ littéraire autonome selon la conception bourdieusienne. Et Nicolas Ancion d'énumérer les trois modalités protocolaires ayant cours durant la modernité littéraire.

⁵⁹¹ Cf. BLASBAND, Philippe – «Informatique et littérature», **Ecritures**, n° 1, *Fin de millénaire*, automne 1991, pp. 97-106.

⁵⁹² RABATE, Dominique – «Etats de la prose», p. 97.

⁵⁹³ ANCION, Nicolas – «La lecture littéraire, entre post- et modernité», p. 30s.

⁵⁹⁴ **Ibid.**, p. 32.

D'abord, la lecture en tant que *plaisir*, c'est-à-dire la reconnaissance et recréation du sens préexistant et indéfini du texte. La critique textuelle et les revues littéraires la pratiquent à l'envi. Ensuite, la lecture en tant que *devoir*, issue de l'institution de la scolarisation obligatoire. Enfin, la lecture en tant que *jouissance*, à savoir celle qui attribue davantage d'importance à l'acte de lecture en soi qu'au texte lu. Cette modalité de lecture, une fois appliquée à la littérature, cherche dans un texte un discours neuf, non encore exprimé.

A ce propos, Roland Barthes avait pertinemment relevé ces nuances théoriques qu'il s'agit plus que jamais de confirmer dans le champ littéraire actuel. L'écrivain de plaisir et son lecteur relèvent d'un «parler sur»⁵⁹⁵, où le langage se superpose à la parole, puisque «ce plaisir peut être *dit* : de là vient la critique»⁵⁹⁶. En revanche, l'écrivain de jouissance, et son lecteur, sont aux prises avec un «texte intenable», «texte impossible» renvoyant à un «parler en»⁵⁹⁷ fonctionnant «hors de toute finalité imaginable»⁵⁹⁸.

Entre plaisir et jouissance, il est une «marge d'indécision», de glissement et d'oscillation où s'ouvre une zone d'indétermination, entre la prévisibilité du texte et le travail de lecture : «ce lecteur, il faut que je le cherche, [que je le 'druage'], *sans savoir où il est* ». Un espace de jouissance est alors créé : «Ce n'est pas la 'personne' de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace [...]»⁵⁹⁹. La jouissance réfère à cette atopie du texte et de sa lecture, en situation «hors-critique» et «hors-plaisir»⁶⁰⁰.

Nicolas Ancion conclut que la lecture comme plaisir, le «parler sur» barthésien a largement dominé le discours littéraire moderne, et pour cause. Toutefois, il accuse de plus en plus les symptômes d'une crise dont on devine déjà quelques aspects : le franchissement d'un seuil critique et fatidique avec le Nouveau Roman et le théoricisme pour ce qui est du «plaisir» escompté à la lecture d'un texte ; la déhiérarchisation des genres littéraires, et la relativisation de la légitimité littéraire des textes (leur rapport à la culture lettrée), ainsi que la réhabilitation intégrale du rôle créatif du lecteur.

⁵⁹⁵ BARTHES, Roland – *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 37.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 82s.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 83.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 37.

Dès lors, la mutation en cours revendique, pour notre postmodernité littéraire, une liberté esthétique ainsi que l'affirmation des droits du lectorat au détriment des privilèges de l'auteur ou ceux du texte. Il suffirait pour s'en convaincre de considérer l'impact de l'«effet Pivot» et la médiatisation événementielle de la littérature dans «Apostrophes» ; laquelle, «dans une mobilité postmoderne»⁶⁰¹, dissout les questions que le siècle se posait sur la nature et la fonction du phénomène littéraire : «Qu'est-ce que la littérature ?» et «Que peut la littérature ?».

Animée, non par un «spécialiste» de la littérature, mais bien par quelqu'un souhaitant partager le simple plaisir de la lecture, l'émission «Apostrophes», comme l'a remarqué Stephen Heath, «[...] n'a pas inspiré une littérature véritablement populaire, pas plus qu'il n'a ouvert de perspectives critiques permettant de comprendre les pratiques d'écritures contemporaines»⁶⁰². Est-ce un tort ? A vrai dire, l'effet Pivot ne s'est jamais voulu de l'ordre du «parler sur», mais rejoint plutôt une jouissance lectrice en partage, au risque de niveler les romans et leurs auteurs : «sur un terrain égalisé à l'étalon de 'l'intéressant', il [Pivot] soumettait livres et auteurs, spectateurs et lecteurs au bonheur d'un échange sans nuage : on est entre proches - la télé, Pivot et nous»⁶⁰³.

Tout aussi révélateur de cet état des choses, le succès, dès sa parution en 1992, de **Comme un roman** de Daniel Pennac ; ce qui laisse entendre que cet essai, au titre subtilement provocateur, traduisait une réelle aspiration du lectorat à envisager l'acte de lecture sous l'angle de la liberté et de la jouissance, ainsi qu'une exaspération à l'endroit des modalités protocolaires de plaisir et de devoir dominant les pratiques modernes de lecture. Deux idées fortes balisent ce livre. D'une part, la lecture devient de plus en plus incompatible avec le devoir et le dogme : «le verbe lire ne supporte pas l'impératif»⁶⁰⁴. D'autre part, le lecteur y met forcément du sien : «la lecture est un acte de création permanente»⁶⁰⁵.

⁶⁰¹ Cf. HEATH, Stephen – «Les causeries du vendredi», **De la littérature française**, p. 1018.

⁶⁰² **Ibid.**, p. 1019.

⁶⁰³ **Ibidem.**

⁶⁰⁴ PENNAC, Daniel – **Comme un roman**, p. 13.

⁶⁰⁵ **Ibid.**, p. 27.

Dès lors, Pennac inverse la logique du devoir de lecture et lui substitue la revendication de «droits» sous forme d'une charte postmoderne des droits imprescriptibles du lecteur qui agacerait plus d'un critique et plus d'un enseignant. Aussi le lecteur se voit-il reconnaître des prérogatives subvertissant l'approche moderne de la lecture : le droit de ne pas (vouloir) lire, le droit de sauter des pages ou de limiter sa lecture à la quatrième de couverture, le droit de commencer une lecture et de ne pas la finir, le droit de relire, le droit de lire n'importe quoi indépendamment des hiérarchies des genres littéraires ou des contraintes de la culture lettrée, le droit à l'identification (fût-elle naïve) avec les personnages de romans lus et d'y éprouver une «jouissance» toute particulière, le droit de lire n'importe où, le droit de lire ici et là en passant d'un livre à l'autre, de lire à haute voix ou encore de se taire⁶⁰⁶.

Ainsi, plus qu'hésiter entre lecture de plaisir et lecture de jouissance, notre époque entend d'une part niveler l'importance et le prestige des modalités de lectures héritées de la modernité ; et d'autre part s'investir dans un éventail de pratiques de lecture axées sur la «jouissance», fût-ce au risque de se taire : «Grande jouissance de lecteur, ce silence d'après la lecture»⁶⁰⁷.

1.8 MISE EN PERSPECTIVE LITTÉRAIRE

Les trois auteurs que nous entendons étudier et interroger, tous trois nés en Belgique francophone, bénéficient d'une œuvre solide, conséquente et reconnue dans les milieux plutôt restreints de la critique universitaire, aussi bien en Belgique qu'à Paris. Et ce, en dépit du tirage réduit ou du succès commercial limité, sporadique ou exceptionnel⁶⁰⁸.

Leur appartenance à la fiction narrative (de langue) française contemporaine est communément admise par la critique parisienne et les auteurs eux-mêmes, même si celle-ci s'opère selon des modalités et des démarches narratives différentes.

⁶⁰⁶ Cf. *Ibid.*, pp. 165-198.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁰⁸ C'est le cas de *Marin mon cœur* d'Eugène Savitzkaya dont on peut honnêtement dire qu'il fut un succès commercial, surtout en Belgique.

Conrad Detrez, belge naturalisé français en 1982, est né à Roclengue-sur-Geer en 1937, sur la frontière linguistique ; et décédé, victime du sida, en 1985, à Paris. Ses romans traduisent un rapport ambigu d'amour-déception vis-à-vis de la Belgique⁶⁰⁹, jugée «étroite» à plus d'un titre, pour ses aspirations politiques (marxistes), humanitaires, à l'égard du Tiers Monde.

Néanmoins, le retour/détour en Belgique après la «fâcheuse» aventure en Amérique Latine et avant l'exil diplomatique parisien, où il fait carrière sous Mitterrand, est l'occasion d'une fertile remémoration de l'enfance, adolescence et entrée initiatique dans l'âge véritablement adulte, traduite dans une trilogie fantasmatique et autofictionnelle : **Ludo** (1974) édité par Calmann-Lévy et réédité par Labor (1988), **Les Plumes du coq** (1975) (Calmann-Lévy) et **L'Herbe à brûler** (1978) également chez Calmann-Lévy

Bruno Blanckeman y voit une démarche caractéristique de la mise en fiction du moi, que Conrad Detrez partage avec d'autres romanciers contemporains tels que Hervé Guibert : «d'autre du moi, la dimension imaginaire d'une identité, se met en scène [...]»⁶¹⁰.

Eugène Savitzkaya est né en Belgique en 1955 à Saint-Nicolas (Liège) et a passé son enfance à Waremme (Hesbaye). Fils d'immigrés (père polonais, mère russe), Savitzkaya sait jouer fictionnellement de ses origines slaves.

Envers le Royaume de Belgique, son établissement littéraire et culturel, sa conjoncture sociopolitique, Eugène Savitzkaya nourrit une méfiance et un dédain des plus virulents. Il dénonce à plusieurs reprises, dans les entretiens qu'il concède, la pourriture institutionnelle, la mesquinerie culturelle, voire la pauvreté éditoriale de son pays natal⁶¹¹.

Reconnu par la critique parisienne comme un «jeune auteur de Minuit», Eugène Savitzkaya partage plusieurs caractéristiques de cette mouvance : naissance après la Seconde Guerre mondiale, première parution chez Minuit dans les années septante ou quatre-vingt (**Mentir** date de 1977), admiration commune envers Samuel Beckett. Il s'en sépare néanmoins par le singulier travail de la langue, demeuré fidèle à travers et/ou malgré la postmodernité affichée de ses confrères, et parfois compatriotes, dits impassibles ou minimalistes : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard, etc.

⁶⁰⁹ Que dire, en effet, d'un tel aveu : «J'ai quitté Louvain comme on quitte, recru d'air vicié, un w.-c. public» ? Cf. DETREZ, Conrad – **L'Herbe à brûler**, Paris, Calmann-Lévy, 1978, p. 95.

⁶¹⁰ BLANCKEMAN, Bruno – **Les Récits indécidables**, p. 21.

⁶¹¹ Cf. l'entretien avec Eugène Savitzkaya, **Prétexte**, n° 8, janvier-mars 1995, p. 44 : «Il n'y a, en Belgique aucun éditeur digne de ce nom». Affirmation radicale que conteste catégoriquement Carmelo Virone dans **Prétexte**, n° 10, *Spécial Belgique*, été 1996, p. 35.

De ce fait, la fiction savitzkayenne est à rapprocher, dans un temps, de cette «modernité négative» et du phrasé de Georges Perec. Le projet d'une «écriture en spirale» et la conception fictionnelle qui lui est sous-jacente, bâtie sur un imaginaire qui traduit une traversée violente de l'enfance, est à mettre à la suite de «ceux qui merdRent», pour reprendre l'expression de Christian Prigent : Rabelais, Sade, La Fontaine, Guyotat, Verheggen, Roche, etc. De ceux qui n'ont pas encore eu de condescendance pour le beau langage académique ou pour le phrasé postmoderne.

L'écriture d'Eugène Savitzkaya oscille néanmoins avec **Un jeune homme trop gros** (1978) entre modernité et postmodernité, avant de subir avec **Marin mon cœur** (1992) un infléchissement décisif signalé par la critique. L'imaginaire savitzkayen se choisit un cadre onirique et fantasmatique non localisable ou diffus. Toutefois, plusieurs repères laissent deviner un lieu, lui aussi subtilement «fictionné», une incontournable Belgique.

Jean-Claude Pirotte, né en 1939 à Namur, vit en rupture sentimentale et juridique avec son pays et sa nationalité depuis une «bavure» judiciaire qui l'a conduit à un exil/fugue en France. Il a cultivé la marginalisation aussi bien dans l'écriture que dans l'existence.

Il en découle le déni de toute appartenance au «fait» littéraire belge. Un rejet qui trahit l'ambiguïté et la complexité des rapports à Belgique. Sous couvert d'un travail autofictionnel des plus remarquables par la critique de la littérature narrative française contemporaine, Pirotte se retourne sur son enfance, et sur le pays aimé-haï qui lui a servi de cadre.

L'œuvre romanesque de Jean-Claude Pirotte, éditée en France par des maisons d'édition régionales ou plus «marginales» (La Table Ronde, Le Temps qu'il fait) s'avère indiscutablement conséquente, même si la poésie occupe une part considérable de sa production. **La Pluie à Rethel** (1982), édité chez Luneau-Ascot et réédité chez Labor, **Fond de cale** (1984), édité chez Le Sycomore ou **Sarah, feuille morte** (1989), édité chez Le Temps qu'il fait, sont autant de titres salués par la critique.

Le corpus délimité des trois romanciers, dont nous nous proposons d'interroger l'œuvre sous prétexte de leur approche contemporaine de la fiction (chap. 1), de l'autofiction (chap. 3) et de la fiction de la Belgique (chap. 2), souligne, selon nous, ce lieu problématique où se croisent la littérature française contemporaine, - dont se revendiquent ces auteurs -, et les lettres françaises de Belgique, «une littérature qui semble [depuis les années quatre-vingt] aller de soi»⁶¹².

⁶¹² Cf. ARON, Paul / BERTRAND, Jean-Pierre – «Une littérature qui semble aller de soi», *Textyles*, n° 13, *Lettres du jour* (I), 1996, pp. 7-11.

Ce lieu est donc travaillé par le souci et par la hantise d'une double mitoyenneté : chronologique et géographique. Ou, autrement dit, esthétique et identitaire.

A cet égard, il faut reconnaître que l'âge d'écriture ne coïncide pas toujours avec l'âge d'homme. Et pour cause ! Eugène Savitzkaya, né en 1955, fait son entrée dans la prose narrative contemporaine avec **Mentir** (1977), avant que Jean-Claude Pirotte, né en 1939, ne publie **Journal moche** (1981). Dès lors, la question se pose ailleurs et autrement, au niveau des textes. Les trois démarches romanesques sont unanimement reconnues par la critique littéraire comme ressortissant au renouvellement de la littérature narrative en langue française que nous évoquions plus haut.

Prétexte consacre un dossier critique respectivement à Savitzkaya (n°8) et Pirotte (n°13) ; tandis que **Ecritures contemporaines** se penche, dans deux articles critiques illustrant le retour du récit et du sujet (mémoire du récit) sur l'œuvre de Pirotte et l'oscillation postmoderne de **Un jeune homme trop gros** de Savitzkaya.

Par ailleurs, en Belgique la revue **Textyles** exemplifie ce qu'elle nomme à juste titre «lettres du jour», à savoir la littérature belge des années quatre-vingt et nonante, par une approche de la vision du Brésil chez feu Conrad Detrez, tandis que la poétique d'Eugène Savitzkaya est, à maintes reprises, évoquée dans l'article de Laurent Demoulin, «Une génération innommable» consacré à la postmodernité littéraire dans des textes concrets. L'expression des mixités chez Jean-Claude Pirotte fait, quant à elle, l'objet de plusieurs contributions critiques dans le numéro spécial **Cahiers francophones** (n° 7/8).

Enfin, le dossier anthologique intitulé **Roman français contemporain**, édité sous l'égide du Ministère des Affaires étrangères, cite explicitement ces trois auteurs dans sa bibliographie «exemplaire» du renouveau romanesque⁶¹³.

Trois vecteurs s'imposent dès lors à notre approche de ces corpus de textes *datés* et *situés* d'écrivains «nés quelque part»⁶¹⁴, et demandent à être illustrés critiqueusement : le renouveau fictionnel dans toute sa complexité, le travail autofictionnel ainsi que, - ne fût-ce que dans une moindre mesure -, la fiction et la vision de la Belgique, souvent rendues *en creux*.

Pierre Mertens a pertinemment traduit la complexité qui se joue dans ce croisement pour lequel il convoque, entre autres, Conrad Detrez, Jean-Claude Pirotte et lui-même :

⁶¹³ Ainsi, Jean-Pierre Salgas retient **La Mélancolie du voyeur** de Conrad Detrez ; **La Pluie à Reithel** de Jean-Claude Pirotte et **Un jeune homme trop gros** d'Eugène Savitzkaya dans sa bibliographie représentative, tandis qu'Alain Nadaud cite **Les Morts sentent bon** d'Eugène Savitzkaya dans la sienne.

⁶¹⁴ Cf. ANDRIANNE, René – «Les écrivains belges sont nés quelque part», **La Revue Nouvelle**, n° 3, mars 1997, pp. 20-23.

Mais lorsqu'il s'agit de littérature au sens propre, l'entreprise autobiographique, plus encore que le roman, dans nos pays se caractérise et même se définit par la mise au point d'un pacte, d'un contrat où la langue française constitue bien la partenaire obligée, l'interlocutrice valable, mais une langue vivante, cannibale, avide de s'enrichir des spécificités langagières dont nos contrées offrent l'inépuisable réservoir⁶¹⁵.

C'est à ces «contrées», à son «réservoir langagier», et à l'imaginaire qu'il véhicule, que nous consacrerons le chapitre suivant.

⁶¹⁵ MERTENS, Pierre – «Du retour à l'autobiographie», *Revue de l'Institut de Sociologie*, Bruxelles, ULB, 1990/91, p. 63.



Croquis sur enveloppe.
Lettre de Jean-Claude Pirotte postée le 14 février 2000.

CHAPITRE II

Mitoyenneté géographique : belgitude, belgité

L'écrivain est un apatride qui a besoin d'une patrie pour se perdre.

J. Sojcher

Après s avoir dégagé, à plusieurs niveaux, l'existence complexe d'une mitoyenneté chronologique du fait littéraire contemporain en langue française, il nous faut à présent interroger les conditions critiques et problématiques d'une autre «mitoyenneté», - géographique cette fois -, définissant les rapports ambigus et changeants du fait littéraire belge à l'Institution et aux dispositifs littéraires français.

Rappelons-le : les auteurs dont nous entendons aborder la poétique sont belges, et ont eu, implicitement ou explicitement, à se définir à un moment donné dans leur rapport à la Belgique. Qui plus est, la teneur de certaines affirmations, le traitement romanesque de faits, ou l'évocation de lieux rendent compte soit d'une relation problématique, voire conflictuelle à l'égard de leur patrie (de *l'ici*), - fût-elle mise en fiction -, soit d'une méfiance, d'un mépris ou d'une indifférence qui figurent l'étendue du malaise vécu jusqu'alors, ou révèlent déjà le dépassement de certaines apories, à un moment où la Belgique prend en mains la tâche difficile d'éclairer ses contradictions.

La Belgique est, il est vrai, souvent définie, depuis son indépendance en 1830, - mais bien au-delà si l'on se réfère à l'histoire des anciens Pays-Bas -, en termes négatifs ou défectifs. Elle n'a pas toujours eu bonne presse chez les écrivains français. Que l'on veuille bien se rappeler ces vers ironiques ou railleurs de Baudelaire sur le royaume belge coincé entre France et Allemagne comme un «non-Etat» tampon : «Qu'on ne me touche pas ! Je suis inviolable !/Dit la Belgique. – C'est hélas ! Incontestable./Y toucher ? Ce serait, en effet, hasardeux,/Puisqu'elle est un bâton merdeux»¹.

L'histoire des lettres belges de langue française s'est en effet si souvent inscrite sur le mode biaisé du profond déni et de la substitution pour qu'on ne puisse imputer ce malaise aux liens que ces lettres tissent avec ce lieu, son histoire et l'usage de la langue. Ce constat, que partage aujourd'hui une bonne part de l'intelligentsia ainsi que la plupart des agents littéraires belges, n'est pas toujours allé de soi. Loin s'en faut.

A cet égard, l'approche critique, et parfois même scientifique du fait littéraire belge est, à plus d'un titre, redevable à toute une génération qui «plonge»² et que l'histoire littéraire réfère à la notion de «belgitude» telle que Claude Javeau et Pierre Mertens l'ont forgée³ pour exprimer leur difficulté d'être belges, et celle de leurs contemporains, trop vite rejetée par l'establishment.

Dans la foulée, quelques noms méritent une référence particulière étant donné l'apport critique et original qu'ils ont lancé, dans le débat, à un moment crucial. Un apport qui reflète un souci d'assimilation des atouts des sciences sociales et humaines, et de la modernité esthétique. Il faut citer, entre autres, Marc Quaghebeur, dont les vues sur la réalité littéraire du «plat pays» se sont avérées clairvoyantes et prospectives.

¹ BAUDELAIRE, Charles – **Les Fleurs du mal et autres poèmes**, Paris, Flammarion, 1964, p. 235. Cette attitude reflète l'image très positive que la France a d'elle-même, en tant que nation à vocation universelle, et qui se montre incapable de concevoir ce que Marc Quaghebeur désigne par «la multiplicité des histoires» ou encore «le droit à l'hétérogène». Cf. QUAGHEBEUR, Marc – «Le soi et l'Autre. Variations congolaise, algérienne et belge», à paraître dans les actes du colloque de Strasbourg 2001 consacré à **L'Europe et les francophonies, les francophonies et l'Europe**.

² QUAGHEBEUR, Marc – **Lettres belges entre absence et magie**, Bruxelles, Labor, 1990, p. 11.

³ Cf. MERTENS, Pierre – Dossier *Une autre Belgique*, **Les Nouvelles Littéraires**, n° 2557, 4-11 novembre 1976, pp. 13-24 ; notamment l'article intitulé «Y a-t-il une 'belgitude' ?».

En effet, à une époque où la Belgique se remettait en cause du point de vue institutionnel en laissant libre cours aux revendications identitaires de tous bords, et en mettant à nu, en agrandissant, voire en forgeant certaines des contradictions sur lesquelles elle était assise, il était plus que nécessaire de prendre «l'idéologie belgeoisante»⁴ à partie et de programmer des tâches urgentes de la critique et du politique : «Mieux vaudrait pourtant tenir compte d'une réalité complexe et ambivalente ; et tâcher de mettre en œuvre une solution conforme à sa dialectique»⁵.

Cette tâche traduit, comme l'a bien souligné Damien Grawez dans un article d'une rare acuité, un renouveau de la réflexion historiographique attachée au corpus littéraire belge, fondée sur l'analyse de l'ancrage culturel des pratiques d'écritures en Belgique francophone.

Elle s'est par ailleurs inscrite dans «deux modèles de référence»⁶ incarnés par la thèse cohérente, persistante et quaghebeurienne du creux, du déni et de l'inadéquation du modèle culturel et littéraire français ; et celle, non moins consistante, de Jean-Marie Klinkenberg, et d'autres chercheurs issus de la nouvelle génération universitaire. Celle-ci se fonde sur l'application étonnamment adéquate et opportune de catégories théoriques dégagées par la sociologie de la littérature et par l'approche institutionnelle du fait littéraire au champ littéraire belge.

Cette dernière démarche met au service de l'étude de la spécificité du fait littéraire belge des outils précieux et opératoires pour l'analyse des mécanismes régissant les rapports des écrivains de langue française à leur langue d'écriture et à la France : (il)légitimité, instance légitimante, (in)sécurité linguistique ; phase centripète, centrifuge et dialectique, etc.

Deux modèles théoriques et scientifiques entendent, dès lors, «conférer une légitimité institutionnelle à l'étude des productions littéraires belges francophones»⁷ et constatent, moyennant deux méthodes distinctes, l'acuité du même malaise identitaire à l'heure de la «belgitude». Nous les évoquerons tour à tour.

⁴ QUAGHEBEUR, Marc – «Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone», *La Belgique malgré tout*, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par Jacques Sojcher, 1980, p.520.

⁵ *Ibidem*.

⁶ GRAWEZ, Damien – «Littérature et conceptions historiographiques en Belgique francophone», *Textyles*, n° 13, *Lettres du jour* (I), 1995, p. 111.

⁷ *Ibid.*, p. 112.

Cependant, et au préalable, les considérations de Damien Grawez suscitent de notre part quelques remarques. Ce critique semble regretter le parti pris des **Balises** (1982), essai dans lequel Marc Quaghebeur aurait trop souligné le caractère «fondateur» de son discours revendicatif et dénonciateur dans le contexte de la génération de la «belgitude» ainsi que le pavé dans la marre qu'avait constitué en Belgique la parution de ces mêmes **Balises**.

En outre, Grawez dénonce dans le discours théorique de Quaghebeur le caractère subjectif, ascientifique et mythique de certaines affirmations. Il leur préfère la prétendue «objectivité» sociologique avec laquelle l'École liégeoise aborde et éclaire les mêmes contradictions et la même complexité du fait littéraire belge⁸. Néanmoins, le propos très cohérent de Quaghebeur, même s'il ne craint pas les mises à jour, est depuis le début l'un des apports les plus critiques et clairvoyants jamais produit par l'intelligentsia belge. Qui plus est, Marc Quaghebeur parle en acteur à part entière de ce débat, et non en simple spectateur.

A cet égard, la contribution de Quaghebeur au numéro de **La Belgique malgré tout** est la seule intervention critique, digne de ce nom, à véritablement susciter le «débat de société»⁹ que l'ouvrage promettait de tenir. Lorsqu'un discours se veut foncièrement «prospectif» ; lorsqu'il touche aux fondements interdits de l'usage de la langue littéraire en leur cherchant des raisons socio-historiques inavouées ; lorsqu'il prend parti pour les mouvances littéraires modernes, l'«autre Belgique» marginalisée, - parce que maltraitant la langue vécue par refoulement -, alors forcément il perd en objectivité «scientifique» ce qu'il gagne en efficace politique¹⁰.

Mieux vaudra, dès lors, enrichir le débat par une pluridisciplinarité théorique et méthodologique rendant compte de la complexité du fait littéraire belge et de sa mise en perspective historique. D'autant plus que les diverses approches dégagent une périodisation et une caractérisation assez consensuelles des lettres belges jusqu'à nos jours. C'est à cette périodisation que nous nous attarderons dans un premier point de ce chapitre.

Nous nous occuperons ensuite de la problématique soulevée par l'émergence dans les années septante et quatre-vingt de la notion de «belgitude». Nous rappellerons ses moments-clefs, ses enjeux sociopolitiques, et chercherons à situer la place prise par les, - ou accordée aux écrivains étudiés ici dans le contexte du débat identitaire et littéraire.

⁸ Cf. *Ibid.*, p. 117.

⁹ Entretien avec Marc Quaghebeur, «Une arche inachevée», *Textyles*, n° 13, *Lettres du jour* (I), 1996, p. 141.

¹⁰ Ce faisant, la méthode quaghebeurienne s'approche quelque peu, pour une «non-nation» marquée par le «creux», de la démarche psychanalytique, voire «mythanalytique», d'Eduardo Lourenço, pour ce qui est des rapports de la production littéraire à l'histoire au Portugal, pays caractérisé par un «plein» identitaire.

Il nous faudra conclure, avec la plupart des intervenants au débat, et plus de vingt ans après sa tenue, à l'affirmation d'une littérature allant finalement de soi, - ayant pris pleinement en charge et intégré les tenants de son rapport à la réalité de l'*ici*.

2.1 LE DISCOURS ET LES METHODES

A partir des années septante, les lettres belges de langue française se pourvoient d'«un discours d'escorte»¹¹ qui leur avait fait terriblement défaut auparavant. En fait, l'émergence, et surtout la difficile reconnaissance de toute une génération d'écrivains et de tout un travail d'écriture demeuré en marge de l'officialité littéraire belge, est contemporaine d'une nouvelle génération de critiques désireuse d'agir intelligemment sur la réalité littéraire et, - fait nouveau -, sur la réalité politique du pays.

Le malaise identitaire refoulé par les locuteurs francophones du pays, et doublement renié pour ce qui est de la langue d'écriture, dispose désormais des outils objectifs d'analyse pouvant se targuer d'une scientificité et surtout d'une indépendance vis-à-vis de l'establishment littéraire, mais qui n'ont pas toujours suffisamment analysé la spécificité du pays.

Deux discours méthodologiques¹² ont fini par s'imposer et par marquer le panorama littéraire belge actuel. Ils se seraient même, communautarisation aidant, «institutionnalisés» à la faveur de l'ascension politique et médiatique de certains cadres et agents culturels.

¹¹ QUAGHEBEUR, Marc – **Balises pour l'histoire des lettres belges**. Bruxelles, Labor, 1998, p. VI.

¹² Cf. GRAWEZ, Damien – «Littérature et conceptions historiographiques en Belgique francophone», p.112.

Les diverses réactions de la gent littéraire, menacée dans ses privilèges, aux revendications et aux propos des tenants de la «belgitude»¹³ sont allés dans le sens de s'insurger contre le «comportement sectaire de la *camarilla* dont il [tantôt Marc Quaghebeur, tantôt Jacques Sojcher] fait partie : dont l'influence ne cesse de croître depuis quelques années»¹⁴ ; et s'en prennent sans merci à ceux «[...] qui détiennent actuellement [1983] la plupart des leviers du pouvoir [...] qui, directement ou indirectement, possèdent la haute main sur une bonne part des crédits accordés à nos Lettres»¹⁵. Ironie du sort, ceux qui attaquent maintenant étaient les seuls détenteurs ou bénéficiaires de ces mêmes crédits.

Plus récemment encore, Jacques Dubois soulevait le problème d'un certain décalage potentiel entre les nouvelles instances culturelles, issues de la lutte de la «génération montante» et de la réforme de l'Etat belge et en avance sur les habitudes ou aspirations des écrivains, et les écrivains eux-mêmes. D'où, parfois, une «méfiance à l'égard de ce qui s'installe»¹⁶ éprouvée par des écrivains actuels¹⁷.

Quoi qu'il en soit, le discours socio-historique quaghebeurien et celui, foncièrement sociologique, de l'Ulg se penchent, par un même souci de cohérence et d'objectivité¹⁸, sur une même réalité complexe et enfouie ; et dévoilent des stratégies identitaires inavouées mises à l'œuvre par les écrivains belges de langue française depuis la fondation du Royaume. De ce fait, il s'en dégage une périodisation consensuelle et univoque que nous retracerons plus loin.

¹³ Nous reviendrons sur cette notion et sur les phases de la périodisation littéraire belge dans le sous-chapitre suivant.

¹⁴ BERTIN, Charles – «Messieurs», *Cartes blanches*, *Le Soir*, 25 avril 1983. Charles Bertin s'y déclare «écrivain français de nationalité belge». Peut-on plus schizophrène ?

¹⁵ **Ibidem**.

¹⁶ DUBOIS, Jacques – «Jeu de forces et contradictions dans le champ littéraire de la Belgique contemporaine», *Trajectoires : littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone*, Ed. Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles, Labor, 1985, p. 18.

¹⁷ C'est le cas d'Eugène Savitzkaya dont on trouve une contribution autobiographique dans *La Belgique malgré tout*, mais qui aime à souligner ses distances, voire ses méfiances, par rapport aux pouvoirs culturels actuellement «en place», qu'il ne cesse, par ailleurs, de solliciter.

¹⁸ En fait, la démarche sociolittéraire de Jean-Marie Klinkenberg et de l'Ulg se différencierait par un souci de «scientificité», alors que les thèses quaghebeuriennes se veulent davantage «prospectives». Mais il faut toutefois admettre que le discours sociologique permet de ne pas plonger dans le littéraire et de dire, tout en le tenant au loin, le fait belge.

2.1.1 Marc Quaghebeur : la diction du malaise belge

La pensée et les thèses identitaires développées par Marc Quaghebeur s'intègrent dans le cadre historique de l'émergence de la «belgitude» ; notion et revendication dont il fut l'un des principaux héraut et théoricien. Paul Aron a fort bien résumé l'arrière-plan académique de Quaghebeur dont on sentira l'influence dans les thèses futures : «[...] en mobilisant un savoir universitaire nourri par les leçons de Sartre et de la psychanalyse, [...] il plaide pour que l'on inscrive les auteurs belges dans les réalités de l'histoire nationale y compris ceux qui, parmi eux, dénie toute efficacité à cette inscription»¹⁹.

Il convient d'ajouter à ce brillant curriculum un sens aigu des enjeux de la science linguistique ; le souci, manifesté dans sa thèse de doctorat²⁰, de la modernité et du travail de la langue, ainsi que l'attention portée à l'histoire des «pays de par-deçà»²¹ et à celle de la Belgique récente²², et leurs marques sur l'écriture belge de langue française²³. Dans un récent entretien, Quaghebeur rappelait, en guise de bilan, son parcours littéraire et politique, et faisait part de son expérience et de ses espoirs pour l'avenir de la «Communauté Française de Belgique», - expression ambiguë s'il en est -, ainsi que pour celui de lettres belges.

Dans ce témoignage, le commissaire au Livre de la Communauté Française de Belgique évoque l'impact qu'avait eu sur lui la publication, en 1976, du numéro des **Nouvelles Littéraires** intitulé «Une autre Belgique», dans lequel Pierre Mertens (écrivain) et Claude Javeau (sociologue) se demandaient s'il y avait lieu de poser la difficulté d'être Belge en termes de «belgitude», et mettaient en lumière les revendications d'une génération d'écrivains ignorés par l'établissement littéraire belge : «Cela m'a profondément troublé. Quelque chose était donc possible ?»²⁴.

¹⁹ Postface de Paul Aron à **Balises pour l'histoire des lettres belges**, p. 412.

²⁰ La thèse de doctorat de Marc Quaghebeur s'intitule **L'Œuvre nommée Arthur Rimbaud**. Il y articule déjà le fait littéraire et l'histoire. Cf. entretien avec ID – «Une arche inachevée», p. 137.

²¹ Une expression d'un autre âge que Marc Quaghebeur remet très justement à l'ordre du jour. Cf. QUAGHEBEUR, Marc – «Et si nous cessions d'hypostasier la langue ?» **Belgique toujours grande et belle**, Revue de l'Université de Bruxelles, Ed. Complexe, numéro composé par Antoine Pickels et Jacques Sojcher, 1998, p. 202.

²² Notamment son vécu personnel du «Walen buiten». Cf. «Une arche inachevée», p. 137.

²³ De fait, Marc Quaghebeur livre dans son témoignage les assises théoriques de ses recherches et conclusions futures. Cf. «Une arche inachevée», p. 137.

²⁴ **Ibid.**, p. 138. Il faut, à ce propos, reconnaître que le fameux n°1540 de la collection «Que sais-je ?», consacré à la littérature belge d'expression française, - texte antérieur aux premiers travaux critiques de Marc Quaghebeur (1973) -, évite ou masque la question de la spécificité des lettres belges. Les auteurs s'avouent, d'entrée de jeu, incapables de «résoudre» le problème posé par l'objet du livre : littérature belge de langue française ou lettres françaises de Belgique, et laissent le titre au critère de l'éditeur. Si «spécificité» il y a, elle réfère encore à cet «ensemble particulier de coutumes, de croyances, d'habitudes et de mœurs» que Paris n'a aucun mal à «dégitimer». Cf. BURNIAUX, Robert / FRICKX, Robert – **La Littérature belge d'expression française**, Paris, PUF, 1973, p. 8s.

Le constat selon lequel «le discrédit qui entoure cette littérature n'était pas fondé»²⁵ devient le moteur d'un discours théorique engagé qui se veut, - Damien Grawez l'a bien saisi -, lui-même «fondateur». Pour Marc Quaghebeur, la génération de la «belgitude» exprime un malaise identitaire belge inscrit quelque part dans les œuvres, et qui tient au manque d'histoire, à l'usage de la langue française et à la proximité de Paris, centre culturel et incarnation symbolique d'un «plein» superbement posé à côté d'un «creux» marginal et subalterne.

Le constat d'un malaise dénié par l'officialité littéraire belge et maintenu sous silence, sous couvert du mythe unitaire du Royaume de Belgique, n'est certes pas l'apanage du poète et essayiste Marc Quaghebeur. Il trouve des échos, parfois plus virulents, chez la plupart des écrivains épousant la notion de «belgitude», - ce que nous aurons l'occasion de rappeler. Manquent, néanmoins, à ces recueils d'états d'âme souvent donnés en vrac, une rigueur et une cohérence systématiques que les apports quaghebeuriens ont toujours assurées.

De ce fait, Quaghebeur a raison de regretter, pour ce qui est du fameux volume de la Revue de l'ULB, intitulé **La Belgique malgré tout** (1980), qu'il n'ait pas consisté en un travail véritablement «critique». Et nous partageons ses réserves méthodologiques à ce sujet : «Il n'est d'ailleurs pas avéré que les écrivains en auraient été capables en tant que tels»²⁶.

A cet égard, la contribution de Quaghebeur, intitulée «Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone» fait toute la différence, et assume un caractère fondateur et, qui plus est, «prospectif» dans la mesure où il s'interroge sur l'avenir réservé aux francophones dans un Etat en plein chantier institutionnel. Il y intègre «l'exigence que contient la question de l'art, et la rigueur scientifique qu'impliquent tant l'analyse de l'esthétique que celle du phénomène littéraire entendu comme fait historique et sociologique [...]»²⁷, et munit les lettres de Belgique d'un lexique critique opératoire (d'aucuns y verront un «jargon»)²⁸, en vue de l'élaboration d'un véritable «discours d'escorte». Les thèses centrales quaghebeuriennes du malaise belge, comme résultat d'un manque identitaire, font l'objet d'une réélaboration successive, mais cohérente, depuis la contribution à **La Belgique malgré tout**.

²⁵ **Ibidem.**

²⁶ **Ibid.**, p. 141.

²⁷ ID - «Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone», p. 501.

²⁸ Cf. GORCEIX, Paul - «75 ans de littérature française en Belgique», **Lettres actuelles**, n° 12/13, mai-août 1996, p. 92.

D'entrée de jeu, Marc Quaghebeur y soulève la problématique, niée par l'académisme littéraire belge, d'une «spécificité» d'ordre identitaire et surtout historique à l'œuvre dans les textes et dans les têtes : «Or les questions posées par nos lettres, loin d'être neuves, susciterent au fil des cent années qui nous firent, forces tentatives d'approches. Celles-ci tourment toutes autour du problème de leur spécificité, c'est-à-dire de leur identité»²⁹.

Or, cette identité n'est perceptible que sur le mode négatif ou privatif du «manque» (manque d'histoire, de nation, d'Etat, de littérature, de langue propre) ; ce qui, pour cette génération d'auteurs, suscite une demande identitaire paradoxale, jamais vue en Belgique et qui consiste en l'assomption d'«une réalité belge *qui ne saurait être une identité*»³⁰.

Le recours à la notion de «deshistoire», pour une part, entend rendre compte de l'une des raisons majeures pour lesquelles la littérature belge de langue française «ne semble pas aller de soi»³¹. De fait, il n'est d'identité nationale que située par rapport à un récit historique auquel le peuple accorderait, volontiers et directement, son acquiescement symbolique collectif.

Or, - et Marc Quaghebeur, ainsi que la génération de la «belgitude» s'en sont trop bien rendu compte -, la notion d'histoire nationale n'est en aucun cas adéquate à la description du mode complexe de coexistence citoyenne en Belgique. Et le problème est que «ce pays fait comme s'il n'avait pas d'histoire propre et refuse de tenir un discours où il s'analyse et se prend en charge»³².

Comme le rappelait récemment Hervé Hasquin, ministre-président de la Communauté Wallonie-Bruxelles, et lui-même historien, «[...] il n'y a jamais eu de nation belge à proprement parler. La Belgique est un Etat artificiel, créé en 1830»³³ ; «une fausse nation»³⁴.

²⁹ QUAGHEBEUR, Marc – «Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone», p. 503. Et Marc Quaghebeur de faire l'histoire de cette question identitaire, engendrée essentiellement par le trop-plein français, et ce bien avant la fondation de la Belgique dans ID – «Le soi et l'Autre» auquel nous nous référerions plus haut.

³⁰ *Ibid.*, p. 523.

³¹ ID – **Balises pour l'histoire des lettres belges**, p. 9. Cf. aussi ID – **Lettres belges entre absence et magie**, p. 18.

³² Entretien avec Marc Quaghebeur, **W'allons-nous ?**, n° 7/8, été 1983, p. 62.

³³ «La nation belge n'existe pas», entretien avec Hervé Hasquin, **L'Express**, 19 juillet 2001. D'autres historiens, soulignant la consistance et la cohérence des événements de 1830 dans les Pays-Bas méridionaux, nuancent cette approche. Cf. STENGERS, Jean – **Racines de la Belgique**, Bruxelles, Editions Racine, 2000. Marc Quaghebeur insiste sur cette priorité qui consiste, pour la Belgique, à récupérer son histoire propre. Cf. le ton presque pamphlétaire de QUAGHEBEUR, Marc – «Sans anamnèse un peu sérieuse, nous n'inventerons pas notre histoire», tapuscrit, s/d.

³⁴ ANDRIANNE, René – «Ecriture et politique en Belgique», Dossier du **CACEF**, n° 84, février 1981, p.15.

Ce qui ne veut absolument pas dire que ces contrées n'ont pas connu un parcours historique remarquable et prospère. Mais ce parcours est fédéral avant la lettre, en tant qu'Europe médiane, de Clovis aux Ducs de Bourgogne, - en passant par Charlemagne, Charles V et Philippe II -, sous le régime desquels elles configurent une confédération complexe de principautés, duchés, comtés et marquisats, ancrée sur un système rechignant définitivement à s'inscrire sur le mode de l'identité nationale ; celui de l'Etat-nation tel que le XIX^e siècle romantique l'a encensé.

Dès lors, Quaghebeur et toute une génération déçue d'écrivains francophones belges, se soulèvent contre la survivance purement idéologique d'un «mythe», «au sens très précis du terme»³⁵, le mythe unitaire belge sublimé par des chantres tel que Edmond Picard ou attribué à Henri Pirenne³⁶, au XIX^e siècle, et qui a servi de couvert idéologique et schizophrénique à l'existence de la «Belgique de papa»³⁷ ; celle qui a définitivement vécu.

Ces contrées ont connu un régime quasi constitutionnel de protection des libertés individuelles et fondamentales³⁸. Leur devenir collectif n'est, dès lors, assimilable ni à la lente construction nationale française engagée depuis la monarchie capétienne et Louis XIV, en passant par la Révolution Française et la République ; ni au mode de vie collectif des Allemagnes, héritières du Saint Empire Germanique. Les «Pays de par-deçà» de Philippe II concrétisent un espace de subsidiarité.

N'en déplaise aux défenseurs de l'unitarisme du Royaume, «l'histoire belge se déploie en dehors du support national qui caractérise la plupart des histoires modernes. Elle a pour obsession de faire aussi bien l'économie du sang que du concept»³⁹.

³⁵ OTTEN, Michel – «Identité nationale, identités régionales dans la littérature française de Belgique», **Ecriture française et identifications culturelles en Belgique**, Louvain-la-Neuve, CIACO, 1984, p.53. Ce mythe, mis à mal par l'invasion allemande lors de la Première Guerre mondiale, a des fondements plus lointains et surtout plus subtils au XVI^e siècle, que Marc Quaghebeur met en lumière dans sa communication au colloque de Bologne : «Quand le mythe du XVI^e siècle rejoint celui de la Flandre picturale» Ce dernier prend corps en Belgique dès les années 1820-1830 et, pour reprendre Quaghebeur, «se décline comme une synthèse entre l'exaltation d'un siècle d'or [XVI^e] et d'un pays de cocagne et sa mise à mal par la tyrannie espagnole de Philippe II [la figure du résistant et habile gueux].

³⁶ Henri Pirenne parle plutôt d'histoire belge» et conteste l'expression picardienne «âme belge». Ce faisant, il anticipe sur l'approche et le discours de la spécificité historique belge.

³⁷ C'est à ce non-Etat que fait allusion Paul Willems dans sa contribution à **La Belgique malgré tout** : «Je veux continuer à aimer ce pays tel que je le rêve et non tel que des lois me l'imposeraient. C'est le pays où le vent d'ouest apporte le goût du sel de la mer depuis Ostende jusqu'à la Baraque-Fraiture». WILLEMS, Paul – «J'aime le 'non-état' qu'est ce pays», **La Belgique malgré tout**, p. 488.

³⁸ Rapport Coudenberg – **Quelle Belgique pour demain ?**, Paris/Gembloux, Duculot/Direct Social Communications, 1987, p. 17.

³⁹ QUAGHEBEUR, Marc – «Au nord de l'Hexagone, l'impossible visage», tapuscrit, s/d, p. 3.

Ce mythe fonde bel et bien une idéologie artificielle, basée sur l'assimilation des acquis romantiques et révolutionnaires français (une nation-une histoire-une langue), mais ne parvient pas à inculquer les raisons identitaires d'une coexistence «nationale». Manquent à la Belgique ce que plusieurs intervenants de la «belgitude» ont maintes fois détecté : «un mythe [véritablement] fondateur», «une saga [mythique] héroïque fondée dans le sang»⁴⁰.

Les **Balises** poursuivent, dans un même ton provocateur pour l'Institution, la dénonciation de la «deshistoire» et du «creux» identitaire belge. Ces thèses constituent un camouflet pour une Belgique en désarroi constitutionnel, mais qui feint encore de croire à son statut unitaire, ou dont certains rattachistes espèrent la disparition magique. En effet, Quaghebeur plaide pour que l'on cesse d'appliquer à la réalité belge les catégories et le modèle interprétatifs français, car «elles conviennent fort mal au corpus qu'elles positionnent automatiquement de façon bancale et minorée, quand ce n'est pas absurde. Elles lui interdisent, qui plus est, toute autonomie [...]»⁴¹.

La réalité du Royaume de Belgique n'est donc pas interprétable, et ce contrairement à la France, moyennant des catégories de type national. Elle échappe depuis toujours et irrémédiablement à la définition nationale au sens français.

A fortiori, la Belgique n'est aucunement compatible avec la notion de «nation littéraire» telle que Priscilla Parkhurst Ferguson l'a pertinemment appliquée à la France et au champ littéraire hexagonal. Rappelons ce que Ferguson entend par cet espace symbolique solide et avéré par l'Histoire : «un complexe d'idéaux et de pratiques, de comportements et de certitudes, de codes et de discours caractérisant l'activité littéraire en France»⁴². La France, incontestable «nation» au sens romantique du terme, - fondée, elle, sur une «saga historique» attestée par le sang -, fait corps avec sa production littéraire et ses auteurs. Elle en fait même le lieu où transcender mythiquement ses différences et ses contradictions.

Qui plus est, la France est la seule nation européenne à avoir promu «la culture littéraire» au statut d'institution nationale, et ce depuis la Monarchie, l'Académie et la Révolution. Le champ littéraire français se caractérise par un centralisme culturel tendant à supprimer la légitimité des œuvres produites dans le contexte marginal et périphérique de la Province, ou dans le cadre des marges/marches géographiques francophones qui oseraient échapper à son contrôle.

⁴⁰ WILLEMS, Paul – «J'aime le 'non-état' qu'est ce pays», *La Belgique malgré tout*, p. 485s. Voir également QUAGHEBEUR, Marc – *Balises pour l'histoire des lettres belges*, p. 15.

⁴¹ *Ibid.*, p. V.

⁴² FERGUSON, Priscilla Parkhurst – *La France, nation littéraire*, Bruxelles, Labor, 1991, p. 24.

Un contrôle centralisé inconcevable en Angleterre ou en Allemagne, et qui a également trait au rapport très particulier liant la nation française à la langue française.

Par ailleurs, la France fonctionne selon une éthique littéraire qui mise sur l'intervention, l'engagement et le prestige des écrivains, car «si les écrivains y jouissent d'un tel prestige, c'est grâce à leurs liens étroits avec la politique et grâce à l'autorité morale dont bénéficie [en France] la littérature ; c'est aussi parce que l'écrivain y est un personnage public et que, surtout, la littérature est presque indissociable d'un long passé politique»⁴³. Il suffirait, pour s'en convaincre, d'évoquer les interventions publiques et politiques d'écrivains français de Voltaire à Sartre, en passant par Hugo, ou encore le célèbre «J'accuse» de Zola.

Tel n'est certainement pas le contexte de la Belgique, qui cultive un tout autre sens de l'Etat, et se voit considérée par Paris comme simple aire francophone latérale ; espace culturel de l'entre-deux ; aire médiane qui n'ose dire son identité. Les conséquences de cette «deshistoire» quasi forcée sur l'écriture dessinent, selon Marc Quaghebeur, une «identité en creux», négative.

Elle ne fomenté pas spontanément, - loin s'en faut -, une fusion substitutive avec la France et Paris⁴⁴. Par ailleurs, la vacuité ou l'amnésie historiques auxquelles la Belgique voue ses citoyens, en raison du mythe unitaire, expliquerait pour une bonne part une certaine inaptitude romanesque ou narrative, car, comme le prétend Quaghebeur, «narrer suppose l'existence d'une histoire séparée comme l'usage d'un langage assuré de ses fictions représentatives»⁴⁵.

La France, et la plupart des nations européennes, disposent directement de ce réquisit de façon non problématique. Elles vivent naturellement la conscience d'un «plein» culturel, littéraire et linguistique assuré par la prégnance d'un «mythe» collectif légitimant ; d'un récit historique consensuel où la «nation» se reconnaît et se retrouve. Il ne leur faut procéder à aucune manipulation artificielle de l'Histoire, à sa mythification forcenée, pour inspirer aux populations le sentiment d'une cohésion nationale immémoriale.

Ce constat en appelle un autre que Marc Quaghebeur et d'autres écrivains de la «belgitude» ont posé à plusieurs reprises : la notion même de l'Etat central(iste), telle que la France, vieille nation centripète, l'a patiemment bâtie.

⁴³ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁴ QUAGHEBEUR, Marc – *Balises pour l'histoire des lettres belges*, p. 26.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 26s.

L'arrière-plan médiéval de ces contrées⁴⁶ les a habituées à un jeu subtil d'arrangements mutuels et de conventions où les libertés des différents niveaux de structure l'emportent sur la cohésion étatique de l'ensemble. La notion d'Etat à laquelle nous faisons ici allusion⁴⁷ suppose en effet «un vouloir-vivre ensemble reposant sur quelques principes communs»⁴⁸.

Or, les «provinces belgiques» se sont depuis toujours méfiées d'un tel modèle. Et la Belgique des deux derniers siècles préfère observer, parfois scrupuleusement, la logique et le pacte des «grandes familles» ou «grands piliers» omniprésents (socialiste, libéral et catholique), à l'œuvre à tous les niveaux de la vie civile, et actifs jusques et y compris dans le champ littéraire⁴⁹. Ainsi, la réalité belge suggère plutôt «une réalité baroque faite de centres superposés, multiples et fuyants»⁵⁰.

Qui plus est, cet état des choses repose sur, - et nourrit à son tour -, un cercle vicieux stérilisant, un terrible désengagement des gens de lettres dont l'écriture s'est toujours voulue «apolitique»⁵¹. De ce fait, les revendications catalysées par le néologisme «belgitude» (1976) constituent une innovation, quand ce n'est pas tout simplement une révolution. D'ailleurs, la classe politique belge, accoutumée à l'ambiance inoffensive et feutrée des compromis internes, ne s'y est guère trompée. Il y avait là danger pour la société belge dans la mesure où les manifestes, qui allaient se succédant, entendaient toucher bien au-delà des acteurs littéraires -, d'habitude soumis parce parrainés par le pouvoir en place. En outre, ce sursaut revendicatif, dans le tournant des années quatre-vingt, troublait la fête régionalisatrice de l'Etat.

De fait, la demande d'histoire se redoublait d'une aspiration inédite en Belgique à prendre la parole dans le cénacle réservé du domaine politique. Rappelons que la Belgique, - n'étant pas, contrairement à la France, une «nation littéraire» -, n'a jamais vraiment éprouvé le besoin de revêtir ses écrivains d'un prestige et d'une aura que la France réserve aux siens.

⁴⁶ Cf. *Ibid.*, p. 21. Voir aussi WILLEMS, Paul - «J'aime le 'non-état' qu'est ce pays», *La Belgique malgré tout*, p. 486.

⁴⁷ Cf. QUAGHEBEUR, Marc - «Au nord de l'Hexagone, l'impossible visage», p. 3s.

⁴⁸ ID - *Balises pour l'histoire des lettres belges*, p. 17.

⁴⁹ Cf. ARON, Paul - «Littérature belge ou littérature de Belgique?», *Liber*, n° 21/22, *La colère des Belges*, mars 1995, p. 26.

⁵⁰ QUAGHEBEUR, Marc - «Au nord de l'Hexagone, l'impossible visage», p. 7.

⁵¹ Cf. ANDRIANNE, René - «Conscience linguistique et conscience politique», *Ecriture française et identifications culturelles en Belgique*, p. 23.

A ce propos, les interventions théoriques de Marc Quaghebeur ouvrent la voie à une dimension prospective et à une volonté d'agir sur le terrain politique belge ; ce qui, dans le contexte historique des textes et des essais produits, le différencie des apports jugés parfois plus «scientifiques» de Jean-Marie Klinkenberg.

Quaghebeur ne se contente pas de systématiser son discours sur les origines d'un malaise identitaire de plus en plus invivable. Il plaide nettement, - d'où la méfiance du pouvoir -, pour une réappropriation réaliste de son destin et de ses enjeux de la part de la communauté francophone du pays, une fois épuisé le mythe unitaire national d'une Belgique francophone trans-ethnique. L'expression quaghebeurienne est, depuis le début, très claire dans son urgence clairvoyante et réaliste : «Mieux vaudrait pourtant tenir compte d'une réalité complexe et ambivalente ; et de tâcher de mettre en œuvre une solution conforme à sa dialectique»⁵².

Cet appel à un agir «politique», - parce que dûment fondé sur une identification des causes intrinsèques de la complexité belge. Il peut dès lors légitimement provoquer le débat critique et systématique des conditions dans lesquelles les lettres belges de langue française émergent et émergeront dans l'avenir.

A cet effet, remarquons le ton foncièrement programmatique des premières interventions de Marc Quaghebeur. Il s'agit clairement de débayer le terrain : «[...] il devient urgent d'établir un nouvel espace imaginaire des chefs-d'œuvre en langue française mieux adapté à la diversité du réel»⁵³. Ou encore : «[...] il importera [...] d'examiner les rapports de convergence et de divergence que [nos Lettres] entretinrent avec l'espace français»⁵⁴.

De tels propos prospectifs, s'ils trouvent une voix exigeante dans les thèses quaghebeuriennes, sont néanmoins dans l'air du temps et se voient relayés par d'autres intervenants de poids. Ainsi, dans l'ouvrage collectif **Lettres françaises de Belgique. Mutations** (1980), - le titre est très parlant -, Joseph Hanse affirme, en introduction, que le document «appelle la réflexion [et a] l'avantage de la provoquer»⁵⁵.

⁵² QUAGHEBEUR, Marc – «Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone», p. 520.

⁵³ *Ibid.*, p. 521.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 524.

⁵⁵ Avant-propos de Joseph Hanse à A.A.V.V. – **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, Bruxelles, AML/Ed. Universitaires de Bruxelles, 1980, p. 7. Ce titre est voulu par Hanse pour ce premier numéro de la collection des Archives du Futur, et correspond paradoxalement à l'usage imposé, dès 1964, par l'Académie Royale à une époque où les francophonies s'affranchissent de la Métropole et revendiquent la reconnaissance d'une voie propre. Marc Quaghebeur lui préfère l'expression «Lettres belges de langue française».

Il a certes raison. Ces participants n'ont pas hésité à nommer les entraves, longtemps niées, à la possibilité d'assumer de façon vivable la complexité dont l'*ici* est construit. D'autant plus que, comme le souligne Quaghebeur, «cette possibilité [d'intégration de la polyphonie des langages propre à l'espace belge] existe»⁵⁶. Il faut oser la revendiquer.

Frans De Haes ne dit pas autre chose quand il constate que les apories linguistiques du pays, nourries par les exigences du travail de la modernité, «devraient»⁵⁷ épouser naturellement et spontanément la complexité⁵⁸. Or, tel n'était assurément pas le cas en 1980. Mais assumer la complexité d'une réalité moyennant une posture prospective et revendicative implique une tradition critique et engagée dont les écrivains belges ne peuvent malheureusement pas se targuer. Ce handicap majeur, - il n'était pas le seul -, fut pertinemment souligné par les acteurs de la «belgitude», Marc Quaghebeur en tête ; ce qui en fait de réels pionniers.

D'abord, - nous l'avons signalé dans un contexte épistémologique -, le discours quaghebeurien a conscience, lorsqu'il s'engage (1980), de l'originalité et de la qualité de sa démarche critique. Ensuite, à l'instar d'autres voix incontournables de cette «génération [qui] plonge»⁵⁹, Marc Quaghebeur dénonce l'allergie ou l'inaptitude de l'intelligentsia, et du milieu littéraire belge en particulier, à la pensée critique.

Pour Marc Quaghebeur, «ce pays a toujours eu peur de la théorisation»⁶⁰, car il manque d'«essayistes de grand format»⁶¹, à même de promouvoir la «discussion sociale»⁶². Au cours du dossier-enquête entrepris par *Le Soir* en 1983, sur le rôle des intellectuels, Marc Quaghebeur aura cette phrase lapidaire et sans ambages : «En Belgique, la cléricatisation a influencé même ceux qui la combattaient. Ce sont toujours des clercs qui interprètent les textes ; rarement de vrais philosophes». Un avis partagé par Pierre Mertens, pour qui la Belgique n'a pas «l'esprit spéculateur»⁶³.

Deux ans plus tard, un colloque intitulé **Écriture française et identification culturelle en Belgique** (1982), dont les actes seront publiés en 1984, reprendra à son compte la problématique du rapport malaisé, en Belgique, entre conscience linguistique et conscience politique.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 93.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 20. Cf. aussi, à ce sujet, HEYNDELS, Ralph – «Écrire la Belgique comme symptôme du vide», **Écriture française et identifications culturelles en Belgique**, Louvain-la-Neuve, CIACO, 1984, p. 91.

⁵⁹ QUAGHEBEUR, Marc – **Lettres belges entre absence et magie**, p. 11.

⁶⁰ **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 98.

⁶¹ *Ibid.*, p. 99.

⁶² ID – **Balises pour l'histoire des lettres belges**, p. 9s.

⁶³ **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 76.

Les différentes contributions convergent dans le diagnostic politico-culturel belge : «le non-engagement, *sensu stricto*, est une caractéristique propre à la Belgique»⁶⁴ découlant de l'artificialité de la «nation» belge.

Ce pays n'a pas «la mémoire citoyenne»⁶⁵ lui permettant de confronter dialectiquement son présent, ou d'envisager son avenir sur le mode conflictuel et passionné du débat sociétal. En effet, la génération de la «belgitude» marque, de ce côté-là, un tournant critique à plus d'un titre.

Le sujet du non-engagement politique de l'écriture belge francophone a également fait l'objet, en 1984, d'un dossier lumineux, sous forme d'actes de colloque dirigé par René Andrianne, pour ce qui est de la compréhension de l'aphasie et de l'apathie citoyennes des écrivains belges et de leur «désamour» envers leur propre pays⁶⁶. L'influence de «travaux récents»⁶⁷ s'y fait déjà sentir.

Ce «désamour» s'assure une compensation substitutive dans l'adoption inefficace et inadéquate d'une nation littéraire et culturelle dans laquelle la Belgique francophone prétend se fondre, non sans en payer le prix fort. Une transfusion à sens unique : la France est la patrie culturelle (substitutive) des Belges francophones.

Qui plus est, la France est chez elle en Belgique, alors que l'inverse n'est pas avéré⁶⁸. Les conclusions de ce dossier sont cruelles pour une Belgique en pleine redéfinition institutionnelle, et en particulier, pour son intelligentsia officielle : «Les écrivains belges francophones n'ont aucun poids politique dans la vie publique de leur pays»⁶⁹.

Et ce dossier accablant d'énumérer les causes, de plus en plus consensuelles à l'époque, d'une telle immaturité critique et d'une telle carence de conscience identitaire : l'inexistence d'un secteur éditorial efficace et autonome, le manque d'une tradition du débat (notamment dans la presse) ; l'inexistence d'une presse de gauche digne de ce nom⁷⁰ ; les structures spécifiques de l'Etat belge, fondé sur le jeu des grandes familles politiques, mais victime du mythe unitaire ; la fascination envers Paris et le refoulement du propre par un rendu servile et décalé du beau langage, etc.⁷¹

⁶⁴ ANDRIANNE, René – «Conscience linguistique et conscience politique», p. 11.

⁶⁵ Cf. *Ibid.*, p. 16.

⁶⁶ ID – **Écriture et politique en Belgique**, p. 16.

⁶⁷ A savoir le numéro de **La Belgique malgré tout**.

⁶⁸ Cf. ANDRIANNE, René – «Conscience linguistique et conscience politique», pp. 11-24. Voir aussi ID – **Écriture et politique en Belgique**, pp. 9-11.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 4.

⁷⁰ Cf. Entretien avec Jacques Dubois, Jean Louvet et Pierre Mertens, «Ecrire de la Belgique», **Critique politique**, n° 4, novembre-décembre-janvier 1979/80, p. 29.

⁷¹ Cf. ANDRIANNE, René – «Écriture et politique en Belgique», pp. 6-9.

De tels propos dénonciateurs et déjà revendicatifs, quoique encore sous l'emprise institutionnelle de l'artifice unitaire, prennent des allures de révolution culturelle dans un pays où les écrivains se sont bien souvent contentés de leur statut de «fonctionnaires»⁷², de chantres officiels d'un pays schizoïde. La conscience politique et l'engagement déficitaires ne sont pas les seuls handicaps à la prise en charge de la réalité complexe des écrivains francophones de Belgique. Ils sont très étroitement liés, à l'époque, au panorama sombre de la pauvreté éditoriale et de la place (non) réservée aux lettres belges dans l'enseignement secondaire, et même supérieur.

L'édition du livre littéraire belge survit alors uniquement grâce aux «achats des services publics concernés»⁷³ se plaignait encore Marc Quaghebeur en 1980 ; tandis que l'establishment culturel ignorait l'enseignement de sa littérature et feignait de lire et d'enseigner la littérature française tout en refoulant la sienne propre, faisant en sorte que «[...] la majorité des francophones de Belgique ne poss[è]dent] aucune conscience d'un patrimoine littéraire qui leur serait propre»⁷⁴.

C'est à l'aune de la confrontation forcée avec le patrimoine littéraire français que les francophones belges mesurent mieux, s'ils veulent bien y regarder de près, l'ampleur du refoulement et du mythe qui les taraudent, et contre lesquels ils ont à se battre⁷⁵ : «le mythe d'une participation directe et automatique aux grands courants d'une littérature française considérée comme un tout homogène»⁷⁶.

Cette dernière dénonciation de Jean-Marie Klinkenberg, en symbiose parfaite avec les doléances des écrivains et intellectuels liés à la «belgitude», ne fait que renforcer la thèse quaghebeurienne selon laquelle la Belgique n'est définitivement pas une «nation» au sens moderne, et encore moins une «nation littéraire», mais un pays. Elle ne fait pas corps, si ce n'est par un subterfuge idéologique et mythique des plus violents et refoulés, avec le patrimoine littéraire français.

⁷² **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 116.

⁷³ QUAGHEBEUR, Marc – «Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone», p. 516.

⁷⁴ ID – **Balises pour l'histoire des lettres belges**, p. 9.

⁷⁵ Frans De Haes cite Pierre Mertens et Conrad Detrez comme exemples d'écrivains belges ayant déjà commencé à «se battre» contre les mythes nationaux. Cf. **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 39.

⁷⁶ KLINKENBERG, Jean-Marie – «Le problème de la langue d'écriture dans la littérature francophone de Belgique de Verhaeren à Verheggen», **L'Identité culturelle dans les littératures de langue française**, actes du Colloque de Pécs, 24-28 avril 1989, Ed. Arpád Vigh, Paris, P. V. Pécs/ACCT, 1989, p. 67.

Si elle s'est bel et bien trouvée à l'origine de la langue française, à l'instar de bien d'autres provinces et marches d'oïl, la Belgique francophone ne peut, sans quelque part opérer un processus de castration et déni culturels, aspirer à la participation immédiate et spontanée à la langue, étant donné le parcours institutionnel sublimé que la question de la langue a pris en France. Son rapport à la langue et à l'histoire ne peut être sainement vécu qu'en tenant courageusement compte des complexités baroques de ces contrées.

Cet état des choses anticipe sur ce que Jean-Marie Klinkenberg nomme le problème spécifique de la langue d'écriture en Belgique, et qui trouve chez Marc Quaghebeur une ébauche de traitement théorique mettant notamment en exergue la difficulté, voire l'«impossibilité» de narrer. Il aborde ce déficit narratif comme étant le fruit d'«[...] un usage non différenciateur du langage [...]»⁷⁷.

Ne disposant ni d'une langue, ni d'une histoire assurées avec lesquelles il pourrait entretenir un rapport sainement dialectique, l'écrivain belge francophone a souvent éprouvé ce que Jean Louvet nomme la «crainte de la fiction»⁷⁸. Particulièrement durant les années de plomb du mythe unitaire. Et Quaghebeur n'a de cesse de rappeler cet axiome central de sa thèse critique : «Ecrire un roman, c'est raconter une histoire, c'est-à-dire croire à la fiction et à des mythes historiques que nous n'avons pas»⁷⁹.

La question de la langue d'écriture avait déjà été posée en termes essentiellement prospectifs dans la contribution de Marc Quaghebeur au numéro de **La Belgique malgré tout**. Le constat d'une inévitable acceptation de la complexité du rapport des écrivains belges francophones à la langue d'écriture, en l'occurrence le «beau langage» français -, idiome de la nation (littéraire) française si proche et, pourtant, si différente dans son approche de l'Etat -, entraîne un appel à la saine autonomie du champ littéraire belge dont la richesse et la valeur devraient (1980) passer par la prise en charge valorisante et légitimante de sa spécificité : «puisque la langue de nos lettres est le français [...], il devient urgent d'établir un nouvel espace imaginaire des chefs-d'œuvre en langue française mieux adapté à la diversité du réel. Cet espace pourrait faire sauter le carcan français et mettre fin à la marginalisation des 'aires latérales'»⁸⁰.

⁷⁷ QUAGHEBEUR, Marc – «Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone», p. 521.

⁷⁸ A.A.V.V. – **Critique politique**, n° 4, *Ecrire de la Belgique*, novembre-décembre-janvier, 1979/80, p. 27. Cette difficulté à narrer *ici*, et son caractère «clandestin» sont nettement rendus par les témoignages de Françoise Collin et Anne-Marie La Fère dans **La Belgique malgré tout**. Cf. COLLIN, Françoise – «Bibliothèque paroissiale», **La Belgique malgré tout**, p. 49 ; et LA FERRE, Anne-Marie – «Confession d'une Belge honteuse», *Ibid.*, p. 235s.

⁷⁹ «L'Alphabet contesté de Marc Quaghebeur», **Vlan**, n° 995, 15 mars 1983.

⁸⁰ QUAGHEBEUR, Marc – «Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone», p. 521.

Par ailleurs, la problématique de la question linguistique se trouve au centre des opinions exprimées, la même année, par les intervenants de l'ouvrage collectif **Lettres françaises de Belgique. Mutations**. Et, parmi eux, Marc Quaghebeur. La spontanéité des points de convergence trahit l'ampleur du malaise et surtout l'urgence du changement de mentalité. Elle porte d'abord sur la perception, aiguisée par le travail esthétique de la modernité, du décalage intrinsèque du vécu de la langue dans l'aire dite latérale que constitue la Belgique francophone.

Nous l'avons souligné : la Belgique s'est de fait trouvée à l'origine de la formation et consolidation de la langue (francienne), parmi les autres parlers romans d'oïl (picard, normand). Qui plus est, ces contrées ont entretenu de façon immémoriale un rapport automatique et spontané avec le français, dans ses variantes polyphoniques médiévales dont le carnaval rabelaisien est encore le digne héritier.

Rabelais s'avère symptomatiquement le repère «français» dont se réclament, de façon décomplexée, plusieurs écrivains belges de cette génération. En effet, il leur est aisé de communier avec cette «polyphonie des langages»⁸¹ dont il s'agit de faire, prospectivement, une positivité moyennant la reconnaissance et la prise en charge des spécificités de l'*ici*⁸².

Marc Quaghebeur affirme, et toute une génération avec lui, que «cette possibilité existe», (1980) et il en montre d'ailleurs les fruits dans les tentatives scripturales modernes de Marcel Moreau à Jean-Pierre Verheggen⁸³, en passant par l'œuvre inassimilable de Henri Michaux ; des auteurs que l'establishment littéraire belge préférait alors ignorer solennellement sous des prétextes divers.

Le parcours historique de la langue française *après* Rabelais est jalonné d'étapes étrangères aux aires latérales, belge ou suisse : Edit de Villers-Cotterêts, Richelieu et l'Académie Française, Descartes, la Révolution Française et l'Abbé Grégoire, la République et l'école laïque.

Ce parcours se caractérise par un gardiennage exclusif de «la *doxa* de la langue»⁸⁴ par l'Etat centraliste français. Elle mine toute possibilité d'ouverture polyphonique et décomplexée de la langue par les aires latérales, restées en marge de cette construction de notion étatique et nationale à la française.

⁸¹ **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 93.

⁸² Cf. ARON, Paul – «Littérature belge ou littérature de Belgique ?», p. 26.

⁸³ **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 93.

⁸⁴ QUAGHEBEUR, Marc – «Et si nous cessions d'hypostasier la langue ?», p. 203.

Dans la langue d'écriture, le refoulement et la schizophrénie iront bon chemin, - le mythe unitaire et national belge aidant. Mythe qui, bien sûr, découlait des *doxas* dominants du XIX^e siècle. A cet égard, on ne rappellera jamais assez que la devise nationale belge «L'union fait la force» est la transcription abstraite du pacte passé entre libéraux et catholiques.

Il est d'ailleurs très significatif que Marc Quaghebeur, entre autres, ait éprouvé le besoin de recourir, dans son «discours d'escorte» et son apport lexical, aux catégories et aux métaphores psychanalytiques⁸⁵. Il inaugure par là-même le métadiscours qu'il appelait de ses vœux, «[...] susceptible d'atténuer l'effet immédiat d'une telle fascination et l'enraciner en raison»⁸⁶. Dès lors, Quaghebeur déplore que l'écriture belge éprouve «un refus panique d'assurer la béance et la juiverie»⁸⁷. Elle vit dans le déni de soi et dans le refoulement de sa réalité propre qu'elle disqualifie dans le purisme ou qu'elle *sublime* jusque dans l'irrégularité.

Frans De Haes renforce l'approche psychanalytique quaghebeurienne du mal-être belge quand il s'agit de rendre compte du rapport à la «sacro-sainte langue»⁸⁸.

Il le qualifie de «rapport 'œdipien' s'il en est»⁸⁹ vis-à-vis d'un «surmoi français»⁹⁰ qui surveille, castre et punit ; «une sorte de surmoi qui biaise la perception des faits»⁹¹. De Haes formule un même constat, et appelle de ses vœux une même issue. Le rapport à la langue, tel qu'il fut jusqu'alors vécu par l'écriture belge, ressortit au «refoulé», voire à la «forclusion».

La complexité linguistique et institutionnelle belge *devrait*, selon lui, s'ouvrir plus facilement, par un privilège de l'histoire, *via* la modernité littéraire, à la diversité et aux jeux de langage ; *devrait* tirer un parti esthétique de ce vécu des contradictions maintenues⁹². Il n'en est rien. Prisonnier d'une tradition acritique et de la forclusion d'«une spécificité beaucoup plus importante qu'il eût voulu le croire a priori»⁹³, l'écrivain (et le chercheur en littérature) belge demeure simultanément fasciné et écrasé par le surmoi français.

⁸⁵ Cf. ID – **Balises pour l'histoire des lettres belges**, p. 15.

⁸⁶ ID – **Lettres belges entre absence et magie**, p. 14.

⁸⁷ **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 94.

⁸⁸ **Ibid.**, p. 32.

⁸⁹ **Ibid.**, p. 34.

⁹⁰ **Ibid.**, p. 32.

⁹¹ QUAGHEBEUR, Marc – **Balises pour l'histoire des lettres belges**, p. VI. Si, - comme le prétend Denis Hollier, «une langue est un surmoi cruel, impitoyable, jaloux comme le dieu des jansénistes et, comme lui, immortel» -, ce statut surmoïque devient paroxysmique dans les périphéries linguistiques. HOLLIER, Denis – «Comment peut-on être français ?», **De la littérature française**, Paris, Bordas, 1993, p. 1024.

⁹² **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 36.

⁹³ QUAGHEBEUR, Marc – **Lettres belges entre absence et magie**, p. 11.

Dès lors, comme l'a bien vu Marc Quaghebeur, «il écrit littéralement sous le regard de l'Autre. Sa langue s'en ressent»⁹⁴.

Quaghebeur détecte là l'origine de deux tendances esthétiques et stylistiques attestées dans les deux siècles d'histoire des lettres belges de langue française. D'une part, une propension au purisme, au phrasé hypercorrect, au vers néoclassique, académiquement irréprochable. Cette tendance hyper - et autocorrectrice, - qui en dit long sur l'insécurité linguistique des francophones belges, et des écrivains en particulier -, s'est traduite par une surveillance quasi carcérale du parler, «on ne dit pas, on dit», érigée déjà en règle dès 1835, par un rapport ambigu et polémique au substrat wallon, dialecte somme toute bien vivant ; ainsi que par une tradition grammairienne du «bon usage»⁹⁵.

D'autre part, Quaghebeur souligne une prédisposition à se complaire dans - et à cultiver, l'irrégularité du langage, sa «mise en branle»⁹⁶, la modernité aidant. L'auteur des **Balises** voyait dans cette aporie l'expression d'un choix qui n'en est pas un : entre la réaction du déni, de l'aliénation caractérisée par «le culte d'une langue idéale et impossible»⁹⁷, et celle de ces écrivains «fai[sant] œuvre en approfondissant béance et irréel [...] dans le tracé moderne de l'écriture»⁹⁸ et dont Quaghebeur suit subtilement la trace de «Verhaeren à Verheggen».

De ce fait, l'histoire spécifique de la Belgique (sa *déshistoire*) et son rapport complexé à la langue, langue de l'Autre, dessinent, selon Quaghebeur, l'existence, à côté d'un «plein» symbolique (la France, Paris), d'un «impossible visage», visage «in absentia»⁹⁹ qui ne peut être qu'une identité négative ; un «creux»¹⁰⁰ ou un «entre-deux» tant identitaire que géographique¹⁰¹.

⁹⁴ **Ibid.**, p. 15.

⁹⁵ Même chez des grammairiens dont l'approche de la langue est si antagonique, comme M. Grévisse et M. Wilmet.

⁹⁶ **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 155.

⁹⁷ QUAGHEBEUR, Marc – **Balises pour l'histoire des lettres belges**, p. 23.

⁹⁸ **Ibidem.**

⁹⁹ ID – «Au nord de l'Hexagone, l'impossible visage», p. 8s.

¹⁰⁰ ID – **Balises pour l'histoire des lettres belges**, p. 9s.

¹⁰¹ Il suffit, pour s'en convaincre, de lire «Un Belge peu naturel» de Jacques Sojcher dans **La Belgique malgré tout** : «Ainsi je, moi pas moi. Impossible, impossible d'assumer un titre, une qualité, une réalité. Ainsi devenir belge n'allait pas de soi» (p. 446), véritable récit d'une improbable identité. Celle-là même que Marc Quaghebeur souligne dans l'appellation institutionnelle schizophrénique adoptée par les francophones belges : «Communauté françaises de Belgique». Cf. QUAGHEBEUR, Marc – «Au nord de l'Hexagone, l'impossible visage», p. 5.

Cette «spécialité» belge semble d'autant plus déconcertante qu'elle ne trouve pas d'exacts parallèles dans d'autres aires francophones latérales ou lointaines. La Suisse, du fait de sa formation confédérale originelle, a connu la fiction d'un «mythe unitaire» plus complexe, l'*helvétisme*, mais qui n'a pas le même caractère politique ; et le Québec, de par sa distance du centre, le caractère particulier de sa lutte revendicative en milieu hostile, et l'engagement de ses écrivains et intellectuels, n'éprouve aucunement une sensation de creux ou ne cultive pas le rapport complexé. Bien au contraire, comme le rappelait Pierre Mertens, le Québec avait déjà (1979) «récupér[é] sa langue»¹⁰² ou prix, il est vrai, de certaines simplifications. Tel était loin d'être le cas de la Belgique francophone.

Le développement d'un projet francophone intuitif et solide pourrait constituer une issue réaliste pour la Belgique francophone, une possibilité d'épanouissement prospectif¹⁰³. Encore faudrait-il que cette francophonie ou «communauté des pays ayant le français en partage», selon l'euphémisme politiquement correct adopté, fût capable d'assumer la «pluralité» de ses composantes. Or, tel n'est pas encore le cas. Plusieurs handicaps culturels évoqués par Marc Quaghebeur, dans un article d'une remarquable lucidité, laissent entendre que cet objectif n'est pas si aisément atteignable.

La France demeure un puissant «surmoi», éditorial notamment, et une instance impitoyable de légitimité symbolique et littéraire qui intimide et inhibe aussi bien les aires latérales que les ex-colonies, pour ne pas dire les pays et les élites vivant encore sous la fascination de Paris et de la France, «nation littéraire». Pour des raisons qui dérivent aussi, il est vrai, de son poids démographique au sein de la francophonie.

Manque à la Francophonie le polycentrisme éditorial et culturel dont bénéficie l'univers de l'«hispanidad», de la lusophonie, du Commonwealth ou de la communauté germanophone européenne. Paris demeure le seul véritable centre éditorial francophone, et concentre les instances, les prix, les rituels, les moyens et le prestige associés au phénomène littéraire. C'est Paris qui dispense, à son gré, la légitimité et la reconnaissance auxquelles toutes les productions culturelles francophones aspirent. De fait, les écrivains s'y voient, qu'ils le veuillent ou non, «réverbérés»¹⁰⁴.

¹⁰² A.A.V.V. – **Critique politique**, n° 4, *Ecrire de la Belgique*, novembre-décembre-janvier, 1979/80, p. 28.

¹⁰³ Cf. QUAGHEBEUR, Marc – «Et si nous cessions d'hypostasier la langue?», p. 208.

¹⁰⁴ A.A.V.V. – **Critique politique**, n° 4, *Ecrire de la Belgique*, novembre-décembre-janvier, 1979/80, p. 20.

Manque à l'espace francophone en chantier, comme le fait remarquer Quaghebeur la capacité de penser la pluralité et d'accueillir les spécificités moyennant le sacrifice de l'abandon de «l'idéologie de la langue»¹⁰⁵, au profit d'un réel partage décomplexé et décrispé de la langue commune dans les contextes divers. Un partage que connut, jadis, le Moyen-Age dans les contrées qui finirent par adopter le français.

A cet égard, l'espace francophone éprouve, sans se l'avouer, le manque d'une nation francophone de souche, issue de la colonisation, faisant contrepoids à la France métropolitaine¹⁰⁶. La France n'a malheureusement pas suscité historiquement son Mexique, son Brésil ou ses Etats-Unis.

Dès lors, elle risque de régner en maître, depuis Paris, sur un espace francophone maintenu dans une minorisation et une allégeance culturelles malsaines, au point que des générations entières d'écrivains issus des francophonies périphériques ont été incapables ou n'ont pas éprouvé le besoin de parler *à partir de* leur réalité et *sur* elle ; les écrivains belges en tête.

Il résulte donc du traitement de ces divers soucis identitaires belges que les thèses quaghebeuriennes constituent une approche contextuelle cohérente de l'écriture francophone belge, perçue dans ses rapports enfouis à la *déshistoire* et au déficit linguistique. Les textes belges de langue française se trouvent inscrits dans cette spécificité, même ceux dont les auteurs nient toute prégnance aux particularités. Absence, irréalité, magie, purisme, hypercorrectisme, irrégularité, repli sur des genres dits mineurs ou paralittéraires (roman policier, nouvelle, bande dessinée, fantastique ou science-fiction) configurent autant d'effets littéraires de la condition marginale de la Belgique, et des facteurs socio-historiques qui y ont affecté la production littéraire, et auxquels Marc Quaghebeur ne cesse de fournir un éclairage attrayant, mais toujours aigu.

En outre, chez l'auteur des **Balises**, la caractérisation du malaise implique toujours un changement qualitatif de ces mêmes conditions (socio-historiques et sociopolitiques) de la production littéraire, lequel coïncide avec la réforme de l'Etat et avec la redéfinition des compétences et de la portée des Communautés. Son caractère prospectif, et partant politique, entend «agir sur et donc à certains égards, contre les structures et les mentalités, afin de permettre aux francophones du pays une prise en charge responsable de leur destin»¹⁰⁷.

¹⁰⁵ QUAGHEBEUR, Marc – «Et si nous cessions d'hypostasier la langue ?», p. 209.

¹⁰⁶ Cf. ANDRIANNE, René – «Conscience linguistique et conscience politique», p. 14.

¹⁰⁷ GRAWEZ, Damien – «Littérature et conceptions historiographiques en Belgique francophone», p. 113.

Ce questionnement identitaire, quelque pertinent qu'il soit, ne concerne, dès lors, pas immédiatement ou exclusivement les problèmes de la production de l'écriture. Il ne se fonde pas sur les dispositifs propres au milieu littéraire et à la perception sociologique de ses acteurs. L'approche sociologique de Jean-Marie Klinkenberg et de l'Ulg pallie, au même moment, ces lacunes par la mise à l'épreuve d'outils conceptuels opératoires.

Autrement dit, une même réalité, un même «objet» se voit interrogé par deux points de vue différents, ressortissant à deux évaluations divergentes des priorités méthodologiques. Aussi, avec un évident et compréhensible parti pris, Klinkenberg peut-il souligner cette prémisse sous-jacente à tout discours théorique : «C'est que la question ne doit pas être posée en termes d'existence, *mais* en termes de légitimation»¹⁰⁸.

2.1.2 Autopsie sociologique du fait belge

Dans son article consacré aux méthodologies scientifiques engagées dans l'approche de la réalité et du fonctionnement de la littérature belge d'expression française, Damien Grawez attribue à la démarche épistémologique de Jean-Marie Klinkenberg un surplus de scientificité qui aurait fait défaut à d'«autres essais», où les rapports avec l'histoire connaissent un traitement purement «événementiel» et accumule les «considérations extra-scientifiques»¹⁰⁹.

Ce qui semble directement visé dans ces critiques renvoie aux propos prospectifs et politiques de Marc Quaghebeur, dont nous venons de voir, néanmoins, l'importance dans un contexte de dénigrement et de refoulement exacerbés, et surtout dans un cadre revendicatif et de restructuration de l'Etat, où tous les espoirs sont permis.

Qui plus est, les conclusions objectives de l'Ecole liégeoise confirment toutes les thèses quaghebeuriennes liées à la déshistoire, au déni et au creux tout en substituant au «jargon» psychanalytique un autre, issu des acquis prometteurs de la sociologie littéraire et de la sociolinguistique, sur lesquels est fondée la théorie institutionnelle de la littérature, ainsi que la notion bourdieusienne de «champ littéraire».

¹⁰⁸ KLINKENBERG, Jean-Marie – «Pour une étude de l'Institution littéraire en Belgique francophone» **Écriture française et identifications culturelles en Belgique**, p. 31.

¹⁰⁹ GRAWEZ, Damien – «Littérature et conceptions historiographiques en Belgique francophone», p. 120. Même dépréciation méthodologique chez Jacques Dubois pour qui les thèses quaghebeuriennes ne configurent que «des tentatives assez disparates». Voir «Champ littéraire et rapports de domination», entretien de Jacques Dubois avec Pierre Bourdieu, **Textyles**, n° 15, *L'Institution littéraire*, 1998, p. 13s. A nouveau, il nous faut rappeler que Quaghebeur s'exprime en tant qu'acteur dans le débat et son discours.

Force est de constater que le fait littéraire belge francophone s'y prête à merveille. Il ressortit, en effet, à la conscience de «colonisation symbolique» subie par la littérature «des petits pays»¹¹⁰ et à leur aspiration à l'autonomie. Mais il faut ajouter à cette prémisse la spécificité des conditions de production littéraire, la contextualisation historique (périodisation littéraire) ainsi que le rapport des locuteurs francophones à la langue française, surtout en tant que langue d'écriture¹¹¹.

D'ailleurs, Jacques Dubois avait bien mis l'accent sur le fait que l'*objet* en étude ne constitue pas vraiment un «champ littéraire» au sens bourdieusien, mais plutôt un «champ intellectuel» ; car «nous avons affaire à une littérature en formation»¹¹².

Aussi, le champ littéraire et intellectuel belge se prête-t-il en tant qu'«objet» à la corroboration d'une thèse par laquelle la sociologie littéraire met ses outils théoriques, ses concepts et son jargon à l'épreuve et à profit : légitimité, institution littéraire, centre, périphérie, sécurité et insécurité linguistique, phase centripète, centrifuge et dialectique. C'est à ces catégories méthodologiques que nous entendons à présent confronter, avec Jean-Marie Klinkenberg, le fait belge.

Le point de départ des considérations de Klinkenberg consiste en un constat axial : Paris fut, demeure et sera certainement pour longtemps l'instance légitimante de la production littéraire francophone, et les lettres belges n'échappent aucunement à cette règle : «[...] c'est la machine parisienne qui anime le champ de production restreinte et hautement légitime»¹¹³.

L'instance parisienne concentre, parfois dans une promiscuité malsaine¹¹⁴, le système éditorial, les moyens promotionnels et médiatiques, la critique spécialisée, l'organisation et l'attribution des prix littéraires, les revues littéraires et la plupart de la recherche littéraire que l'Enseignement ou l'Université retient et divulgue.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 15. En effet, la Belgique littéraire, en tant qu'«objet», constitue un «bloc géographique» idéal en vue d'une analyse socio-littéraire. Cf. KLINKENBERG, Jean-Marie – «La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique», *Littérature*, n° 44, décembre 1981, p. 33.

¹¹¹ A cet égard, on peut contester les conclusions de l'étude de BOURDIEU, Pierre – «Existe-t-il une littérature belge. Limites d'un champ et frontières politiques», *Etude de lettres*, 1985, vol. III, pp. 3-6.

¹¹² DUBOIS, Jacques – «Jeu de forces et contradictions dans le champ littéraire de la Belgique contemporaine», p. 13.

¹¹³ KLINKENBERG, Jean-Marie – «Pour une étude de l'Institution littéraire en Belgique francophone», p.29.

¹¹⁴ Il suffit de se rappeler ce qu'en pense Jean-Marie Domenach. Cf. DOMENACH, Jean-Marie – *Le Crépuscule de la culture française ?*, Paris, Plon, 1995, pp. 15-43.

Les intervenants de la «belgitude» ont, à maintes reprises, dénoncé cet état des choses, où ils détectent l'un des handicaps majeurs à l'aspiration des lettres belges à l'autonomie et l'une des causes les plus évidentes d'un invivable déni. En 1980, Hubert Juin se réjouissait du fait que «le mythe de Paris a heureusement tendance à s'effriter»¹¹⁵ pour avouer et déplorer quelques lignes plus loin que «[...] l'édition, elle, à part quelques revues ne s'est pas décentralisée» et que «tout cela se passe à Paris et il est très difficile que cela puisse se passer ailleurs»¹¹⁶.

Anne-Marie La Fère allait plus loin dans cette doléance. La centralisation éditoriale à Paris entraîne pour conséquence que la périphérie belge francophone éprouve le besoin d'exil physique, et se répercute sur la légitimité des produits culturels et littéraires édités en Belgique ; un cul-de-sac qu'avait déjà dénoncé Marc Quaghebeur : «Il reste que le problème de l'édition se pose de manière épineuse pour les écrivains belges : nos grandes maisons d'éditions publient surtout des bandes dessinées ou des albums de luxe [...]»¹¹⁷.

Snobisme aidant, tout livre publié en Belgique sera «*a priori* moins intéressant qu'un livre publié à Paris»¹¹⁸, suivant la loi implacable de l'attribution de légitimité qui régit le marché des biens symboliques et culturels. Pour ce qui est de la Belgique, la question de la légitimation réserve aux produits publiés dans le cadre de l'*ici*, «un statut globalement second»¹¹⁹.

Fernand Verhesen avait beau anticiper sur une dilution de la fascination envers Paris dans un espace francophone émergent¹²⁰, la multiplication d'un réseau éditorial à travers plusieurs pôles francophones n'a guère accompagné l'ambition politique du projet de la francophonie, notamment en Belgique, même si tous les espoirs sont permis¹²¹.

Ceci dit, l'approche klinkenbergienne du fait belge reproduit, quoique en termes de légitimité, les stratégies scripturales que Marc Quaghebeur voyait à l'œuvre sous forme d'hypercorrectisme ou d'irrégularité linguistique et stylistique.

¹¹⁵ **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 47.

¹¹⁶ **Ibidem.**

¹¹⁷ **Ibid.**, p. 65.

¹¹⁸ **Ibid.**, p. 72.

¹¹⁹ KLINKENBERG, Jean-Marie – «La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique», p. 34.

¹²⁰ Cf. **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 151.

¹²¹ Ainsi, la plupart des auteurs belges contemporains continuent de publier leurs romans à Paris tout en revendiquant l'*ici*. Cf., à ce sujet, «Les écrivains belges sont nés quelque part», **La Revue Nouvelle**, n° 3, *Ecrire en Belgique, une autonomie à la carte*, mars 1997, pp. 37-43.

Puisque c'est la scène parisienne qui anime et légitime le champ littéraire en langue française, ne reste aux écrivains belges de langue française que deux démarches stratégiques, observables d'ailleurs au cours des plus de cent cinquante ans qui firent la Belgique, et ce pour «ruser avec l'illégitimité» à laquelle ils sont voués par Paris ; ce qui revient à «s'attribuer de la légitimité»¹²².

Les facteurs historiographiques et linguistiques soulignés par Quaghebeur sous-tendent et déterminent l'acuité et la priorité historiques des stratégies. Ces facteurs réfèrent à l'artificialité de la notion de «nation» appliquée à la Belgique et, qui plus est, celle de «nation littéraire», ainsi que la complexité de la situation linguistique avec ses asymétries linguistiques (coexistence du dialecte wallon).

Ces deux tactiques se traduisent soit, par «une autonomisation du champ littéraire distinct par rapport à l'instance parisienne, s'entend, mais qui annule la hiérarchie, donc la légitimité» ; soit par un «effort d'assimilation au champ parisien»¹²³. Plus prosaïque, Pierre Mertens rendait compte de la même impasse : «se raidir» ou accepter son infériorité¹²⁴.

Selon que les écrivains belges optaient pour une stratégie autonomisante, ou pour une stratégie assimilatrice, il y avait lieu de parler de «littérature belge de langue française» ou de «littérature française en Belgique»¹²⁵. L'instabilité de l'expression définissant les lettres belges trahit surtout le malaise qui imprègne l'écriture dans ces contrées, étant donné que souligner l'une ou l'autre composante revient toujours à nier ou à exclure l'autre composante ; à forclure la complexité et la dialectique de la réalité propre¹²⁶.

Dès lors, Jean-Marie Klinkenberg dégage et caractérise trois phases distinctes dans l'histoire littéraire belge qui recourent très consensuellement, quoique sous d'autres catégories, la périodisation littéraire «triphase» à laquelle Marc Quaghebeur se réfère en d'autres termes. Le terme de chaque phase renvoie à un repère historique précis, mais dont Klinkenberg admet le côté aléatoire.

¹²² KLINKENBERG, Jean-Marie – «La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique», p. 34.

¹²³ **Ibidem.**

¹²⁴ **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 68.

¹²⁵ KLINKENBERG, Jean-Marie – «La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique», p. 37s.

¹²⁶ Cf. ARON, Paul – «Littérature belge ou littérature de Belgique ?», pp. 24-26.

a) La phase centripète (1830 – 1920)¹²⁷

Cette première phase correspond à la période séparant la création de l'Etat belge unitaire des premières élections au suffrage universel. Elle est essentiellement marquée par la constitution d'une idéologie nationaliste, calquée sur le modèle romantique, inefficace pour la Belgique, - nous l'avons vu -, d'une nation - une langue - une littérature. L'idéologie nationaliste littéraire belge se fondait sur la caractérisation sociologique et sociétale de la Belgique naissante. On y observe l'adoption de la langue française par le Royaume belge comme seule langue officielle alors qu'en Flandre régnait *de facto* un bilinguisme flamand - français, et que les institutions y assuraient leur unité par la suprématie d'une bourgeoisie trans-ethnique s'exprimant (écrivain) de préférence en français.

La Belgique se cherche une littérature propre, se dote de prix littéraires, et aspire à la légitimité littéraire moyennant une plus-value spécifique. Elle est, alors, le fait de grands écrivains flamands francophones (De Coster, Maeterlinck, Rodenbach, Verhaeren).

Le texte littéraire fondateur de cette jeune littérature demeure une référence obligatoire pour les acteurs de la «belgitude». En effet, comme le rappelle Marc Quaghebeur, **La Légende d'Ulenspiegel** de Charles De Coster n'hésite pas à puiser, dans un style baroque et carnavalesque, dans le riche répertoire narratif flamand, et surtout dans la mémoire collective flamande.

Ce texte met de la sorte en scène des «pays de par-deçà» qui ont bel et bien existé, et dans une langue faisant corps avec ses principaux narrataires. Ce faisant, **La Légende** s'avère un chef d'œuvre littéraire synthétisant l'accomplissement du mythe du XVI^e siècle et celui du mythe de la Flandre littéraire, picturale et culturelle inventé, pour une large part, par les romantiques français. Aussi, Charles De Coster invente-t-il un mythe littéraire cette fois, et, qui plus est, au goût des Français.

C'est sur l'élaboration de ce mythe que Marc Quaghebeur se penche dans une de ses contributions critiques les plus récentes. Selon lui, «des ingrédients majeurs du mythe historial, elle [*La Légende*] fait ainsi un mythe littéraire entièrement renouvelé qui reprend toutefois des éléments de traditions populaires et savantes»¹²⁸.

¹²⁷ Jean-Marie Klinkenberg «choisit» 1920, car cette date correspond «à l'adoption du suffrage universel pur et simple». KLINKENBERG, Jean-Marie – «La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique», p. 42.

¹²⁸ QUAGHEBEUR, Marc – «Quand le mythe du XVI^e siècle rejoint celui de la Flandre picturale», p. 7.

Mais ce qui s'avère plus pertinent pour cet auteur, c'est qu'«avec *La Légende*, le mythe historial du XVI^e siècle rejoint [...] le mythe de la Flandre picturale que les romantiques français ont créé afin de formaliser et de neutraliser l'inquiétante étrangeté qu'ils ressentent dans cette Belgique [...]»¹²⁹.

La critique française ne s'y est pas trompée qui s'est empressée de frapper d'illégitimité littéraire cette œuvre qui contrevenait à ses modèles stylistiques et esthétiques¹³⁰. Signe de la latence du malaise, Charles De Coster finira par se résigner à rentrer dans les rangs esthétiques français. A cet égard, Marc Quaghebeur remarque qu'il s'agit là du «premier d'une longue série [de repentirs suicidaires]»¹³¹.

Même évolution subtile, mais parlante, dénoncée par Quaghebeur chez les grands symbolistes et expressionnistes belges de la génération léopoldienne, et animateurs de *La Jeune Belgique* : Georges Rodenbach, Maurice Maeterlinck, Emile Verhaeren. Hérauts belges d'une modernité «nordique», bien reçus et légitimés à Paris pour cette raison même, ces écrivains flamands finirent par «[...] édulcorer progressivement leur forme pour l'adapter aux modèles français»¹³².

La phase centripète se fondait, - nous avons déjà touché à cette matière -, sur la valorisation nationale d'une formule mythique : l'«âme belge» formalisée par Edmond Picard, mais en gestation dès les années 1820, et qui prend chez Henri Pirenne des formes romantiques, plus fondées dans l'histoire et qui prétendait allier le prestige de la langue française à la «révérence romantique germanique»¹³³. Cette formule porte, dès lors, les marques d'un déni et d'un déchirement identitaires -, accrues par le fait que la légitimité «limitée» accordée à cet assemblage original l'était souvent par Paris en tant que «reconnaissance en elle d'une Altérité valorisée en tant que telle»¹³⁴.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 8.

¹³⁰ Cf., à ce sujet, QUAGHEBEUR, Marc - «Au nord de l'Hexagone, l'impossible visage», p. 9s.

¹³¹ *Ibid.*, p. 10.

¹³² *Ibid.*, p. 9. Tout comme pour le surréalisme, la recherche littéraire a apporté un nouvel éclairage à la spécificité de la modernité belge liée à l'intertexte et au champ social belge. On consultera avec profit BIRON, Michel - **La Modernité belge. Littérature et société**, Bruxelles, Labor, 1994. En effet, Marc Quaghebeur a analysé avec profondeur la «réelle synergie et [le] vrai dialogue [...] entre champs littéraires belges et français» entre 1848-1914 dans QUAGHEBEUR, Marc - «Les écrivains belges et la France 1848-1914», **Cahiers francophones d'Europe centre-orientale**, n° 7/8, *Belgique francophone : quelques façons de dire les mixités*, 1997, pp. 131-161.

¹³³ KLINKENBERG, Jean-Marie - «La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique», p. 42.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 43.

Michel Otten va plus loin dans l'approche idéologique de la formule mythique «âme belge» sous-tendant l'unitarisme institutionnel et national du nouveau royaume. Aussi, la jeune littérature belge ne se veut-elle ni française, ni germanique, mais française *et* germanique. Dans les faits et dans les textes, ce mythe ne tient que par le rejet, voire le sacrifice effectif, de la part de la bourgeoisie flamande et «trans-ethnique», de la langue flamande, même si subsistent la matière des répertoires thématiques¹³⁵ flamandes et la manière baroque.

Autrement dit, si «âme belge» il y eut jamais, elle ne pouvait, - fait idéologique et arbitraire s'il en est -, qu'être exprimée et rendue en français, et au grand jamais en flamand ! Si l'on excepte la production littéraire sous Léopold I^{er}, c'est-à-dire avant Charles De Coster.

Le schème idéologique sous-jacent à cette démarche mythique est fort bien résumé par Michel Otten : «l'essence de la Belgique se réalise et ne se réalise que dans la bourgeoisie francophone [flamande]»¹³⁶.

Pareille stratégie n'a donc pu fonctionner que dans la mesure où plusieurs composantes du fait sociétal, politique, culturel et linguistique ont été sciemment et violemment niés, ignorés ou dévalorisés. Il y eut surinvestissement et surdétermination du français, ignorance des données romanes locales, et révérence exacerbée de la culture flamande évidée de sa langue propre.

b) La phase centrifuge (1920 – 1960)¹³⁷

Cette phase entérine «la fin de la synthèse rêvée et vécue»¹³⁸ et le discrédit du mythe unitaire belge. L'année 1920 signale, à la faveur du suffrage universel, la réappropriation de la langue flamande par la petite bourgeoisie flamande, et le début du mouvement revendicatif flamingant. En fait, l'invasion allemande entre 1914 et 1918 avait contribué à jeter le discrédit sur la culture germanique, en tant que composante du mythe.

¹³⁵ Jean-Marie Klinkenberg énumère plusieurs thèmes naturels, historiques et architecturaux. Cf. **Ibidem**.

¹³⁶ OTTEN, Michel – «Identité nationale, identités régionales dans la littérature française de Belgique», p. 57.

¹³⁷ Cette phase se termine en 1960 «pour des raisons aussi symboliques que celles qui avaient présidé au choix du millésime 1920». KLINKENBERG, Jean-Marie – «La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique», p. 48.

¹³⁸ **Ibid.**, p. 45.

Cette tendance contraint les écrivains belges de langue française de procéder à «un réaménagement [de leur] système de référence»¹³⁹ ; ce qui les place face à un dilemme imprévu s'ils veulent encore s'assurer une légitimité vis-à-vis ou plutôt, auprès de Paris. De deux choses l'une.

Soit ces écrivains persistent dans leur volonté de constituer un champ littéraire distinct du champ français, mais amputé de «la voie flamande» qui l'avait caractérisé, et que la scène parisienne affectionnait pour son exotisme. Soit il leur faut entreprendre leur pleine assimilation au champ français en vue d'une reconnaissance parisienne directe, mais qui gommerait (refoulerait) toute marque d'appartenance locale spécifique. Et ce, paradoxalement, à un moment où le pays se montre très nationaliste.

C'est cette dernière solution qui obtient la faveur de la plupart des écrivains belges, flamands francophones y compris, même si les textes des plus grands (Ghelderode) disent le contraire. Le déplacement dans les têtes s'accompagne souvent d'un exil physique à Paris (lutétiotropisme)¹⁴⁰ qui, pour certains écrivains équivaut à un déracinement effectif, mais non affectif : Hubert Juin (après 1945), Marcel Moreau, et tant d'autres.

La tendance schizophrénique suicidaire collective touche au paroxysme avec le célèbre **Manifeste du lundi** (1937) par lequel plusieurs écrivains, et non des moindres, actent leur condition de déni et de dénigrement¹⁴¹. Le ton de rejet viscéral de toute inscription contextuelle nationale est si profond qu'il mérite d'être rappelé dans ses grandes lignes : «[...] il tombe sous le sens que les conditions essentielles de la création littéraire ne sont pas différentes dans notre pays de ce qu'elles sont dans n'importe quel autre pays de langue française»¹⁴². Il convient de citer également quelques signataires dudit «Manifeste» : Franz Hellens, Michel de Ghelderode, Marie Gevers, Marcel Thiry, etc.¹⁴³.

La langue française devient l'unique critère d'appartenance littéraire. Or, cette langue est, - nous l'avons dit -, la leur et ne l'est pas simultanément. Elle gagne en France une connotation idéologique et institutionnelle faisant corps avec l'histoire nationale française qu'elle ne connaît absolument pas en Belgique francophone.

¹³⁹ ID – «Les lettres de Belgique dans leur espace social et historique», *La Revue Nouvelle*, n° 3, *Ecrire en Belgique, une autonomie à la carte*, mars 1997, p. 31.

¹⁴⁰ Cf. ID – «La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique», p. 46.

¹⁴¹ Charles Bertin ne se déclarait-il pas, dans sa diatribe contre Marc Quaghebeur et Jacques Sojcher, «écrivain français de nationalité belge» ?, *Le Soir*, 25 avril 1983.

¹⁴² **Manifeste du lundi** cité par KLINKENBERG, Jean-Marie – «Le problème de la langue d'écriture dans la littérature francophone de Belgique de Verhaeren à Verheggen», p. 74. Rappelons, à cet égard, qu'en 1937, alors même que l'on nie l'histoire, la Belgique subit de plein fouet les tensions historiques et mondiales.

¹⁴³ Fait marquant, les surréalistes ne figurent pas dans la liste des signataires lundistes.

La voie est ouverte à toutes les schizophrénies et à la forclusion d'une réalité propre. Les récits auront tendance à placer, - fait inédit -, les décors et les actions narrées dans des décors français.

Toute littérature régionale se voit dès lors interdite de cité et frappée d'illégitimité. Le «lutétiotropisme» entraîne, selon Jean-Marie Klinkenberg, trois conséquences majeures sur l'hypothétique champ littéraire belge de l'époque et avec lesquelles la génération future aura à se confronter.

D'une part, il fomente en Belgique «la constitution d'une *officialité* intolérable»¹⁴⁴ qu'incarnent des institutions parallèles ou dédoublées telles que l'Académie Royale¹⁴⁵ et l'Association des écrivains belges. D'autre part, il opère une réorientation thématique (gommage des références belges) et stylistique (écriture néoclassique, sécurisante, conformiste et hypercorrecte) pour ceux qui ont opté pour une identité linguistique, fût-elle schizophrénique.

Enfin, il se traduira par un repli de l'édition belge, désertée par les écrivains cherchant leur légitimité à Paris. Le milieu éditorial préfère se rabattre sur des productions littéraires peu légitimes ou para-littéraires : bande dessinée, roman policier ou science-fiction. Ce qu'accentue l'occupation allemande avec le blocage de la circulation des livres venus de Paris.

L'appréciation quaghebeurienne de cette phase ambiguë des lettres belges reproduit, en termes plus critiques, mais non sans jargon sociologique, les considérations de Jean-Marie Klinkenberg. Elle ne cache pas son dégoût critique pour une période dont elle dévalorisera l'œuvre : «[...] ce milieu littéraire des années 50 produisit des poètes classiques et des dramaturges littéraires mais compta peu de vrais romanciers - sinon fantastiques - et nul poète ou dramaturge hanté par l'éclatement de la modernité»¹⁴⁶.

¹⁴⁴ **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 45.

¹⁴⁵ D'où l'ambiguïté de cette affirmation de Paul Gorceix : «[l'Académie] officialisait l'existence d'une littérature française hors de l'Hexagone». GORCEIX, Paul - «75 ans de littérature française en Belgique», **Lettres actuelles**, n°12/13, mai-août 1996, p. 90. A cet égard, il faut souligner que la position de cette Académie dans le débat de la belgitude est plus complexe. Quelques «académiciens» n'ont en effet pas suivi la logique lundiste, comme l'attestent les interventions critiques de Paul Willems ou de Fernand Verhesen. Par ailleurs, Joseph Hanse a ouvertement défendu les tenants de la belgitude.

¹⁴⁶ QUAGHEBEUR, Marc - «Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone», p. 507. Quaghebeur nuancera sa pensée dans ses contributions ultérieures.

La littérature belge de langue française de cette phase centrifuge n'a donc pas gagné la plus-value esthétique qu'elle escomptait et qui se trouvait inscrite dans le **Manifeste du lundi**. Qui plus est, elle a amplifié le déni et le refoulement de plusieurs générations qui auront (ont encore) du mal, - quand ce n'est pas un sentiment de culpabilité -, à se situer et à se définir.

Il n'est, dès lors, pas étonnant que les écrivains de la «belgitude» se montrent implacables envers cette période, ses écrivains, ses textes et son **Manifeste**. Cette phase des lettres belges fut, pour une bonne part, une occasion manquée.

En effet, les «échelles de valeurs» à l'aune desquelles les lundistes entendent juger et être jugés induisent davantage le néoclassicisme que l'ouverture et l'épreuve de la modernité. La «pompe académique» à laquelle «se réduisait» la vie littéraire belge au lieu de s'effacer, a fini par s'institutionnaliser, tout comme l'«associationnisme puéril» des gens de lettres.

Par ailleurs, l'attitude railleuse et hostile du «gérontisme» littéraire dont se plaignaient les tenants du **Manifeste**, trouvera une relève tout aussi féroce, chez eux, une fois parvenus aux rouages de l'establishment littéraire, et ce, notamment, envers la génération contestataire qui se réunira autour de la notion de «belgitude».

Enfin, il est tout à fait symptomatique d'un refoulement purement idéologique que l'on en vienne à énumérer des facteurs de spécificité et de «localisation», - que l'on eût pu nier ou dissimuler -, pour en conclure à leur inefficacité sur le champ littéraire. Il faudra attendre la complexification du débat de la «belgitude» pour assumer et revendiquer l'efficacité de «conditions essentielles de la création littéraire» distinctes de celles en vigueur en France ou ailleurs dans l'espace francophone.

c) La phase dialectique (1960 –)

Pour Klinkenberg, les années septante marquent l'advenue dans le champ littéraire belge d'une synthèse des deux phases antérieures et de leurs présupposés conceptuels, à savoir la thèse nationaliste, fondée sur le mythe d'une spécificité belge nordique, rendue exclusivement en français, et de l'idéologie lundiste du statut apatriote de l'écriture basé sur l'identité linguistique et sur l'assimilation à Paris.

Klinkenberg illustre la nouvelle démarche dialectique à laquelle adhère toute une génération d'écrivains en quête d'histoire et d'une réalité spécifique, par l'œuvre romanesque, publiée à Paris, de Conrad Detrez, écrivain à vocation internationaliste et humanitaire, au service de la République Française, mais qui plonge sans gommage l'action de ses romans dans l'univers et le cadre de son enfance wallonne ; et qui fut lui-même l'un des intervenant de la «belgitude».

En revanche, Klinkenberg, malgré son souci de «scientificité» et de rigueur sociologique, est plutôt mal à l'aise avec Pierre Mertens qu'il ne peut faire entrer dans ses thèses wallonnes.

La phase dialectique est, certes, le fruit d'un contexte institutionnel nouveau ; du courage de plusieurs écrivains las de ne pouvoir dire ce qu'ils sont et vivent vraiment ; du déclin annoncé d'une certaine idée de la France, et d'un rapport nouveau à la langue. Ces pionniers mettent à nu une «autre Belgique», ignorée de l'instance légitimante parisienne, méprisée par l'officialité belge, ancienne comme nouvelle, et ouverte au travail scriptural moderne.

La question klinkenberguienne des stratégies de légitimation demeure prégnante dans la nouvelle phase dialectique¹⁴⁷. La subordination à Paris se poursuit, mais plus subtilement. Ce n'est pas vraiment un hasard si la nomination du malaise belge a choisi, pour se promouvoir et s'affirmer, un numéro de **Les Nouvelles Littéraires**, revue littéraire bien parisienne. Preuve que toute quête identitaire en Belgique se veut implicitement un clin d'œil à Paris. Ce qu'atteste également de mouvement dit de la négritude, dans un contexte différent.

Quoi qu'il en soit, il s'agit avant tout pour la nouvelle génération, comme le laisse entendre en 1981 Jean-Marie Klinkenberg, de «partir de cet espoir»¹⁴⁸ et du défi que Pierre Mertens résumait en ces termes : «sans vergogne imbécile, sans orgueil déplacé», dire la «difficulté d'être Belge»¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Pour preuve, cette opinion de Anne-Marie La Fère : «Mais il est tout aussi vrai que nous courons le risque de nous enfermer dans un ghetto. Nous 'faisons du belge', nous voulons être belges...», **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 56.

¹⁴⁸ Cf. KLINKENBERG, Jean-Marie – «La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique», p. 50.

¹⁴⁹ MERTENS, Pierre – «De la difficulté d'être Belge», Dossier «Une autre Belgique», **Les Nouvelles Littéraires**, n° 2557, 11 novembre 1976, p. 4.

Par ailleurs, les notions de centre, périphérie et quête de légitimité une fois appliquées au fait littéraire belge, impliquent pour Klinkenberg, le recours au concept opératoire d'«insécurité linguistique»¹⁵⁰. Au premier abord, cette notion fait penser à un handicap purement sociolinguistique. Et, de fait, «les non-hexagonaux ne possèdent pas la langue française comme allant de soi»¹⁵¹.

Néanmoins, ce sont les raisons subjectives de différenciation des variantes linguistiques, - raisons jamais neutres -, et leurs conséquences sur la langue d'écriture qui sont interrogées. Rappelons la notion d'insécurité à laquelle Klinkenberg fait allusion. Il y a insécurité quand on a une nette conscience de la norme et de ses déviances propres.

La sécurité linguistique advient quand le locuteur a conscience de la norme et la respecte. Ou bien ne la respecte pas, mais n'en a aucune conscience non plus.

Pour Jean-Marie Klinkenberg, le français - langue d'écriture, tel qu'il est perçu par certains de ses locuteurs périphériques non-hexagonaux, fait l'objet d'une «auto-dépréciation» aboutissant à deux types de réactions scripturales, que Marc Quaghebeur relève en d'autres termes : d'une part, le purisme, à savoir la surveillance de la langue (hantise du bon usage, notamment du point de vue didactique, écriture hypercorrecte, tendance néoclassique) ; et d'autre part, la tendance à la dérive irrégulière du langage pour contrecarrer les inhibitions, à savoir les inventions, déviances et subversions du langage opérées par plusieurs écrivains belges francophones «de Verhaeren à Verheggen» : néologismes, belgicisms, archaïsmes, flandrismes, style carnavalesque, baroque ou flamboyant.

En outre, si l'on veut bien y regarder de plus près, ces deux tendances langagières repérées dans la langue d'écriture en Belgique ne sont, - nous dit Klinkenberg -, «qu'apparemment contradictoires»¹⁵². Elles concourent, selon l'expression bourdieusienne, à une «rhétorique du désespoir» c'est-à-dire à une inféconde allégeance à la norme.

L'approche théorique sociolinguistique et sociolittéraire menée par Jean-Marie Klinkenberg, et ses conséquences sur la langue d'écriture, se sont vues mises en évidence par les témoignages des intervenants au débat de la «belgitude».

¹⁵⁰ Cf. KLINKENBERG, Jean-Marie - «Le problème de la langue d'écriture dans la littérature francophone de Belgique de Verhaeren à Verheggen», pp. 69-73.

¹⁵¹ ANDRIANNE, René - «Conscience linguistique et conscience politique», p. 15.

¹⁵² KLINKENBERG, Jean-Marie - «Le problème de la langue d'écriture dans la littérature francophone de Belgique de Verhaeren à Verheggen», p. 71.

Ainsi, Hubert Nyssen parodie l'insécurité linguistique éprouvée par un Belge fraîchement arrivé Outre-Quévrain : «Mais, je te le répète, dans ces années-là, beaucoup seraient morts de honte à l'idée de prononcer en France les abominables *septante* et *nonante*. Ils préféreraient s'emmêler les pinceaux et croyant dire soixante-quinze, parfois dire *septante-quinze*»¹⁵³.

De même, Marc Rombaut, dans un rendu très «psychanalytique» de son expérience de Belge, sujet au refoulement en France, souligne le caractère «nullilingue» de son pays natal, et sa possession problématique de la langue : «Pourtant, en tout lieu, à chaque instant consciemment/inconsciemment je me cache de la Belgique. J'évite de prononcer ce nom, d'en faire une quelconque référence. Appelez ça le grand refoulé de mon histoire/ma maladie inavouable/ou (Édipe Roi [!].) ... mais cela ne dit pas où ça se passe et qu'est-ce qui fait barrage à la langue»¹⁵⁴.

René Andrianne exprime le même sentiment insécuritaire quant à l'usage de *sa* langue. Il y souligne, par ailleurs, très pertinemment, l'impact social du phénomène d'insécurité et de «déficit linguistique» : «le locuteur se surveille et croit que l'on rit sur la berge... S'il est français, il a commis une faute mais il est chez lui ; s'il est belge, il ne connaît pas la langue»¹⁵⁵.

À cet égard, comme l'on verra, les manifestes de la «belgitude», **La Belgique malgré tout** en tête, révèlent non seulement une demande d'histoire et d'identité, mais aussi une volonté de réappropriation de la langue.

Enfin, la caractérisation klinkenberguienne du champ littéraire belge par le biais des catégories telles que centre, périphérie, légitimité amène à considérer les «figures» par lesquelles l'instance parisienne, - entendons par là, la critique -, daigne se pencher sur les écrivains belges, acteurs distants et disqualifiés, et témoigne de l'effort de rapprochement du «centre». Ces stratégies sont le trajet, la découverte et la différence.

Jean-Marie Klinkenberg illustre chacune de ces trois figures au moyen des considérations de critiques français sur quelques «espoirs» littéraires belges, recueillies dans la presse littéraire parisienne, journalistique surtout. Le recours, par la critique française, à la figure du «trajet» signale l'origine distante et périphérique de l'écrivain, dont elle ne fait parfois qu'un détournement provisoire. Ces contretemps périphériques sont néanmoins compensés par les perspectives de promotion et de réception.

¹⁵³ NYSSSEN, Hubert – «Assignation à résidence», **La Belgique malgré tout**, p. 376.

¹⁵⁴ ROMBAUT, Marc – «L'autre-deux-mères», **La Belgique malgré tout**, p. 420.

¹⁵⁵ ANDRIANNE, René – «Conscience linguistique et conscience politique», p. 19.

Comme exemple de cette démarche, Klinkenberg invoque un extrait du **Figaro** concernant le récent (1979) trajet de Conrad Detrez. Les connotations négatives et péjoratives s'acharnent à dénigrer l'origine et à anticiper sur l'heureuse (parce qu'improbable) issue (parisienne, s'entend). Detrez «a poussé dans l'étroit milieu d'un petit village belge». On ne peut plus dépréciatif.

L'utilisation de la figure de la «découverte» revient à faire croire que la critique *découvre*, rappelle ou invite à lire un talent littéraire belge qui, autrement, se fût égaré à tout jamais du «centre»; n'eût pu s'épanouir sur la scène parisienne et aspirer pleinement à la reconnaissance.

Klinkenberg cite cette fois cet exemple de «découverte» d'un jeune écrivain belge, Eugène Savitzkaya, jeune auteur de *Minuit* et qui livrait, en 1979, **La Traversée de l'Afrique**, «un livre éblouissant et doux [...] qu'il serait navrant de laisser enterrer sous je ne sais quel silence vaguement complice»¹⁵⁶.

La concession critique prend des allures charitables. Le «centre» octroie sa bienveillance et sa légitimité parcimonieuses, comme ce commentaire sur le second roman de Savitzkaya que nous trouvons dans **Le Monde** : «On commence à connaître *ici* Eugène Savitzkaya, qui vit en Belgique [...]»¹⁵⁷. Exemple parfait de la coexistence, dans le discours critique parisien, du «trajet» et de la «découverte».

Finalement, par le biais de la «différence», la critique parisienne reconnaît et consent, dans un texte d'un auteur belge, à l'expression d'une thématique (flamande, nordique), de tournures stylistiques, de belgicisms, ou encore le repérage d'un sous-genre para -, ou *infra*-littéraire «caractéristique». On remarque çà et là le provincialisme résistant et surtout distant, en marge et en marche du «centre» légitimant.

C'est contre ces clichés et ces préjugés que la phase dialectique, inaugurée par les auteurs de la «belgitude», tendra à s'affirmer. Elle revendiquera la possibilité «de faire œuvre *ici*»¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Cité par KLINKENBERG, Jean-Marie – «Pour une étude de l'Institution littéraire en Belgique francophone», p. 45.

¹⁵⁷ LAUDE, André – «Elvis, c'est moi!», **Le Monde**, 6 octobre 1978. C'est nous qui soulignons.

¹⁵⁸ QUAGHEBEUR, Marc – «Un rien, qui prélude au peut-être», **La Belgique malgré tout**, p. 392.

2.2 BELGITUDE¹⁵⁹ : LA GENERATION QUI «PLONGEA»

Quand, dans le n° 2557 du prestigieux hebdomadaire parisien *Les Nouvelles Littéraires* du 4-11 novembre 1976, Pierre Mertens et Claude Javeau lancèrent à l'officialité belge qu'il était une «autre Belgique»¹⁶⁰, une autre génération littéraire en Belgique francophone, qui ne se reconnaissait guère dans les prémisses schizophréniques héritées du **Manifeste du Groupe du lundi** ; qui n'entendait pas se courber devant la logique de «reconnaissance» littéraire prodiguée par les instances «parallèles» belges (Académie Royale et Association des écrivains) et qui, avant tout, se sentait le droit de revendiquer, comme le suggère l'expression quaghebeurienne, - et ce malgré le climat de censure esthétique que le Royaume s'infligeait -, la possibilité de «faire œuvre ici», l'effet ne pouvait être que celui d'une «bombe»¹⁶¹.

L'expression revendicative, «faire œuvre ici» articule, du reste, deux vecteurs manifestaires essentiels de la belgitude, sur lesquels le dossier en question glosait ouvertement : l'assomption du travail moderne de la langue et l'intégration dans l'œuvre des conditions spécifiques de *l'ici*.

La périodisation littéraire «triphase» développée par Jean-Marie Klinkenberg fait correspondre cette nouvelle phase, dite «dialectique» avec l'ère nouvelle inaugurée par l'«autre Belgique» dans le sillage de Mai 68. La phase dialectique du fait littéraire belge signifierait, selon lui, la «synthèse de la thèse nationaliste et de l'antithèse 'apatride'»¹⁶².

¹⁵⁹ Nous omettrons dorénavant et expressément les guillemets.

¹⁶⁰ Cf. Dossier dirigé par Pierre Mertens *Une autre Belgique*, *Les Nouvelles Littéraires*, n° 2557, 4-11 novembre 1976.

¹⁶¹ GORCEIX, Paul – «75 ans de littérature française en Belgique», p. 91. Les lundistes, mais André Miguel aussi, nieront toujours le caractère fondateur dudit dossier. Dans sa *lettre ouverte* à Marc Quaghebeur à propos de son essai (*Balises*), Miguel en vient à revendiquer la primauté de la rupture qu'il situe vers 1968/69 : «Elle [la rupture] s'est exprimée dans une lettre ouverte à M. Parisi [...] que nous avons rédigée Pol Vandromme et moi [...]». Et Miguel d'ajouter, que «cette autre Belgique existe, non pas depuis 1976 [...], mais les surréalistes, l'écriture de la modernité [...]».

¹⁶² KLINKENBERG, Jean-Marie – «La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique», p. 48.

A nouveau, nous ne pouvons nier ni l'objectivité, ni la scientificité des thèses avancées par la sociologie de la littérature. Elles décrivent, de fait, la complexité du champ littéraire belge eu égard au contexte sociopolitique des moments considérés ; et il nous faut, à ce stade, rappeler que, - comme le laisse entendre Jacques Dubois dans son entretien avec Pierre Bourdieu -, le champ intellectuel belge se prête à merveille à la légitime corroboration d'une (hypo)thèse sociologique telle que celle de «concept d'autonomisation»¹⁶³.

D'ailleurs, dans les faits, la phase dialectique et synthétique, fondée sur une attitude différente de la part des écrivains, - et que l'on pourrait traduire par : ni vision mythique unitaire, ni assimilation à Paris -, rend bel et bien compte de la nouvelle définition de l'écriture belge de langue française. Pierre Mertens y voyait le signe d'une «mutation» en cours. Par le passé, il s'agissait de «se raidir» ou d'entériner «un complexe d'infériorité», tandis que «ni l'une ni l'autre de ces attitudes ne nous tentent aujourd'hui [1979]»¹⁶⁴. Pour cet écrivain, il est «une troisième voie», alliant, par une initiative strictement belge, la spécificité et l'aventure ou, comme l'a désigné Jean-Marie Klinkenberg, une «position aventureuse».

Manque néanmoins à l'approche scientifique le discours prospectif foncièrement inscrit au cœur même des revendications du moment, et qui tend à l'action, au-delà des constats dialectiques théoriques. Selon Marc Quaghebeur, il s'agit de «[...] mettre en œuvre une solution conforme à sa dialectique»¹⁶⁵. Nuance, donc...

Car le dossier de «Une autre Belgique» se voulait avant tout un tournant qualitatif et pragmatique par rapport aux générations littéraires précédentes. Aussi, les débats contemporains de ce véritable manifeste, ou immédiatement ultérieurs, ont-ils salué les intervenants et leurs propos en termes plus qu'élogieux.

En avant-propos au recueil de témoignages des tenants de la belgitude, intitulé **Lettres françaises de Belgique. Mutations** (1980), Joseph Hanse accueillait avec espoir «une aube nouvelle», à une «heure particulière» de l'histoire belge dont il faudrait comparer l'impact avec celui qu'eut, cent ans plus tôt, le mouvement de *La jeune Belgique*¹⁶⁶.

¹⁶³ Cf., à ce sujet, *Textyles*, n° 15, *L'Institution littéraire*, 1998, p. 15.

¹⁶⁴ **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 68.

¹⁶⁵ QUAGHEBEUR, Marc - «Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone», p. 520.

¹⁶⁶ **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 6.

L'ampleur des revendications et de la quête identitaire inscrite dans le mouvement se trouve à l'origine des hésitations et des réticences prudemment exprimées par Joseph Hanse, qui a été lié, par ailleurs, à travers l'Académie et les institutions francitaines, au mouvement porteur du concept de «littérature française de Belgique», mouvement dont il nuancait certains propos.

De fait, si l'ensemble des témoignages recueillis chez des écrivains ou poètes aussi différents, tels que Hubert Juin, Marc Quaghebeur, Pierre Mertens ou Jean Tordeur, «appelle la réflexion et [...] a l'avantage de la provoquer», il n'est pas (encore) sûr, pour le critique et président des Archives et Musée de la Littérature, que le néologisme belgitude soit alors à même de susciter le débat qui s'impose¹⁶⁷.

Le dossier «Une autre Belgique» est parcouru par deux lignes de forces argumentatives qui nourriront les débats ultérieurs. D'une part, la demande identitaire, exempte de déni ou de mythologies anhistoriques. D'autre part, le dégagement d'un outil conceptuel nouveau et utile pour le futur «discours d'escorte» théorique, rendant compte de toutes les composantes du malaise : la belgitude.

Pierre Mertens se chargea de poser les jalons de l'expression du mal-être identitaire dans son article au titre très révélateur, «De la difficulté d'être Belge», alors que Claude Javeau se posait alors une question de plus en plus pertinente : «Y a-t-il une belgitude ?».

A cet égard, et à ce stade de notre exposé, il conviendrait de transcrire dans leurs grandes lignes les propos de Pierre Mertens qui firent, malgré leur ton somme toute modéré, l'effet d'une bombe :

A égale distance d'une vergogne imbécile et d'un orgueil déplacé, telle pourrait être notre 'troisième voie'. Tel serait - si l'on ose rêver le 'défi belge'. N'étant plus tributaires de personne, nous serions enfin de nulle part et de partout. Ni Belges honteux, ni Belges arrogants. N'ayant plus à affirmer de spécificité, il nous serait donné de courir toutes les aventures. Ce serait là notre limite, notre richesse, notre secret¹⁶⁸.

Cette démarche véritablement prospective et audacieuse de la part de jeunes écrivains, bruxellois pour la plupart, eut l'effet de «déclat» pour toute une génération. Marc Quaghebeur dira, en l'évoquant quelque vingt ans plus tard, que «cela [l']avait profondément troublé. Quelque chose était donc possible ?»¹⁶⁹.

¹⁶⁷ *Ibid.*, pp. 7-9.

¹⁶⁸ MERTENS, Pierre – «De la difficulté d'être belge», *Les Nouvelles Littéraires*, n° 2557, *Une autre Belgique*, 4-11 novembre 1976, p. 14.

¹⁶⁹ Entretien avec Marc Quaghebeur, «Une arche inachevée», p. 138.

L'arrière-garde du système littéraire belge allait connaître, dans une ambiance émotive et enthousiaste, sa relève et son dépassement. La jalousie, la mesquinerie et l'esprit revanchard étaient dès lors assurés¹⁷⁰.

La nouvelle génération littéraire avait donc pris conscience du carcan et du mensonge identitaires dans lesquels on la forçait à écrire, et nommait sa condition d'existence : il y avait une *belgitude*, une souffrance supplémentaire, voire une incompatibilité entre les termes pour quiconque entendait «faire œuvre ici». Elle correspondait à une époque troublée de l'histoire de la Belgique, encore unitaire ; une quête d'identité, une demande d'histoire et une revendication de la langue. Ce que les témoignages des intervenants au débat ressassent à l'envi. Quaghebeur définit cette génération d'écrivains par son dénominateur commun sur le champ littéraire belge : «Le fait d'avoir accepté de se battre avec les coordonnées de l'ici sans rêver d'une union mythique avec la France»¹⁷¹, contrairement à la génération antérieure, foncièrement marquée par l'esprit lundiste.

D'entrée de jeu, le malaise est référé à une improbabilité systématique de l'être et de l'œuvre, triplement avérée dans les faits. Ainsi, Marc Quaghebeur introduit ses **Balises** par cette observation polémique pour l'époque : «le fait que l'existence de notre littérature *ne paraisse pas aller se soi* constitue une singularité qui mérite non seulement de retenir l'attention mais vaut d'être creusée»¹⁷².

Un même constat avait été dégagé dans l'entretien – débat «Ecrire de la Belgique», où le statut et les conditions d'écriture des écrivains belges francophones étaient interrogées : «c'est que, en effet, *écrire ne va pas se soi*, et moins encore lorsqu'il s'agit d'écrire de la Belgique, c'est-à-dire à partir d'elle et sur elle»¹⁷³.

¹⁷⁰ Cf. QUAGHEBEUR, Marc – «Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone», p.508.

¹⁷¹ Entretien avec Marc Quaghebeur, **W'allons-nous ?**, n° 7/8, été 1983, p. 61.

¹⁷² ID – **Balises pour l'histoire des lettres belges**, p. 9. C'est nous qui soulignons.

¹⁷³ A.A.V.V. – **Critique politique**, n° 4, *Ecrire de la Belgique*, novembre-décembre-janvier, 1979/80, p. 17. C'est nous qui soulignons.

Finalement, les tenants de la belgitude dénoncent la particularité ainsi que la problématique du rapport des locuteurs belges francophones à la langue, et ses retombées sur la langue d'écriture. René Andrianne, par exemple, pose au centre de ce constat le «déficit linguistique»¹⁷⁴ des Belges francophones, dont la conséquence majeure consiste en ce que «les non-hexagonaux ne possèdent pas la langue française *comme allant de soi*»¹⁷⁵.

Pour contrecarrer efficacement ces apories, les acteurs littéraires, jeunes et bruxellois pour la plupart, qui adhèrent ou se reconnaissent dans les soucis nouveaux dégagés par «Une autre Belgique», ou qui prendront eux-mêmes part aux incontournables débats de l'époque, s'accordent sur l'urgence d'une saine et autonome acceptation de leur spécificité et de leur complexité. La dialectique du moment requiert que l'on renonce au mythe unitaire mensonger ainsi qu'à l'assimilation lundiste au domaine français, et partant, à la capitulation identitaire.

Rappelons les termes précis de Pierre Mertens : «A égale distance d'une vergogne imbécile [phase centrifuge et Groupe du lundi] et d'un orgueil déplacé [phase centripète]»¹⁷⁶. Et ce romancier belge internationaliste d'énoncer l'ordre du jour de la nouvelle génération littéraire. Il ne s'agit plus de vouloir à tout prix divorcer de l'instance française pour affirmer une «nation littéraire»¹⁷⁷. Il ne s'agit plus non plus de prôner la dilution pure et simple dans l'univers substitutif français.

Dorénavant, Pierre Mertens et sa génération préconisent la complexité d'une «condition» qu'ils qualifient de «difficile»¹⁷⁸. La métaphore de l'animal, tour à tour chasseur et pourchassé, s'avère très révélatrice du propos poursuivi. Il s'agit dans les deux cas, donc dans tous les cas, de «marquer» le territoire : «[...] nous marquerions pourtant notre territoire comme le fait l'animal traqué mais aussi comme le chasseur qui le traque»¹⁷⁹.

¹⁷⁴ ANDRIANNE, René – «Conscience linguistique et conscience politique», p. 19.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 15. C'est nous qui soulignons. A ce sujet, Jean-Pierre Verheggen ne disait pas autre chose dans sa préface à **Un pays d'irréguliers**, Bruxelles, Labor, 1990, p. 7. Tous ces facteurs renvoient en fait à une identité qui ne va pas de soi. Cf. cette affirmation de SOJCHER, Jacques – «Une belge peu nature», **La Belgique malgré tout**, p. 446 : «Ainsi je, moi pas moi. Impossible d'assumer un titre, une qualité. Ainsi devenir Belge n'allait pas de soi».

¹⁷⁶ MERTENS, Pierre – «De la difficulté d'être belge», p. 14.

¹⁷⁷ Damien Grawez a bien exprimé les enjeux de l'époque, qui sont également au cœur des soucis de Marc Quaghebeur. Cf. GRAWEZ, Damien – «Littérature et conception historiographiques en Belgique francophone», p. 117.

¹⁷⁸ MERTENS, Pierre – «De la difficulté d'être belge», p. 14.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

La nouvelle génération appelle la Belgique francophone à s'accepter, à se réconcilier avec sa complexité, ses contradictions, à retourner à soi : «Quand donc cesserons-nous de vivre par Paris ou par Amsterdam interposés ? [...] Quand donc découvrirons-nous le bonheur de ne devoir de comptes à aucune culture et celui d'être situés au point d'intersection de toutes les influences ?»¹⁸⁰.

Voilà donc une génération d'écrivains publiés à Paris, parfois insérés dans les courants internationaux et humanitaires, adeptes d'une «mise en branle» moderne du langage (Pierre Mertens, Conrad Detrez, Hubert Juin, Jean-Pierre Verheggen, ...), mais refusant le déni de ses particularités, de sa «marque», ou du gommage de ses origines¹⁸¹, «de tout ce qui pourrait attester la moindre concrétude»¹⁸².

Si manque il y aura, il ne pourra se référer qu'à *l'ici*, lieu inassimilable et, - comme nous l'avons décrit dans le sous-chapitre précédent -, échappant aux catégories inhérentes à la «nation». Toute définition passera donc par la voie négative, par le raisonnement baroque et complexifié ; par l'entre-deux imputable à une logique discursive du «ni, ni», voire du «et/ou».

L'ici n'est donc plus dissimulable. Il peut même servir de cadre aux romans issus de l'ambiance de la belgitude. Comme le constate, en 1980, Anne-Marie La Fère, ce «détail», vu d'Outre-Quévrain constitue une véritable révolution pour l'écriture en Belgique : «Quelque chose a totalement changé. Les romanciers n'ont plus peur d'évoquer notre réalité, que ce soient les trams de Bruxelles, le nom des rues et tous ces éléments qui constituent un climat qui nous est propre»¹⁸³.

Et, de fait, Pierre Mertens place, par exemple, un exilé chilien dans un campus universitaire belge en été. Cette Belgique aseptisée et blafarde devient, en creux, l'un des personnages du roman, et surtout une **Terre d'asile**. L'auteur de **Les Bons Offices** va plus loin dans le ton pamphlétaire : «Aucun écrivain n'a plus le droit d'être désespéré seulement parce qu'il est belge !»¹⁸⁴. Par ailleurs, Hubert Juin et Conrad Detrez publient, à Paris, un œuvre exigeante, narrant l'un sa Gaume natale, son parler et les gens du terroir ; l'autre, son enfance wallonne et ses souvenirs regroupés dans une «autobiographie hallucinée».

¹⁸⁰ **Ibidem**.

¹⁸¹ La nouveauté de ce souci fut soulignée par Jean Tordeur, lequel voit dans la belgitude (à laquelle il adhéra) une «atmosphère de laboratoire». **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 135.

¹⁸² QUAGHEBEUR, Marc - «Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone», p. 518.

¹⁸³ **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 63.

¹⁸⁴ **Ibid.**, p. 78.

Ces trois romanciers illustrent à merveille le retour à cette zone romanesque, à laquelle Anne-Marie La Fère faisait allusion, à «certains écrivains, qui ont quitté leur terroir, s'efforcent parfois de le retrouver dans leurs romans»¹⁸⁵. D'autant plus que la distance Paris-Bruxelles, avant même l'inauguration d'une ligne TGV, s'était singulièrement rétrécie.

L'*ici*, et sa légitimité d'accès à l'écriture, constituent même l'un des slogans majeurs de la nouvelle génération. La récurrence, parfois obsessionnelle, de cette thématique ne peut être que le résultat d'un long et profond déni. Pour Pierre Mertens, «même sans sacrifier au régionalisme, il faut parler de *quelque part*»¹⁸⁶. Étrange nécessité, si on la considère depuis nos nations marquées par le plein d'un espace, d'une langue ou d'une histoire et, dès lors, d'une littérature qui va de soi.

Néanmoins, près de vingt ans plus tard, si l'appartenance concrète à l'*ici* de l'écriture est chose acquise pour «des jeunes générations d'écrivains» qui ne partagent plus les inquiétudes de leurs aînés¹⁸⁷, la conscience de la fragilité de cette conquête demeure. Aussi *La Revue Nouvelle*, en 1997, se doit-elle d'acter que «des écrivains belges sont nés quelque part». La phase dialectique du schéma klinkenberguien n'en est plus à la probable description d'un mouvement émergent. Elle entérine et intègre déjà l'avènement consolidé de toute une génération qui se sent «d'ici et de partout»¹⁸⁸, et est redevable à un effet naturel d'institutionnalisation, et de revendication de la génération antérieure, et de ses acteurs, Marc Quaghebeur en tête¹⁸⁹.

Par ailleurs, la concrétion du rapport à l'*ici* suscite la demande d'Histoire, elle aussi profondément inscrite dans les propos manifestaires du mouvement de la belgitude depuis le dossier «Une autre Belgique».

D'une certaine façon, cette génération d'écrivains a le sentiment, - signe de l'ampleur du déni antérieur -, de se réconcilier presque euphoriquement avec son Histoire ou sa *déshistoire* : «[...] nous devenons contemporains de notre propre histoire»¹⁹⁰.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 65.

¹⁸⁶ A.A.V.V. – **Critique politique**, n° 4, *Ecrire de la Belgique*, novembre-décembre-janvier, 1979/80, p. 25.

¹⁸⁷ Cf. entretien avec Jean-Luc Outers, «La promotion des Lettres belges», *La Revue Nouvelle*, n° 3, *Ecrire en Belgique, une autonomie à la carte*, mars 1997, p. 29.

¹⁸⁸ KLINKENBERG, Jean-Marie – «Les Lettres de Belgique dans leur espace social et historique», *La Revue Nouvelle*, n° 3, *Ecrire en Belgique, une autonomie à la carte*, mars 1997, p. 35.

¹⁸⁹ Cf. *Ibid.*, p. 36.

¹⁹⁰ *Lettres françaises de Belgique. Mutations*, p. 70.

A cet égard, Mertens avait toutes les raisons de se plaindre, en 1980, du fait que l'idéologie officielle ait imposé, jusqu'à la belgitude récente, le déni de «la situation géopolitique de la Belgique, son passé, son histoire, son présent, et surtout son avenir». Et Mertens d'accuser l'officialité belge de cette minorité intellectuelle sciemment maintenue : «Or, cette attitude face à la Belgique d'aujourd'hui est, pour moi, parfaitement réactionnaire»¹⁹¹.

L'approche socio-historique du fait littéraire que Marc Quaghebeur relaie dans le discours théorique et critique belge aidera à mieux dégager les conditions contextuelles du mouvement qui émerge alors, et qui s'avère aujourd'hui «daté». Dès lors, la belgitude n'est pas dissociable des «événements qui ont troublé l'ordre national»¹⁹². Le processus de décomposition du pays qu'aurait pu agréer la nouvelle génération littéraire s'annonce plutôt gris.

Pour l'auteur des **Balises**, «de pays qui se profile pour le remplacer paraît tout aussi fantasmagique et blafard. La vacuité est à son comble»¹⁹³. Les gouvernements de l'ère Wilfried Martens se succèdent ; les compromis aussi. Toutefois, le Royaume bute sur ses contradictions enfouies, sur sa complexité baroque, et sur l'inextricable entrelacs du sol, des langues et des gens.

Par ailleurs, la belgitude est également le fait d'une nouvelle génération d'écrivains, critiques, dramaturges, poètes, chercheurs et universitaires marquée par la pensée contestataire et par «l'introduction du politique dans le poétique» issue des événements et des discours de Mai 68¹⁹⁴. Avec un fâcheux décalage d'une décennie, la jeune intelligentsia belge s'insurge contre -, et remet finalement en question «les structures et les institutions [universitaires, s'entend]»¹⁹⁵.

¹⁹¹ **Ibid.**, p. 68.

¹⁹² MILLOIS, Jean-Christophe – «Note sur le roman belge contemporain», **Prétexte**, n° 10, *Spécial Belgique*, été 1996, p. 40.

¹⁹³ QUAGHEBEUR, Marc – **Balises pour l'histoire des lettres belges**, p. 373.

¹⁹⁴ **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 58.

¹⁹⁵ **Ibidem**.

Enfin, les années septante configurent un travail exigeant, déconstructeur du langage, marqué par l'acquis esthétique du Nouveau Roman parisien, ainsi que par l'influence des dernières avant-gardes théoriques de la modernité. Les revues «terroristes» parisiennes publient quelques émules belges (Jean-Pierre Verheggen dans **Txt**) ; l'essayisme se trouve quelques voix indociles dont celle de Raoul Vaneigem dans le **Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations** qui énonce les principales revendications du mouvement de Mai 68 ; tandis que le renouvellement du drame et du jeu scénique est assuré, mais boudé par l'establishment littéraire belge, par René Kalisky. Jean Louvet a, lui, les faveurs de certains ténors du Jeune Théâtre. Un «espace d'écriture» ouvert, mais rechigné par l'officialité, ne demande qu'à se remplir avec des références et des noms nouveaux¹⁹⁶.

Dès lors, en lançant ce dossier révolutionnaire, Pierre Mertens et Claude Javeau entendaient provoquer des remous bien au-delà des milieux strictement littéraires. L'impact sera ressenti à différents niveaux de la société belge. Qui plus est, le dossier était contemporain des interminables réformes institutionnelles de l'Etat unitaire, en mutation vers l'Etat fédéral. La Belgique officielle se serait bien passée d'une supplémentaire et impitoyable mise à nu des contradictions et des dénégations dont le Royaume est fait.

2.2.1 Belgitude : la définition *in absentia*

Avant tout, la notion même de belgitude eut l'effet catalyseur pour une littérature en quête d'autonomie, et simultanément, d'un «discours d'escorte»¹⁹⁷, d'un «méta-discours» à même de susciter le débat. Calqué sur les substantifs revendicatifs des malaises de l'époque (négritude, féminitude), la trouvaille langagière de Claude Javeau munissait d'un nom, d'un vocable gênant et polémique à plus d'un titre, le processus de reconsidération, de la part des écrivains belges, de leur situation marginale, exilique.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 147.

¹⁹⁷ QUAGHEBEUR, Marc – **Balises pour l'histoire des lettres belges**, p. VI.

La génération qui se reconnut dans les lignes de force du dossier adhéra, pour la plupart, au vocable et eut à l'utiliser ou à se situer par rapport à sa portée littéraire et politique. La teneur de ce numéro eut donc l'effet d'une bombe aux conséquences véritablement révolutionnaires sur le champ littéraire, intellectuel et politique belge que nous tâcherons de repérer dans les «discours d'escorte» qui s'ensuivirent. D'abord, elle apportait et induisait un lexique théorique nouveau (notamment la notion de *belgitude*), par le truchement d'un discours conceptuel qui avait fait terriblement défaut à l'approche objective du fait littéraire belge.

Ensuite, elle mettait à nu une définition identitaire problématique et polémique, «en creux», butant contre l'habituel tendance substitutive et schizophrénique dans l'espace imaginaire et littéraire autre (France), caractérisé par un (trop) plein symbolique.

Par ailleurs, - et le champ politique ne s'y est pas trompé -, l'impact des manifestes et de leurs slogans touchait bien au-delà des acteurs purement littéraires. Les revendications advenaient en plein chantier régionalisateur et constituaient un camouflet pour la classe politique, laquelle se sentait devancée, voire désavouée, par une intelligentsia trop jeune et trop audacieuse pour prétendre à la compétence d'un débat sociétal en profondeur. Enfin, en montrant l'existence d'«une autre Belgique», les tenants de la *belgitude* s'attiraient les foudres des gardiens du **Manifeste du Groupe du lundi**, Charles Bertin en tête.

Si, pour une certaine presse, le substantif privatif et défectif «*belgitude*» se confondait purement et simplement avec la «*belgité*», notion chargée d'une qualité toute positive¹⁹⁸ ; quoique référant, à l'époque, à une particularité vague, pour la plupart des acteurs littéraires, elle traduit à merveille leur malaise et leur condition. Qui plus est, sa connotation souffreteuse ou victimaire, privative et négative, rejoint aisément le champ sémantique du «creux», l'un des thèmes majeurs des contenus manifestaires de cette génération ; auquel il nous faudra revenir.

Le rapport des écrivains au slogan qu'ils s'imposaient est des plus complexe. Il varie de l'adhésion plénière à l'assomption forcée. Hubert Juin voyait en 1980, dans la notion de *belgitude*, l'assomption du statut marginal de la Belgique et de ses écrivains.

¹⁹⁸ Marc Quaghebeur n'accordera qu'en 1998 toute sa «positivité» à l'expression «*belgité*», qu'il affirme avoir été mise sur orbite par Ruggero Campagnoli. Toutefois, il s'agit, dans un autre contexte et vingt ans plus tard, d'acter une littérature qui semble déjà aller de soi, mais qui reste redevable à la notion antérieure (et datée) de «*belgitude*». Cf. **Balises pour l'histoire des lettres belges**, p. VI.

Marge, c'est-à-dire «marche» au sens médiéval du terme. A cet égard, Juin renoue et se réconcilie avec la complexité baroque qui fit les «pays de par-deçà» : «[...] nous sommes dans un pays de marge, de marche plus exactement [...]. Au fond, nous sommes les témoins du soleil de Charles Quint dans les provinces où les Gilles de Binche lancent des oranges pour célébrer dans le pays noir, le soleil [...]»¹⁹⁹.

Pour certains, la belgitude devient un slogan, un acte de foi qui réconcilie, avec un douloureux décalage, des auteurs avec la littérature et la langue. A entendre Jean Tordeur, - qui en 1980 n'est pas tout à fait un «jeune écrivain» -, on a le sentiment que ce tournant critique des lettres belges avait été impatientement attendu, et que l'audace avait, des décennies durant, fait défaut, s'était exilée ou avait été étouffée par l'officialité littéraire : «Je crois que, pour la première fois, à travers la notion de belgitude et à travers cette nouvelle génération, il y a [...] ce qu'on peut appeler malgré tout une sorte d'école»²⁰⁰.

Pour d'autres, elle représente le concept nécessaire, - celui dont les écrivains affirment ne pouvoir fuir -, dans l'attente d'une littérature qui aille finalement de soi. C'est dans ce sens qu'il faut lire la conclusion, - décevante si l'on considère le sentiment majoritaire du recueil de témoignages -, de Marc Rombaut : «En tous cas je n'y vois aucun signe de belgitude !»²⁰¹. Néanmoins, une lecture plus attentive met à nu le fait que, pour lui, la question de la belgitude passe avant tout par la reconnaissance du travail moderne de la langue et du renouveau de l'écriture théâtrale²⁰². Il s'agit, dès lors, d'affirmer et d'acter effectivement la belgitude par l'une de ses implications majeures : la modernité esthétique ou, pour reprendre Marc Quaghebeur, «faire œuvre ici».

Même technique rhétorique, - dans un discours davantage psychanalytique -, chez Frans De Haes pour qui le concept de belgitude correspond à une tentative belge de fuite du surmoi français ; une transgression festive, une suspension de la culpabilité : «Cependant, le fait d'avoir été obligé de recourir à un concept [...] prouve finalement que ce malaise subsiste qu'il faut une 'arme', une 'identité'»²⁰³. Vingt ans plus tard, le constat maintes fois affirmé selon lequel on peut faire l'économie du concept atteste la consolidation d'une littérature qui va de soi.

¹⁹⁹ *Lettres françaises de Belgique. Mutations*, p. 42.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 129. Néanmoins, Jean Tordeur, chef de la rubrique culturelle au journal *Le Soir* se montre plutôt défavorable aux *Balises* de Marc Quaghebeur alors que Jacques De Decker, critique littéraire au même journal, s'affirme plutôt favorable.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 111.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ *Ibid.*, p. 32. Rappelons, par ailleurs, que De Haes est un poète flamand francophone et un fin spécialiste de l'œuvre de Dominique Rolin.

Nous l'évoquions plus haut, la notion de belgitude est indissociable des thématiques récurrentes des tenants de ce manifeste identitaire, dont la critique postérieure soulignera l'origine et la facture essentiellement bruxelloise, dans **La Belgique malgré tout** et **Lettres françaises de Belgique. Mutations** ; deux volumes qui véhiculent ces thématiques, d'une façon assez consensuelle, spontanée et «dancinante»²⁰⁴. Ce qui en dit long sur le mal-être enfoui taraudant les intervenants. Michel Otten en voyait surtout quatre : l'exil intérieur, la bâtardise, le cosmopolitisme et le pays en creux²⁰⁵, qui, grossièrement considérés, correspondent aux nouvelles «lignes de force» que Jean-Marie Klinkenberg dégageait pour la phase dite dialectique²⁰⁶.

Le thème du «creux», à caractère profondément négatif, s'est mieux que tout autre prêté à l'illustration de l'idée de belgitude. Il est repris, parfois sous forme d'allusions, par plusieurs acteurs de **La Belgique malgré tout**²⁰⁷. Il pourrait très bien se définir par cette expression quaghebeurienne : «une réalité qui ne saurait être une identité»²⁰⁸. Son acception se précisera et s'aiguïsera néanmoins chez Marc Quaghebeur, avec la parution de **Balises** en 1982, et dans ses articles ultérieurs.

Le «creux» s'y confronte de plus en plus à un sentiment de «plein» sublimé dans le rayonnement de la France et de Paris, nation littéraire au sens propre, référé çà et là à la notion psychanalytique du «surmoi»²⁰⁹. Pour le futur Commissaire au Livre, le fait que la majorité des francophones du Royaume n'aient, en 1982, aucune conscience d'être les destinataires d'une quelconque littérature qui leur soit propre, donne l'impression et l'ampleur d'une absence : «[...] c'est à un creux que nous avons affaire»²¹⁰.

Plus loin, Marc Quaghebeur déplore que toute référence à la littérature belge de langue française, eu égard aux attitudes changeantes que les écrivains ont entretenus avec Paris depuis la fondation du Royaume de Belgique, ne pouvait que déboucher sur le constat du creux, face à un «plein» aveuglant.

²⁰⁴ ANDRIANNE, René – «Conscience linguistique et conscience politique», p. 15.

²⁰⁵ OTTEN, Michel – «Identité nationale, identités régionales dans la littérature française de Belgique», pp. 71-78. Il faudrait y ajouter «Le thème de l'insécurité linguistique» que nous abordions plus haut. Cf. KLINKENBERG, Jean-Marie – «Le problème de la langue d'écriture dans la littérature francophone de Belgique de Verhaeren à Verheggen», p. 76.

²⁰⁶ ID – «La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique», p. 49s.

²⁰⁷ Nous y reviendrons dans le sous-chapitre suivant.

²⁰⁸ QUAGHEBEUR, Marc – «Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone», p. 523.

²⁰⁹ C'est à cette notion que recourt Frans De Haes dans son témoignage à **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, pp. 31-39.

²¹⁰ QUAGHEBEUR, Marc – **Balises pour l'histoire des lettres belges**, p.9.

A posteriori, la critique et les agents littéraires et culturels wallons mettront de plus en plus en relief la mouvance bruxelloise à l'œuvre dans ces manifestes, dans lesquels les Wallons ne se reconnaissent pas avec la même évidence²¹¹. D'autant plus que le pays qui se dessine à cette époque n'inspire pas une pleine confiance ou adhésion de la part des francophones. Pour preuve, la création d'une Communauté Française de Belgique, dont l'appellation souligne l'ambiguïté de l'usage de la langue en ce pays et sur la définition négative, «en creux» du Royaume²¹². Les chantiers institutionnels suscitent plusieurs réserves.

Ce n'est pas un hasard si, contemporain, - quoique légèrement postérieur -, des inquiétudes «bruxelloises» de **La Belgique malgré tout** et de **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, surgit un **Manifeste pour la culture wallonne** ; culture spécifique que d'aucuns n'ont pas hésité à contester. Ce manifeste, - il faut le reconnaître -, est le fait de trop peu d'«écrivains», contrairement à celui de **La Belgique malgré tout**. Qui plus est, il surgit en flagrante réaction au mouvement de la belgitude, et vient souligner l'exaspération provoquée par la dénégation. Comme l'a remarqué Jacques Dubois, les tensions culturelles dans le cadre d'une Communauté Française de Belgique en ébauche, entre Wallonie et Bruxelles, constituent l'une des contradictions majeures du champ littéraire de la Belgique contemporaine.

Le sociologue de la littérature souligne les risques de déséquilibre structurel de cette Communauté (koiné) : «une Communauté Française groupant Bruxelles et la Wallonie face à une communauté flamande plus homogène, joue[nt] en faveur de la première comme capitale linguistique et intellectuelle, voire comme vitrine de l'entité wallonne»²¹³.

De tels doutes avaient, entre autres, fait l'objet du débat à trois voix (Jacques Dubois, Jean Louvet et Pierre Mertens), en 1979/80, sur la problématique de l'écriture «à partir et sur» la Belgique²¹⁴. A cette époque, il ressortait que l'unité communautaire francophone que le pouvoir politique concoctait n'irait pas de soi.

²¹¹ Cf. OTTEN, Michel – «Identité nationale, identités régionales dans la littérature française de Belgique», p.70.

²¹² Cf. DUBOIS, Jacques – «Jeu de forces et contradictions dans le champ littéraire de la Belgique contemporaine», p. 13. Voir aussi à ce sujet, QUAGHEBEUR, Marc – «Au nord de l'Hexagone, l'impossible visage», p. 5 et KLINKENBERG, Jean-Marie – «Les lettres de Belgique dans leur espace social et historique», *La Revue Nouvelle*, n° 3, *Ecrire en Belgique, une autonomie à la carte*, mars 1997, p. 35s.

²¹³ DUBOIS, Jacques – «Jeu de forces et contradictions dans le champ littéraire de la Belgique contemporaine», p. 17. Il est vrai que cette culture wallonne fut souvent contestée, pour être ultérieurement reconnue. Cf. OTTEN, Michel – «Identité nationale, identités régionales dans la littérature française de Belgique», pp. 79-83.

²¹⁴ A.A.V.V. – **Critique politique**, n° 4, *Ecrire de la Belgique*, novembre-décembre-janvier 1979/80, p. 17.

Les méfiances persistent, quand elles ne s'intensifient pas. Dubois exprimait déjà ses réserves quant à la nouvelle entité²¹⁵. D'autant plus que la Wallonie connaît, à l'époque, «l'absence d'un tissu intellectuel suffisamment dense et dynamique pour susciter des modèles, des références, des patronages»²¹⁶.

Jean Louvet, de son côté, s'inquiétait de ce que l'avenir réserverait à l'écrivain wallon : «Il part wallon, il revient franco - ou belgaphone. Pourquoi y aurait-il une superstructure littéraire wallonne, puisqu'il n'y a pas de Wallonie?»²¹⁷. Or, il n'est pas avéré que ce redoublement exilique et surmoïque (Bruxelles en plus de Paris) se soit entièrement produit dans les faits, - mondialisation et rétrécissement des distances aidant.

D'ailleurs, comme l'a souligné Michel Otten, la Wallonie s'est spontanément montrée moins réceptive aux inquiétudes dénégatoires. Elle n'a jamais vraiment fait sien le discours du «creux»²¹⁸. Il n'est pas crédible qu'elle vienne à adopter ces arguments à l'endroit de Bruxelles. Cette contradiction révèle néanmoins, le caractère non consensuel, parfois même conflictuel, de la notion de belgitude, de ses raisons et de son impact.

2.2.2 L'impact sociétal

Le dossier de **Les Nouvelles Littéraires** consacré à «Une autre Belgique», ainsi que les essais manifestaires ultérieurs, ne firent pas seulement des remous dans le milieu littéraire. Ils dérangèrent, voire rendirent furieux, un pouvoir politique en pleine élaboration de la future régionalisation, et qui se serait bien passé d'un malaise profondément enfoui, dévoilé avec un tel tapage.

De fait, en soulignant les raisons profondes du mal belge et en dénonçant plusieurs handicaps sociétaux à l'advenue d'un pays qui aille de soi, - et qui çà et là prenaient l'allure d'un pamphlet revendicatif -, les acteurs littéraires touchaient bien au-delà du champ littéraire. Ils investissaient le champ politique belge, accoutumé aux compromis feutrés, et confiant en la posture apolitique et désengagée des agents littéraires et culturels avec lesquels ils croyaient vivre en symbiose officielle et consensuelle.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 18.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 24.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 22.

²¹⁸ OTTEN, Michel – «Identité nationale, identités régionales dans la littérature française de Belgique», p.70s. Le fait est que la notion de «creux» demeure opératoire indépendamment de Bruxelles, pour signaler un trop-plein de l'espace culturel français. Par ailleurs, on peut objecter que les œuvres «wallonnes» tardent toujours.

Dès lors, l'émergence impromptue de la belgitude constituait un pavé dans la marre et dans la paix que l'on peut dire royale, en vigueur à la faveur de l'arrangement entre les «grandes familles». D'une part, les tenants de la belgitude avaient bien pris conscience des conséquences de leur démarche. Toucher à la langue, à l'Histoire et à la culture, dans un pays vivant dans le déni répété ou officiel des enjeux réels de ces instances revenait à intervenir sur la scène politique.

D'autant plus que, - nous l'avons souligné dans le sous-chapitre antérieur -, ce pays s'est souvent avéré allergique, comme le dénonce Marc Quaghebeur, à «la discussion sociale». D'où son désinvestissement du genre essayistique.

René Andrianne allait plus loin dans son diagnostic de la paralysie qui avait, à plusieurs titres, caractérisé le Royaume de Belgique : «le non-engagement politique, sensu stricto, est une caractéristique propre à la Belgique»²¹⁹.

Or, la génération de la belgitude finit par rompre avec cette tradition inoffensive et indolente de l'intelligentsia belge. Elle ose en effet investir le champ politique, y faire des remous, et surtout provoquer le débat au risque de jouer les rabat-joie de la fête institutionnelle régionalisante de la décennie Martens. Elle devance le débat. Privée, des décennies durant, d'une véritable conscience politique et d'un langage différenciateur, le seul à même de procurer un authentique débat sociétal en Belgique, une génération émerge qui s'en prend aux structures mentales de l'Etat et de la caste politique belge²²⁰.

A cet égard, on ne saurait ignorer la tendance à l'immixtion dans le politique des propos des intervenants au débat identitaire. Elle est même évidente, voire programmatique chez Jacques De Decker : «En tant qu'intellectuel, je donnerais aussi à ce terme de belgitude, une signification politique importante, dans la mesure où nous vivons une crise qui fera date par sa profonde stupidité dans l'histoire du pays et qui est liée surtout au fait que les principaux hommes politiques qui tiennent le discours dominant sont malheureusement des personnes qui n'ont pas ce que j'appelais tout à l'heure ce sens et ce goût de la complexité»²²¹.

²¹⁹ ANDRIANNE, René – «Conscience linguistique et conscience politique», p. 11. Cf. aussi ID – «Ecriture et politique en Belgique», **Dossier du CACEF**, n° 84, février 1981.

²²⁰ René Andrianne n'en vient-il pas à regretter (1984) que «la seule écriture politique et subversive de la Wallonie est peut-être celle de Jean-Pierre Verheggen». ID – «Conscience linguistique et conscience politique», p. 24.

²²¹ **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 21.

De même, Jean-Marie Klinkenberg, - lequel intègre le débat problématique de la belgitude par le versant sociolinguistique ou sociolittéraire -, rappelle que toucher à la langue, en ces contrées, implique une lecture politique : «Mieux, la mise en évidence de ce problème [l'insécurité linguistique] devient [...] acte politique en même temps qu'acte poétique»²²².

De fait, le discours des différents essais et des débats portés sur la belgitude entend assumer, à tous les niveaux, la complexité de la réalité belge, sa nature baroque et foncièrement «excentrique»; celle-là même qui fut déniée par des décennies d'idéologie mythique unitaire, ou d'exil malsain, imaginaire et substitutif dans le plein lutétio-français.

D'où la volonté, chez les acteurs littéraires, d'éviter au préalable les nouveaux amalgames qui pourraient à nouveau mythifier les questions et susciter de nouvelles méfiances. C'est d'ailleurs dans ce sens qu'il faut comprendre les fréquentes références à l'institutionnalisation en cours, à l'époque, de la communautarisation ; et surtout la jonction sous prétexte de la langue (quand elle nous prend !) de Bruxelles et de la Wallonie²²³.

A ce sujet, force est de constater que le mouvement de la belgitude fonde réellement un «après-belgitude» à partir duquel l'écrivain belge francophone intervient de fait sur la scène sociopolitique de son pays, et fournit, d'une certaine façon, un suivi aux soucis de nature politique et sociétale. C'est le cas, par exemple, des interventions ultérieures de Marc Quaghebeur lequel, nonobstant son accession aux rouages institutionnels, ne renoncera en aucun cas à l'arme de l'essai et de la polémique.

L'un de ses apports à l'analyse des mutations de la réalité politico-institutionnelle belge (1991) commence précisément par ces mots très révélateurs de la réorientation suscitée par des inquiétudes nouvelles, mais dont on sent bien les affinités argumentatives avec les soucis qui furent les siens dix ans plus tôt : «Politiquement, l'année 1991 a vu s'affirmer chaque jour un peu plus, le processus de recomposition fédérale du fonctionnement de la Belgique»²²⁴.

²²² KLINKENBERG, Jean-Marie - «Le problème de la langue d'écriture dans la littérature francophone de Belgique de Verhaeren à Verheggen», p. 76.

²²³ Cf. DUBOIS, Jacques - «Jeu de forces et contradictions dans le champ littéraire de la Belgique contemporaine», p. 17s. La même logique a, du reste, fonctionné au nord du pays.

²²⁴ QUAGHEBEUR, Marc - «Politiquement l'année 1991», tapuscrit, s/d, p. 1.

Et le Commissaire au Livre de discourir, de façon «prospective», sur l'avenir commun, quoique improbable, au sein de la Communauté Française de Belgique ; et de déplorer que les arrangements institutionnels actent le droit du sol au détriment d'une *koiné* transnationale unissant des individus ayant la même langue en partage²²⁵.

Le mouvement de la belgitude n'aura, dès lors, par laissé indemne le champ littéraire belge. D'une caste apolitique et inoffensive, elle est devenue consciente du rôle politique qu'elle peut légitimement jouer dans le contexte fédéral et communautaire belge. De même, le pouvoir politique de la décennie Martens ne s'est pas montré indifférent au discours de la belgitude, qui jouait le trouble-fête alors que le processus de régionalisation avançait, exception faite de l'épineuse question bruxelloise. La classe politique s'indigna de voir des gens de lettres oser contester les assises sociétales du pays, qu'elle considérait comme chasse gardée.

2.2.3 La fureur du Groupe du lundi

Ce ne sont pas seulement les politiques qui s'irritèrent de ce que les écrivains s'étaient avancés au-delà des coteries strictement littéraires. Les héritiers du **Manifeste du Groupe du lundi** (Charles Bertin en tête), souvent rattachistes, s'indignèrent tout autant. Ils avaient de bonnes raisons pour le faire.

D'abord, les tenants de la belgitude mettaient à mal leurs thèses assimilatrices par l'assomption de la spécificité. En suite, la nouvelle génération articulait la donnée identitaire avec le travail esthétique moderne de la langue ; ce que Marc Quaghebeur désigne par la «mise en branle» du langage. Enfin, la nouvelle génération avait bien fini par accéder aux commandes des nouvelles structures issues de la communautarisation du pays. Ces trois aspects seront au centre de la diatribe argumentative qu'entretinrent, dans les pages du journal **Le Soir**, Charles Bertin et André Miguel d'une part, et Marc Quaghebeur et Jacques Sojcher d'autre part, suite à la parution, en 1982, des **Balises**.

²²⁵ *Ibid.*, p. 2.

La belgitude se voulait l'expression d'un malaise et du ral-le-bol suscités par le déni de la complexité spécifique du rapport des francophones belges à l'Histoire, à la langue, à la littérature, voire à la nation. Une telle posture discursive ne pouvait que buter contre l'esprit et la lettre du **Manifeste du Groupe du lundi** (1937), texte catalyseur de la phase centrifuge de l'historiographie littéraire belge.

A ce stade, il serait utile et pertinent de rappeler les grandes lignes et le ton dudit manifeste : «A meilleur titre encore que la Suisse de Ramuz ou le Canada de Louis Hémon, la Belgique de Maeterlinck et de Baillon fait partie intégrante de cette entité, indépendante de toutes les frontières qu'est la France littéraire»²²⁶.

Ainsi, même quand, - maigre concession -, André Miguel reconnaît dans l'ouvrage à l'origine du scandale, les vertus de l'érudition et l'«ouverture sur les recherches contemporaines»²²⁷, c'est pour mieux réfuter la thèse «indéfendable», selon lui, à savoir l'expression de la spécificité et, dès lors, de la «non assimilabilité» des lettres belges à la France. Il faut reconnaître que les thématiques de la belgitude, et leur lexique, s'imposaient déjà, contraignant les adversaires à la stratégie défensive du refus.

Le thème du «creux», récurrent aussi bien dans «Une autre Belgique», **La Belgique malgré tout** ou **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, et dont se sert Marc Quaghebeur à l'envi dans **Balises**²²⁸, - n'en déplaise aux fonctionnaires littéraires en place -, est sévèrement contesté par André Miguel : «A tout propos, son idée fixe concernant 'le creux' culturel francophone». Il serait dû à la tendance et à la manie d'un binarisme simpliste à la faveur duquel les tenants de la belgitude aimeraient à opposer artificiellement le creux au plein, l'exil au pays, leur génération à celle du lundisme.

²²⁶ Cité par KLINKENBERG, Jean-Marie - «Le problème de la langue d'écriture dans la littérature francophone de Belgique de Verhaeren à Verheggen», p. 75.

²²⁷ MIGUEL, André - «Une thèse indéfendable sur nos Lettres», *Cartes blanches*, **Le Soir**, 20 décembre 1982. Sa position lundiste est d'autant plus paradoxale que l'œuvre de ce poète se signale par la modernité et le travail de la langue.

²²⁸ N'oublions pas que ces **Balises** introduisaient un ouvrage plus ambitieux et plus vaste **Alphabet des lettres belges de langue française** (1982).

A nouveau, c'est l'esprit du **Manifeste du Groupe du lundi** qu'il s'agit d'invoquer afin d'écartier l'hypothèse du «spécifique» et les prémisses identitaires. Les handicaps ou déficits narratifs mis à nu dans **Balises**, ainsi que leur diagnostic, sont dévalorisés au profit de «phénomènes universels», qui viendraient renforcer l'idée reçue, et qu'il ne faudrait sous aucun prétexte interroger, - fût-il celui de la critique rigoureuse, objective et honnête -, selon laquelle il n'est aucune spécificité en-deçà du Quiévrain. C'est à nouveau la similitude qu'André Miguel cherche à souligner : «Les régions francophones de Belgique [...] ont une situation géographique assez proche de Paris et comparable à celles de plusieurs provinces françaises»²²⁹.

Se voit refusée, du même coup, toute critique de l'idéologie et de la fascination de la langue française, ainsi que le contexte complexe de son appropriation en Belgique francophone. Jacques Sojcher évoque l'argument fallacieux et simpliste de Charles Bertin, pour qui la langue en Belgique va de soi : «le français n'est par pour nous une langue apprise à l'école Berlitz ou dans les brochures de la méthode Assimil»²³⁰.

Et Jacques Sojcher de promouvoir la chance incroyable du creuset belge, la situation d'entre-deux, le biculturalisme et la trans-ethnicité, dont les écrivains belges auraient tout à gagner (Jean-Pierre Verheggen bâtissait déjà, à cet égard, une œuvre expérimentale consistante) ; celle de la babélisation du langage, selon le souhait barthésien de l'«autant de langages qu'il y a de désirs»²³¹.

Une chance en laquelle, Charles Bertin et l'esprit lundiste, ne voient aucune «spécificité» plus forte ou plus profonde que celle d'un écrivain picard ou breton. Qui plus est, Charles Bertin insiste sur la revendication, dans une démarche totalement dénégatoire, de sa nationalité littéraire française : «écrivain français de nationalité belge» et sur le déni de toute particularité identitaire pertinente ou signifiante de la langue ou de la littérature française de Belgique par rapport à la «patrie culturelle» française. Charles Bertin est catégorique dans son raisonnement syllogistique : «[...] il n'existe pas de langue belge, il n'y a pas de littérature belge»²³².

²²⁹ MIGUEL, André – «Une thèse indéfendable sur nos Lettres», *Cartes blanches*, **Le Soir**, 20 décembre 1982.

²³⁰ SOJCHER, Jacques – «Pays réel et pays légal», *Cartes blanches*, **Le Soir**, 8 avril 1983.

²³¹ Cité par **Ibidem**.

²³² BERTIN, Charles – «Messieurs», *Cartes blanches*, **Le Soir**, 25 avril 1983. En fait, les critiques de Bertin allèrent même jusqu'à l'insulte.

L'auteur de **Les Jardins du désert** va plus loin. Il insinue que le recours à un lexique nouveau : *belgitude*, *creux*, *déshistoire*, autant de néologismes gênants pour les défenseurs d'une idéologie de la langue, ne sert que de cache-misère pour une génération d'écrivains, dramaturges, poètes ou d'intellectuels démunis de talent (Jacques Sojcher, Marc Quaghebeur, Jean-Pierre Verheggen, René Kalisky, etc.).

Sous couvert de «particularités» et de malaise soudainement mis en lumière, les tenants de la belgitude justifieraient ou camoufleraient *leur* infériorité esthétique dans un mal-être artificiellement construit et qu'ils veulent abusivement généraliser.

C'est précisément à ce stade et à ce point du débat qu'entre en scène la seconde pomme de discorde au centre des factums de la belgitude, à savoir la question de la modernité. En adressant, via Paris, à la Belgique littéraire officielle, un dossier polémique attestant l'existence d'«Une autre Belgique», Pierre Mertens et Claude Javeau signalaient surtout des noms et des œuvres dont la percée à Paris relevait déjà de l'évidence, mais que l'établissement littéraire belge s'obstinait à ignorer avec orgueil. Jacques Sojcher en citait quelques uns, qu'il regrettait de ne pas voir au compte des élus de Charles Bertin : Christian Dotremont, René Kalisky, Marcel Moreau, Claire Lejeune, Jean-Pierre Verheggen, etc.

Or, la modernité littéraire et le travail de la langue se trouvent au centre des soucis et des revendications des tenants de la belgitude. Des ouvrages collectifs, où la question identitaire est posée sans ambages et sans censure intellectuelle ou critique, **La Belgique malgré tout** et **Lettres françaises de Belgique. Mutations** débouchent sur les mêmes conclusions ; et que l'on pourrait grossièrement résumer en ces termes : la modernité littéraire, qui joua un rôle décisif dans la consolidation des lettres belges dès la création du Royaume, et qui maintint un rapport pertinent avec le texte social local (symbolisme, surréalisme), a connu soit l'exil (Henri Michaux), soit le dénigrement au cours de la phase centrifuge (sublimée dans le **Manifeste du Groupe du lundi**) au profit de la belle langue, du phrasé ou du vers néoclassique, parfaitement inoffensif ou, pour reprendre Marc Quaghebeur, «amidonné»²³³.

Du point de vue de la langue d'écriture, comme l'a explicité la sociologie de la littérature de l'École liégeoise, cette phase se caractérise, entre autres, par une hantise du purisme qui renvoie à une quête désespérée de l'adéquation à un modèle extérieur, et d'une légitimité difficilement accordée et naïvement acquise.

²³³ QUAGHEBEUR, Marc – «Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone», p. 517. À cet égard, il suffit de voir le biffage des avant-gardes opéré par le Charlier – Hanse. Cf. CHARLIER, Gustave / HANSE, Joseph – **Histoire illustrée des Lettres françaises de Belgique**, Tournai, La Renaissance du Livre, 1975.

Marc Quaghebeur est péremptoire dans son constat amer des conséquences de cette phase : elle «écarta l'essentiel de nos lettres de l'aventure moderne de la littérature qui passait à ce moment par la mise à mort du langage structuré»²³⁴.

C'est d'ailleurs au souci de la langue que Jacques Sojcher convoquait la nouvelle génération dans **La Belgique malgré tout**, c'est-à-dire «vers le 'territoire de la langue' où toutes les différences ne s'effacent pas mais se revivifient, au-delà des partages politiques et de l'aristocratie agéographique et anhistorique des écrivains solipsistes»²³⁵.

Lettres françaises de Belgique. Mutations reprend, de façon plus explicite encore, les doléances esthétiques des intervenants au débat identitaire qui, pour une bonne part, ont trait à l'absence du travail moderne. Pour ce faire, il est évident que les nouveaux acteurs littéraires auront eux-mêmes puisé dans les acquis récents des sciences humaines (linguistique, sociologie, psychanalyse, sémiotique, etc.) ; ce qui ne fait qu'accroître l'incompréhension et l'ostracisme frileux de l'établissement littéraire.

Marc Quaghebeur a bien rendu cet aspect de la nouvelle génération d'écrivains sur laquelle il pariait pour l'avenir : «Cette assimilation plus ou moins massive de la théorie, à un moment donné en tous cas, est une des caractéristiques majeures des gens de notre génération littéraire [...]. Cette spécificité constitue même une difficulté supplémentaire [...]. Chaque fois que nous prononçons un mot abstrait [le 'jargon' de Paul Gorceix], nous déclenchons la panique»²³⁶.

L'œuvre peu banale pour la Belgique littéraire de l'époque d'un Jean-Pierre Verheggen devient la référence incontournable de ceux qui saluent l'adhésion sans réserve au travail des avant-gardes modernes, ceux «pour qui la modernité signifie quelque chose». Un écrivain comme Fernand Verhesen appelait de ses vœux une même audace à l'endroit de la langue ; une même «liberté d'expression» qu'il voyait déjà agissante dans l'œuvre de Pierre Della Faille et Jean-Pierre Verheggen²³⁷.

²³⁴ **Ibidem.**

²³⁵ Préface de Jacques Sojcher à **La Belgique malgré tout**, p. IX.

²³⁶ **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 87.

²³⁷ **Ibid.**, p. 144s.

A cet égard, le rôle joué, dans ce tournant critique, par les nouvelles revues littéraires, ou par des revues parisiennes auxquelles contribuent de jeunes écrivains belges, est amplement et consensuellement souligné par les intervenants au débat de la belgitude. Elles auront permis la divulgation de talents belges qui, autrement, auraient couru le risque de végéter ou d'être étouffés par l'officialité littéraire en place. Bien sûr Jean-Pierre Verheggen est indissociable de *Txt*, Jacques Izoard et surtout Eugène Savitzkaya doivent beaucoup à **L'Atelier de Pagneau**. Citons aussi **Odradek**, **25**, **Temps mêlés**, **Phantomas**, ou encore **Luna Park**²³⁸.

Par ailleurs, le thème de la demande de modernité suscitera plus d'un malentendu dans la critique et dans la presse. Rappelons les contre-arguments proférés par André Miguel, - sans doute irrité de n'avoir pas été mis au pinacle par les jeunes mousquetaires -, pour attaquer la thèse «indéfendable» quaghebeurienne du «creux»: «Là où Marc Quaghebeur ne voit en action que le fameux 'creux' belge, on peut lui apporter la contradiction en montrant que la seule négativité de l'écriture moderne explique bien des caractères [...] de nos auteurs»²³⁹.

De tels arguments montrent bien la méprise de certains écrivains quant à la portée du travail moderne de la langue, entrepris par un Jean-Pierre Verheggen ou un Eugène Savitzkaya, tous deux jeunes auteurs souvent cités comme exemples de cet espoir. Ils trahissent aussi l'inconscience ou la forclusion qui régissent les écrivains quant à leur condition d'écriture. Ils révèlent en tous cas un véritable conflit générationnel en Belgique dans ce tournant critique des années quatre-vingt, que n'apaisera que l'ascension au pouvoir de la nouvelle mouvance littéraire.

Ce constat nous amène à considérer un troisième aspect de la «fureur» des lundistes, lequel consiste en la prise en charge, par la génération de la belgitude, du destin culturel et littéraire de la Communauté Française de Belgique. Marc Quaghebeur l'évoque en connaissance de cause dans son témoignage à **Textyles**.

²³⁸ Cf. **Ibid.**, p. 52, 62 et 126.

²³⁹ MIGUEL, André – «Une thèse indéfendable sur nos Lettres», *Cartes blanches*, **Le Soir**, 25 avril 1983.

Il se traduit concrètement par la création ou la réorientation d'instances culturelles déterminantes pour l'animation de la vie littéraire belge : le Théâtre-Poème, la Promotion des Lettres, les Maisons de la culture, les Archives et Musée de la Littérature, la création de nouvelles collections (Espace Nord, Passé/Présent, Archives du Futur, Un livre une œuvre). Et puis, il faut mentionner le rôle de la Commission des Lettres dont Marc Quaghebeur énonce les enjeux nouveaux²⁴⁰.

Les diatribes des «Cartes blanches» suscitées par la parution, en 1982, de **Balises** marquent la délimitation des factions générationnelles s'opposant dans ces années charnières. Les méfiances, les clichés, les antagonismes de tous bords, ainsi que les ressentiments dominent le ton de ces factums belgo-belges. Une «Querelle des Anciens et des Modernes»²⁴¹ accompagne la difficile transition dans le champ littéraire belge.

D'une part, les «anciens», grossièrement représentés par Charles Bertin, font part de leur indignation vis-à-vis des thèses et des options jugées inacceptables et «terroristes» du mouvement de la belgitude, représenté ici par Marc Quaghebeur et Jacques Sojcher. Ils ne leur reconnaissent aucune autorité critique ou esthétique, et entendent s'assurer le maintien de leurs privilèges sur l'institution littéraire. Les reproches visent surtout l'outrecuidance jugée excessive des propos du mouvement.

D'où le recours à un processus victimaire de la part des «anciens», bien patent dans le choix des expressions, l'accusation de dogmatisme, le refuge dans un discours ecclésiastique ou dans la périphrase. Marc Quaghebeur est accusé de procéder dans **Balises** «en monarque». Son discours «parle de haut», s'articule comme «l'évidence de l'Autorité»²⁴². Jacques Sojcher est accusé d'une même arrogance. Il jugerait «avec une omnipotence papale» ; il bâtit une «église» ; il se réserverait le droit à un «petit jugement dernier»²⁴³.

Mais Sojcher le leur rend bien, qui voit dans l'arrière-garde littéraire «un clan [qui] régnait sur des officines intérieures ou d'exportations [...]», et soupçonne Charles Bertin d'entretenir, sans se l'avouer, des idées «maurrassiennes». La rupture est bel et bien consommée.

²⁴⁰ Cf. entretien avec Marc Quaghebeur, «Une arche inachevée», pp. 137-148.

²⁴¹ Cf. DUBOIS, Jacques – «Jeu de forces et contradictions dans le champ littéraire de la Belgique contemporaine», p. 15.

²⁴² MIGUEL, André – «Une thèse indéfendable sur nos Lettres», *Cartes blanches*, **Le Soir**, 25 avril 1983.

²⁴³ BERTIN, Charles – «Messieurs». *Ibidem*.

Les positions sont irréconciliables, alors que la nouvelle génération s'installe irréversiblement aux commandes des nouvelles instances, ou du monopole symbolique et culturel belge. Jacques Dubois a justement caractérisé la nouvelle conception de la politique de l'Etat dans le domaine culturel : «d'intervention contractuelle»²⁴⁴, dont la vieille garde se sent expressément écartée.

Ces mesquineries institutionnelles n'en révèlent pas moins ce qu'étaient les us et coutumes de la politique éditoriale de l'Etat belge, que Marc Quaghebeur dénonce dans **La Belgique malgré tout** comme l'un des handicaps majeurs de l'autonomie créative et esthétique des écrivains belges francophones : «[...] le livre d'auteur belge de langue française édité au pays ne doit donc généralement de survivre qu'aux achats des services publics concernés»²⁴⁵. Une littérature de cour, en somme.

Jacques Sojcher peut bien se faire fort d'assurer ses adversaires de l'équité et du pluralisme dans l'aide à l'édition, rien n'y fait. La mentalité de coterie et de chasse gardée essaie de reprendre ses droits. Aussi, les propos de Charles Bertin, - qui feraient sourire à Paris -, mettent-ils en lumière un univers littéraire plutôt parasitaire ; fondé sur des pratiques flatteuses et serviles : «J'ai l'audace de prétendre que si l'Etat 'encourage' la littérature, s'il alloue des subsides à l'écriture, à l'édition, et même au commerce de la librairie, s'il octroie des prix aux écrivains, il est équitable qu'il le fasse en accordant une attention égale à tous les modes d'écriture et aux écrivains de toutes les générations»²⁴⁶.

Et Bertin de s'inquiéter, plus loin, de ce que la nouvelle «camarilla» (entendez par là la jeune génération) puisse en profiter pour se venger, par le biais «des crédits accordés à nos Lettres»²⁴⁷, du fonctionnariat culturel antérieur. L'étroitesse de ces échanges, si elle met à nu le côté parfois mesquin du champ littéraire belge, n'augure pas bien des futurs rapports entre ces deux générations et conceptions de l'écriture en Belgique francophone.

²⁴⁴ DUBOIS, Jacques - «Jeu de forces et contradictions dans le champ littéraire de la Belgique contemporaine», p. 15.

²⁴⁵ QUAGHEBEUR, Marc - «Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone», p. 516.

²⁴⁶ BERTIN, Charles - «Messieurs», *Cartes blanches*, **Le Soir**, 25 avril 1983.

²⁴⁷ **Ibidem.**

Balises de Quaghebeur ne laisse donc, personne indifférent. Comme le fait remarquer Alain Germoz, «ce sont nos divisions qu'il[s] consacre[nt]»²⁴⁸. Il met en évidence la personnalité même de son auteur que l'on considère tantôt comme un «personnage plus que discuté, vraisemblablement sincère, extraordinairement laborieux, redoutablement confus dès qu'il saisit une plume, apôtre sartré-barthésien [...]»²⁴⁹ ; tantôt fonctionnaire prônant une «politique d'interventionnisme raisonné»²⁵⁰ ; tantôt «un universitaire engagé qui a décidé de rompre le mur de silence et des combines»²⁵¹ ; en tout cas, «un homme de projet et de novation»²⁵².

Pour l'auteur lui-même, l'ouvrage ne constitue qu'un «instrument»²⁵³, mais il «attein[d] une sorte d'inconscient collectif du milieu littéraire»²⁵⁴. L'ouvrage suscite aussi bien de vifs reproches que de sincères espoirs.

Les critiques fusent surtout du côté des lundistes et trouvent çà et là quelques relais dans la presse. La question des noms retenus ou omis dans **Balises** se devrait à un parti pris. D'aucuns dénoncent un manque d'objectivité dans la méthodologie quaghebeurienne, sa préface s'avérant trop «subjective». D'autres se montrent réticents à l'égard de la thèse du «creux» identitaire véhiculée par les tenants de la belgitude²⁵⁵, ou plus nuancés dans leur évaluation. On regrette tantôt son «idéalisme lyrique»²⁵⁶, tantôt l'imposition des préférences esthétiques d'une nouvelle génération, voire d'un seul fonctionnaire.

²⁴⁸ GERMOZ, Alain – «Belges, dites-vous...», **Pourquoi pas ?**, 2 décembre 1982.

²⁴⁹ Compte-rendu de **Plume de Pan**, 10 novembre 1982.

²⁵⁰ DELLISSE, Luc – «Une Belgique balisée», tapuscrit, 1982.

²⁵¹ BARONHEID, Marc – «Marc Quaghebeur : celui par qui le scandale arrive», **La Wallonie**, 18 mars 1983.

²⁵² Lettre de Jacques Dubois à Philippe Moureaux, Ministre-Président de l'Exécutif de la Communauté française, 27 mai 1983, archives personnelles de Marc Quaghebeur.

²⁵³ BARONHEID, Marc – «Marc Quaghebeur: celui par qui le scandale arrive», **La Wallonie**, 18 mars 1983.

²⁵⁴ Lettre de Marc Quaghebeur à J. Corvilain, directeur de rédaction au journal **Le Soir**, 26 avril 1983, archives personnelles de Marc Quaghebeur.

²⁵⁵ TORDEUR, Jean – «Un 'désert belge' diversement peuplé», **Le Soir**, 26 octobre 1982. Pour lui, la grille de lecture quaghebeurienne s'apparenterait plutôt à un «grillage».

²⁵⁶ DELLISSE, Luc – «Une Belgique balisée», tapuscrit, 1982.

Les suspicions des opposants ou critiques portent surtout sur le prix presque symbolique de l'ouvrage²⁵⁷. De là à y voir un «coup» commercial de la nouvelle génération...²⁵⁸. Mais les considérations positives, parfois même enthousiastes, abondent, provenant surtout de la nouvelle génération littéraire et critique.

Jacques Sojcher voit à l'œuvre dans ces **Balises** «une lucidité et [une] cruauté fulgurantes qui ne ménagent pas, à la belge, la chèvre et le chou, l'Avant-garde et l'Académie»²⁵⁹.

Jacques De Decker invite le lecteur à «faire abstraction de la condition très officielle de [l']auteur», - ce que les détracteurs du texte ne veulent pas faire. Pour ce critique, l'ouvrage serait fondateur à plus d'un titre : «on n'a jamais, jusqu'à présent, été aussi clair». Et De Decker de craindre l'étouffement, - habituel en Belgique -, d'«une parole aussi neuve, aussi stimulante, aussi contestable parfois»²⁶⁰.

De même, Jacques Sojcher accorde un fervent accueil à **Balises**, dans lequel il lit «une lucidité et [d'] une cruauté fulgurantes»²⁶¹ ; ce en quoi il rejoint l'enthousiasme débordant de Jacques Franck : «Nous le [l'*Alphabet*] tenons pour l'analyse la plus importante et la plus cohérente que l'on ait faite de notre littérature de langue française depuis... mais y eut-il rien de pareil auparavant ?»²⁶².

²⁵⁷ GERMOZ, Alain – «Belges, dites-vous ... », **Pourquoi pas ?**, 2 décembre 1982. Marc Quaghebeur s'en défend, mais ne convainc pas tout le monde : «Je n'ai donc pas privilégié mes lectures de chevet», «L'*Alphabet* contesté de Marc Quaghebeur», **Vlan**, 16 mars 1983. On remarquera également les réactions plutôt défavorables, distancées ou ironiques de Théodore Koenig pour qui «la démarche [...] a peu de chance de s'extraire de l'indifférence, si relative, par les bons offices d'un Salvador Dali tout neuf», «Une anthologie (discutée) des Lettres belges de langue française», **La Quinzaine Littéraire**, n° 388, 16 février 1983. Par ailleurs, Les **Cahiers du CACEF**, largement favorable à la préface de Quaghebeur, n'en adresse pas moins deux remarques négatives, sous forme d'équivoques, lesquelles tournent surtout autour de «l'insuffisante analyse des concepts d'idéologie et de nation» de l'ouvrage, mais que Quaghebeur creusera dans ses contributions critiques ultérieures. Voir «Balises et brûlots», **Cahiers du CACEF**, n°106, avril 1983.

²⁵⁸ La question du prix très accessible de l'**Alphabet** est soulignée comme un avantage supplémentaire par les critiques favorables aux thèses quaghebeuriennes : «250 F alors que les *Cent auteurs* se paie 650 F», mais devient l'objet d'une suspicion, que ses adversaires n'arrivent plus à camoufler. A ce propos, André Miguel dénonce sans ambages la «stratégie» des nouveaux fonctionnaires : «Et cet *alphabet des lettres Belges de Langue Française*, étant donné son prix modique, se vendra beaucoup plus facilement que les autres ouvrages du même genre, en librairies. Belle astuce ! Beau torpillage !» (*Lettre ouverte*).

²⁵⁹ SOJCHER, Jacques – «Ecrivains belges de langue française», **La Quinzaine Littéraire**, n° 388, 1-15 mars 1983.

²⁶⁰ DE DECKER, Jacques – «Un nouveau déchiffreur de nos lettres est né», **Le Soir**, 26 octobre 1982.

²⁶¹ SOJCHER, Jacques – «Ecrivains belges de langue française», **La Quinzaine Littéraire**, n° 388, 1-15 mars 1983.

²⁶² FRANCK, Jacques – «Marc Quaghebeur, l'ange couteau dans nos serres chaudes ?», **La Libre Belgique**, 13 octobre 1982.

Outre ces critiques très favorables à l'**Alphabet**, il faut reconnaître, à la lecture de la vaste correspondance/dossier des **Balises**, un ample consensus parmi l'intelligentsia, qu'elle soit bruxelloise, liégeoise ou d'ailleurs. Jean-Marie Klinkenberg parle d'un «enrichissement» des études belges²⁶³.

Christian Berg, lui, se félicite de ce que les catégories conceptuelles de Quaghebeur «se révèlent riches en perspectives» et très «opératoires»²⁶⁴, tandis que Michel Otten salue un livre qui «nous offre[nt] » ce qui manque le plus : un cadre cohérent, clair, lié à une vision lucide de notre histoire [...]»²⁶⁵. De son côté, Jean Muno considère ce livre «la première *histoire véritable de nos lettres*»²⁶⁶.

L'écrivaine et essayiste montoise, Claire Lejeune, en profite pour rapprocher l'intention de l'écriture quaghebeurienne de sa propre entreprise poétique puisque «en incarnant la conscience collective de notre littérature, tu [Marc Quaghebeur] fais œuvre maternelle»²⁶⁷.

Pour sa part, René Andrianne avoue avoir lu **Balises** «avec régal». Il en retient la «rutilante palette d'adjectifs, néologismes suggestifs, sens de la formule que l'on n'oublie pas»²⁶⁸, alors que Paul Willems se montre surtout solidaire avec Marc Quaghebeur étant donné le flot de reproches, voire d'insultes dont ce dernier est l'objet dans la foulée de la publication de l'**Alphabet**, notamment les fameuses «Cartes blanches» de Charles Bertin. Et Willems d'en redemander : «C'est ton grand combat. Il faut continuer. Par exemple en préparant une suite aux *Balises*»²⁶⁹.

Par ailleurs, à ce stade de notre propos, il ne serait pas vain de jeter un coup d'œil sur les retombées, ou plutôt les échos de cette querelle sur la scène parisienne. Pour un «exilé» à Paris comme Hubert Juin, - écrivain que l'on ne peut pas accuser de «gommer» son terroir et que l'on sent proche de la mouvance de la belgitude -, cet ouvrage semble attendu de longue date, et est considéré «à la fois courageux et remarquable par ses ambitions de synthèse et de clarté», mais dont il devine l'impact sur l'hermétisme de l'intelligentsia belge.

²⁶³ Cf. Lettre de Jean-Marie Klinkenberg à Marc Quaghebeur, 27 janvier 1983, archives personnelles de Marc Quaghebeur.

²⁶⁴ Lettre de Christian Berg à Marc Quaghebeur, 21 octobre 1982, archives personnelles de Marc Quaghebeur.

²⁶⁵ Lettre de Michel Otten à Marc Quaghebeur, s/d, archives personnelles de Marc Quaghebeur.

²⁶⁶ Lettre de Jean Muno à Marc Quaghebeur, 29 septembre 1982, archives personnelles de Marc Quaghebeur.

²⁶⁷ Lettre de Claire Lejeune à Marc Quaghebeur, 22 octobre 1982, archives personnelles de Marc Quaghebeur.

²⁶⁸ Lettre de René Andrianne à Marc Quaghebeur, 23 décembre 1982, archives personnelles de Marc Quaghebeur.

²⁶⁹ Lettre de Paul Willems à Marc Quaghebeur, 2 janvier 1983, archives personnelles de Marc Quaghebeur.

En effet, «il est très difficile de parler de la littérature en Belgique sans choquer telle ou telle sensibilité ou sans contredire des positions doctrinales et idéologiques [...]»²⁷⁰; tandis que la presse littéraire parisienne porte un regard blasé sur ces querelles picrocholines qui se réduiraient à «une vraie bataille rangée en intellocratie wallonne...»²⁷¹. Décidément, Paris n'est pas prêt de saisir les complexités historiques et identitaires belges.

A cet égard, Dubois s'est rigoureusement penché sur les contradictions, dans le champ littéraire belge, issues de cette relève «d'un *establishment* culturel qu'ils [tenants de la belgitude] n'ont cessé de contester avant de le reconstituer à leur profit»²⁷². Mais il est juste de reconnaître, avec Jacques Dubois, que ces derniers ont mis en place «une politique inventive» et ont imprégné «un dynamisme»²⁷³ que les lettres belges ignoraient²⁷⁴.

Deux factions s'opposent dorénavant (et pour quelque temps) qui fréquentent des instances rivales. *Grosso modo*, on pourrait distinguer, comme le fait Dubois, les «anciens», liés à l'Académie Royale²⁷⁵, à l'Association des écrivains belges²⁷⁶; et les «modernes», associés au travail du Théâtre Poème de Monique Dorsel, à la Commission des Lettres²⁷⁷, mais aussi, - ne l'oublions pas -, à l'apport de la sociologie de la littérature et au renouveau de l'Université (Jean-Marie Klinkenberg).

Les commentaires repris par la presse, lors de la publication de l'**Alphabet** de Marc Quaghebeur reproduisent cette rupture dans l'intelligentsia belge sous forme de crise de générations culturelles. Marc Baronheid se range du côté de la génération montante dont il épouse le combat contre l'establishment : «Tentation totalitaire ? Le danger existe, oui. Mais il émane moins de ces bruxellocrates que de tous les autres que la somme de leurs égoïsmes profonds rend incapables d'opposer une quelconque alternative»²⁷⁸.

²⁷⁰ JUIN, Hubert – «Quelque chose de spécifiquement belge», **Le Monde**, 8 octobre 1983.

²⁷¹ GARCIN, Jérôme – «Miettes d'édition», **Les Nouvelles Littéraires**, n° 2866, 16-22 décembre 1982.

²⁷² **Ibidem.**

²⁷³ DUBOIS, Jacques – «Jeu de forces et contradictions dans le champ littéraire de la Belgique contemporaine», p. 14s.

²⁷⁴ Et auquel notre étude est fort redevable.

²⁷⁵ On comprend, dès lors, les réserves, pour ne pas dire la gêne, avec lesquelles un écrivain comme J. Tordeur se réfère à cette institution. Cf. **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 131. Le rôle de Tordeur s'avèrera d'ailleurs plus ambigu par la suite. Rappelons aussi que Hanse, Willems et Verhesen sont plutôt réceptifs à la belgitude, malgré leur appartenance à l'Académie.

²⁷⁶ Une association envers laquelle Jacques Sojcher se montre particulièrement impitoyable : «L'Association des écrivains belges connaissait ses beaux jours, les membres du club d'encensement mutuel étaient du même bord, celui des valeurs universelles, abstraites, intemporelles, celui de la pureté de notre belle langue française». SOJCHER, Jacques – «Pays réel et pays légal», *Cartes blanches*, **Le Soir**, 8 avril 1983.

²⁷⁷ Cf. DUBOIS, Jacques – «Jeu de forces et contradictions dans le champ littéraire de la Belgique contemporaine», p. 15.

²⁷⁸ BARONHEID, Marc – «En un combat douteux», **La Wallonie**, 22 avril 1983.

Si Alain Viray semble saluer la relève intelligente assurée par «de ‘contre-pouvoir’, représenté par de jeunes loups», il n’en considère pas moins que ce «Nouveau Pouvoir culturel», voire «nomenklatura», «sont sans doute allés un peu fort», et en appelle à l’entente, - impossible si l’on en croit le ton des argumentaires de part et d’autre²⁷⁹.

Répondant à ces doutes et inquiétudes, **Pourquoi pas ?** préfère se démarquer de ce qu’il désigne par «impérialisme littéraire» de quelques nouveaux fonctionnaires, Quaghebeur en tête, n’hésitant pas à pratiquer une véritable «ségrégation esthétique»²⁸⁰.

La belgitude n’aura, dès lors, pas été une notion vide de sens, passagère ou politiquement inoffensive. Une fois conquise la relève du pouvoir, ses prémisses et ses revendications sous-tendent les politiques culturelles mises en place et développées depuis le milieu des années quatre-vingt. Nous en rappellerons maintenant, brièvement, l’historique.

2.3 *BALISES* POUR UN HISTORIQUE DE LA BELGITUDE

Le discours critique revendicatif et prospectif des tenants de la belgitude s’insère dans le cadre de ce que Jean-Marie Klinkenberg appelait la «phase dialectique» de l’approche historiographique des lettres belges. Une période en constant déploiement de ses stratégies, de ses manifestes et de ses contradictions. De fait, - et plus d’une allusion ultérieure de Marc Quaghebeur l’atteste²⁸¹ -, ce discours, qui semble aujourd’hui «daté» à plus d’un titre connaîtra un infléchissement argumentatif considérable lorsqu’il butera contre deux heureuses réalités qu’il aura, du reste, largement contribué à dégager.

D’une part, les arguments des tenants de la belgitude s’estomperont devant l’essor d’une «littérature qui semble aller de soi»²⁸², et qui place son écriture aussi bien ici que nulle part²⁸³. D’autre part, les années quatre-vingt voient l’ascension d’une nouvelle génération aux commandes des nouvelles instances culturelles issues du processus fédéral ; Marc Quaghebeur en tête.

²⁷⁹ VIRAY, Alain – «Une ‘nomenklatura’ des Lettres en Belgique francophone ?», *Dernière heure*, 6 janvier 1983.

²⁸⁰ Cf. **Pourquoi pas ?**, 12 janvier 1983.

²⁸¹ Nous reviendrons sur ces infléchissements discursifs dans le sous-chapitre suivant.

²⁸² Tel est, d’ailleurs, le titre de l’avant-propos de **Textyles**, n° 13, *Lettres du jour* (I), 1996, pp. 7-11.

²⁸³ Cf. KLINKENBERG, Jean-Marie – «Les lettres de Belgique dans leur espace social et historique», p. 35.

Néanmoins, l'évolution positive et l'épanouissement de la littérature belge francophone contemporaine sont, pour une bonne part, dus aux revendications très spécifiques et datées du dessein identitaire et esthétique de la belgitude ; ces deux soucis étant intimement liés. A cet égard, Jean-Marie Klinkenberg a souligné le caractère épars, mais spontané des différents apports critiques et programmatiques qui, en 1982, n'en constituaient pas moins déjà un solide et cohérent corpus prospectif²⁸⁴. Il s'agissait alors d'énumérer les différentes contributions véhiculant un «nouveau discours» sur le fait belge.

Un an plus tôt, le même Klinkenberg avait également fait allusion, dans une note en bas de page, à un amoncellement significatif de «textes rendant un son nouveau»²⁸⁵ sur l'état des lettres belges, et qui rejoint le corpus critique antérieur.

Le recul critique aidant, nous nous proposons à présent de dresser l'inventaire chronologique et contextuel des principaux textes relevant de -, ou contribuant au discours d'escorte nouveau, dont la nouvelle génération a doté le champ littéraire belge. Autrement dit, nous dégagerons les grandes «dates-pivots» du vaste débat identitaire que le dossier «Une autre Belgique» déclenche en 1976, et qui est enrichi toute au long de la décennie qui suit, - décennie critique et politiquement très active²⁸⁶.

A ce stade, notre démarche suscite quelques remarques préalables. D'abord, nous ne suivons pas Jean-Marie Klinkenberg dans son refus mitigé d'attribuer la «paternité» exclusive de l'émergence d'un «discours nouveau» au dossier «Une autre Belgique». Le sociologue de Liège a beau déplorer que le discours historique ait obsessivement tout misé sur une seule «date-pivot», il ne se réfère à aucune autre contribution antérieure, voire contemporaine dudit dossier. Bien au contraire, Klinkenberg s'engage de suite dans une énumération de textes postérieurs au dossier fondateur.

Or, on ne peut nier les signes avant-coureurs et dérangeants des revendications en question : l'anthologie de Liliane Wouters et Marc Liebens pour le théâtre.

Par ailleurs, nous omettrons volontiers les textes isolés ou latéraux relevant strictement d'une approche sporadique du fait littéraire belge, très présente dans le discours universitaire belge, mais moins évidente dans l'urgence prospective du débat ouvert en 1976 : articles d'opinion, considérations éparses, etc.

²⁸⁴ Cf. entretien avec Marc Quaghebeur, «Une arche inachevée», p. 141.

²⁸⁵ KLINKENBERG, Jean-Marie – «La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique», p. 49.

²⁸⁶ Une décennie qui contraste, - nous l'avons dit -, avec l'aphasie et l'apathie politiques des générations littéraires antérieures.

Ces apports, en tant qu'*épitextes* de la belgitude, quelque pertinents qu'ils aient été, n'ont pas fait date. Nous privilégierons l'incontournable agencement historique de contributions spontanées, individuelles ou collectives ayant véritablement marqué leur époque ou, - ce qui revient au même -, ayant suscité de vifs remous.

Enfin, nous ferons coïncider le tarissement argumentatif et prospectif de ce discours, et dès lors ses limites chronologiques, avec la reconnaissance consensuelle d'une littérature allant de soi et qui, partant, peut désormais faire l'économie d'un concept plutôt souffreteux. Rappelons, à ce sujet et pour l'exemple, l'expression en 1979, de l'embarras lié à ce concept gênant parce que subi, livrée par un écrivain comme Frans De Haes : «Je crois qu'il persiste [...] un très grand malaise vis-à-vis du surmoi français, ce qui a fait surgir ce concept de 'belgitude' de façon ambiguë [...], J'espère dès lors [...] qu'on pourra bientôt s'en passer»²⁸⁷.

Texte fondateur à plus d'un titre, le dossier symptomatiquement intitulé «Une autre Belgique», dirigé par Pierre Mertens, ouvrait audacieusement le débat identitaire et esthétique dans le champ littéraire belge. Il fonctionna comme déclic et prise de conscience pour toute une génération de jeunes acteurs culturels : écrivains, poètes, dramaturges et intellectuels en rupture²⁸⁸ avec l'officialité institutionnelle inamovible et assimilée à «l'ère Bodart»²⁸⁹, un poète qui fut conseiller littéraire du ministère et faisait partie de l'Académie. Marc Quaghebeur dira de ce dossier qu'il eut sur lui l'effet d'un éveil conscientisant : «J'avais [...] découvert [...] le numéro de *Les Nouvelles Littéraires* de novembre 76 intitulé 'l'autre Belgique'. Cela m'avait profondément troublé. Quelque chose était donc possible ?»²⁹⁰.

Une génération littéraire en attente ne fut pas la seule à sentir l'onde de choc du numéro spécial des *Nouvelles Littéraires*. L'officialité belge et le milieu politique se sentirent visés par ce pavé dans la marre jeté depuis Paris. De fait, «Une autre Belgique» réclamait, pour toute une génération d'écrivains belges, le droit de cité littéraire, n'en déplût aux réserves de toute une coterie culturelle jalouse de ses prébendes, et liée peu ou prou à l'Académie Royale et à l'Association des écrivains. Des noms nouveaux ou ostracisés sont peu à peu révélés au grand jour : Jean-Pierre Verheggen, Conrad Detrez, Christian Dotremont, Eugène Savitzkaya, Claire Lejeune, Marcel Moreau, etc.

²⁸⁷ *Lettres françaises de Belgique. Mutations*, p. 32.

²⁸⁸ Il suffit, pour s'en convaincre, de lire le saisissant témoignage personnel de Marc Quaghebeur dans «Une arche inachevée», p. 138. Ce phénomène de rupture connut un parallèle avec ce qui se passa entre Le Jeune Théâtre et Le Théâtre National de Belgique.

²⁸⁹ Cf. la postface de Paul Aron à *Balises pour l'histoire des lettres belges*, p. 415.

²⁹⁰ Entretien avec Marc Quaghebeur, «Une arche inachevée», p. 138.

Le ton revendicatif tournera vite au manifeste. Un concept jaillit dans la foulée : la belgitude²⁹¹, le malaise belge, c'est-à-dire le mal de l'ici. La problématique de l'ici et de son rapport à l'écriture, thème enfoui et nié par le **Manifeste du Groupe du lundi**, devient le centre des soucis d'écrivains conscients de la complexité des entrelacs qui, en Belgique, lient la langue, l'histoire et la littérature, Pierre Mertens en tête. Son article «De la difficulté d'être Belge» illustre la quête d'une troisième voie par les écrivains belges, très proche de la «phase dialectique» klinkenberguienne, synthèse des phases centripète et centrifuge.

A ce sujet, le «manifeste» rejoint à l'époque (1976) le genre utopique : «N'étant plus tributaires de personne, nous serions enfin de nulle part et de partout. Ni Belges honteux, ni Belges arrogants. N'ayant plus à affirmer de spécificité, il nous serait donné de courir toutes les aventures»²⁹². L'esprit du texte est clair. Pierre Mertens entend rompre aussi bien avec les clichés nordiques, et fantastiques forgés à Paris, de la littérature belge du début du siècle, qu'avec l'assimilation totale à la littérature française entérinée idéologiquement par le **Manifeste du Lundi**. Aux lettres belges serait désormais réservée une voie aventureuse ; ou, pour reprendre les outils de la sociologie de la littérature, une réorientation des stratégies de légitimation.

A lui seul, ce texte annonce et résume dans les grandes lignes, et le discours d'escorte, et les thématiques des apports qui s'ensuivront. Ils sont marqués par un lexique nouveau, souvent négatif et privatif : déshistoire, exil intérieur, pays en creux, entre-deux, bâtardise, creuset, etc., que d'aucuns associeront davantage à la mouvance bruxelloise²⁹³ : «Il nous faudrait tenter d'être Belges. Marginaux peut-être, minoritaires certainement, exilés à coup sûr et sur place, nous marquerions pourtant notre territoire comme le fait l'animal traqué mais aussi comme le chasseur qui le traque»²⁹⁴.

L'identité ne peut se poser que dans une lucide appréhension de l'ici et de ses complexités constitutives ; celles-là même qu'aussi bien le mythe unitaire que l'intégration simpliste dans l'ensemble symbolique français avaient, en vain, tenté de masquer.

²⁹¹ Cf. JAVEAU, Claude – «Y a-t-il une belgitude?», **Les Nouvelles Littéraires**, n° 2557, *Une autre Belgique*, 4-11 novembre 1976, pp. 13-24.

²⁹² MERTENS, Pierre – «De la difficulté d'être Belge», *Ibid.*, p. 14.

²⁹³ Cf. OTTEN, Michel – «Identité nationale, identités régionales dans la littérature française de Belgique», p.70.

²⁹⁴ MERTENS, Pierre – «De la difficulté d'être Belge», p. 14.

Un même esprit identitaire animait l'entretien à trois voix paru dans le n° 4 (nov.-déc.-jan. 1979/80) de la revue **Critique politique** dans le cadre duquel se retrouvèrent Jacques Dubois, universitaire de Liège, et précurseur en Belgique de l'approche institutionnelle du phénomène littéraire ; Jean Louvet, dramaturge wallon de gauche et Pierre Mertens, écrivain internationaliste, qui dirigea, en 1976, le fameux dossier de **Les Nouvelles Littéraires** : «Une autre Belgique».

D'entrée de jeu, **Critique politique** annonçait l'objet complexe de l'entretien : «interroger le degré de reconnaissance et de légitimité accordé à l'acte d'écrire dans ce pays»²⁹⁵. De fait, pour les organisateurs du débat, il est acquis que «[...] écrire ne va pas de soi, et moins encore lorsqu'il s'agit d'écrire de la Belgique, c'est-à-dire à partir d'elle et sur elle»²⁹⁶.

Avant d'épouser la thèse mertensienne selon laquelle «on se veut à nouveau écrivain de quelque part, même si ce quelque part est un peu n'importe où»²⁹⁷, Jacques Dubois introduisit dans le débat les outils éprouvés de la sociologie de la littérature et de l'étude de l'institution littéraire, fondés sur les concepts de centre et de périphérie, et sur les notions issues de la sociologie bourdieusienne, laquelle connaissait le succès que l'on sait à Paris.

Il devenait clair que le fait littéraire belge francophone relevait du phénomène de périphérie linguistique et littéraire, et que toutes stratégies des acteurs littéraires ne pouvaient se définir que par rapport à un centre, à savoir Paris.

L'autonomisation d'un quelconque champ littéraire ne pouvait passer, - nous rappelle Jacques Dubois -, que par l'assomption soit de la «marginalité», soit d'un «système propre» ; deux attitudes que nous pourrions, *grosso modo*, faire coïncider avec les stratégies délogées par Jean-Marie Klinkenberg ; à savoir la phase centrifuge et la phase centripète.

Néanmoins, Jacques Dubois entrevoit déjà, en 1979, la consolidation d'une tendance dialectique qu'il sent d'ailleurs à l'œuvre dans d'autres aires culturelles subissant la même marginalité périphérique, par exemple le Québec. A ce stade nouveau des lettres belges, le souci de l'*ici* et celui de la modernité apparaissent dès lors intimement liés. Et Dubois d'évoquer d'autres exemples ayant, par le passé, atteint sporadiquement un semblable résultat d'autonomie : le surréalisme belge, exemple éloquent d'«un déplacement du lieu d'exercice des avant-gardes»²⁹⁸.

²⁹⁵ A.A.V.V. – **Critique politique**, n° 4, *Ecrire de la Belgique*, novembre-décembre-janvier 1979/80, p. 17.

²⁹⁶ **Ibidem**.

²⁹⁷ **Ibid.**, p. 19.

²⁹⁸ **Ibidem**.

Par ailleurs, Jacques Dubois devine déjà dans ce débat la problématique de l'entité culturelle de langue française en chantier, ainsi que les remous qu'une hégémonie de l'initiative culturelle bruxelloise ne manquerait pas de provoquer en Wallonie. Dubois se montre plutôt sceptique sur ce point : «[...] il est douteux que l'ensemble wallon et l'ensemble bruxellois forment une entité»²⁹⁹. Le futur proche devait lui donner raison avec la parution d'un **Manifeste pour la culture wallonne** véhiculant d'autres soucis que ceux des tenants d'une *belgitude* jugée trop bruxelloise, mais, - qu'on le veuille ou non -, provoqué ou induit de par le mouvement même de la belgitude.

A cet égard, l'intervention d'un auteur wallon comme Jean Louvet manifeste les craintes et les incertitudes des intellectuels wallons quant au retard accumulé dans leur discours revendicatif et prospectif par rapport à celui de la Flandre ou de Bruxelles. Contrairement à ce qui s'était passé ou se passait dans ces deux espaces culturels, «[...] le mouvement fédéral wallon repose essentiellement sur des urgences économiques et politiques»³⁰⁰. La question de l'identité culturelle wallonne demeurait (1979) sans réponses.

De fait, l'auteur de **L'Homme qui avait le soleil dans sa poche** s'étonne de ce qu'une thématique comme celle de la *déshistoire*, surtout dans les débats ultérieurs de la belgitude bruxelloise, sous prétexte de couvrir la réalité entière du pays, soit restée absente du discours wallon du moment : «Rien. De la civilisation dans nos vallées, la Meuse, entre autres ? Rien. Un peuple sans histoire»³⁰¹. A ce propos, une remarque s'impose. Pour les tenants «bruxellois» de la belgitude, la notion de *déshistoire* ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'histoire, mais qu'elle est méconnue ou niée. Cela vaut, dès lors, aussi pour la Wallonie.

Qui plus est, l'effet agglutinant de Bruxelles est ressenti comme un dangereux redoublement de l'instance (dé)légitimante et symbolique du centre ; une espèce de nouveau surmoi axial Paris – Bruxelles, de sorte que l'écrivain wallon «part chez les grands frères de Paris ou Bruxelles. Il part wallon, il revient franco- ou belgophone»³⁰². Si le malaise auquel Louvet fait allusion est expressément déplacé vers la Wallonie, il n'en rejoint pas moins les doléances que les manifestes «bruxellois» ultérieurs souligneront avec davantage de conviction et de relief : «Mais l'œuvre de l'écrivain [...] ne pénètre pas dans l'inconscient collectif»³⁰³.

²⁹⁹ **Ibid.**, p. 18.

³⁰⁰ **Ibid.**, p. 21.

³⁰¹ **Ibidem.**

³⁰² **Ibid.**, p. 22.

³⁰³ **Ibid.**, p. 23.

De son côté, Pierre Mertens poursuit dans cet entretien les propos retentissants qu'il avait tenus quelques années plus tôt sur l'urgence d'«une autre Belgique». Le ton et le contenu pamphlétaires ne démentent en rien ceux du fameux dossier. La voie était définitivement ouverte à la remise en cause des conditions d'écriture en Belgique francophone : «J'estime avoir le droit de parler de quelque part, d'un peuple, qui a une histoire. Et je me demande pourquoi on le prive de son histoire»³⁰⁴.

De la sorte, l'auteur de **Les Bons Offices** résume l'ensemble de la thématique revendicative et identitaire que relayeront aussi bien **La Belgique malgré tout**, **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, que les premiers écrits critiques de Marc Quaghebeur : la demande d'histoire, l'urgence de l'ici, la récupération de la langue, à l'instar de ce qui se produisait dans ce Québec que Mertens connaît si bien³⁰⁵.

Dans la foulée, Pierre Mertens regrette l'absence ou l'aphasie de la gauche politique dans le milieu littéraire belge, contrairement à sa forte présence en France ; ce qui eût permis une liaison entre le champ politique et le champ littéraire³⁰⁶.

De ce fait, Mertens met en exergue un déficit d'engagement politique, que d'autres apports épitextuels à la cause de la belgitude allaient creuser davantage, pour dégager l'une des raisons ayant concouru à l'impuissance ou à la paralysie des générations antérieures face à l'officialité en place : la posture apolitique de l'intelligentsia belge.

Ces préoccupations d'ordre identitaire et esthétique feront l'objet, en 1980, - année-charnière s'il en est puisque, cette année-là, les manifestations culturelles d'Europalia sont consacrées à la Belgique -, de deux ouvrages collectifs indépendants l'un de l'autre pour ce qui est de l'organisation, basés sur les témoignages d'écrivains, dramaturges, poètes, intellectuels belges de langue française mis au défi de qualifier leur rapport, en tant que gens de lettres, à un pays en phase de régionalisation ; et de se prononcer sur les principaux problèmes posés à l'écriture dans cette périphérie linguistique française.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 27.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 28.

³⁰⁶ *Ibidem.*

Aussi bien le numéro collectif (soixante-huit contributions) de **La Belgique malgré tout** de la Revue de l'Université de Bruxelles (littérature 1980), composé par Jacques Sojcher, que le recueil d'entretiens avec Paul Emond, intitulé **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, publié aux Archives et Musée de la Littérature, avec un avant-propos de Joseph Hanse (président du Musée de la Littérature), mettent en lumière de façon tout à fait retentissante, et surtout avec, çà et là, une compréhension structurée et critique des contradictions du moment, ce que le dossier «Une autre Belgique» avait eu le mérite de divulguer, à savoir les pierres d'achoppement majeures contre lesquelles la création littéraire belge, développée par la nouvelle génération, butait douloureusement.

A cet égard, **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, - qui ne connut ni le retentissement public, ni l'«aura mythique» de **La Belgique malgré tout**³⁰⁷ -, procure une analyse plus systématisée, souvent très rigoureuse, des complexités et des ambiguïtés dans, et contre lesquelles le fait littéraire belge avait à se poser. Le discours y gagne davantage en scientificité et en objectivité dans l'appui théorique aux thèses dégagées par les intervenants. Leur propos se rapproche parfois plus de l'essai que du pamphlet.

Et Marc Quaghebeur a bien raison de déplorer, pour ce qui est de **La Belgique malgré tout**, le déficit d'une analyse rigoureuse et d'une approche prospective du phénomène littéraire belge de la part des écrivains inscrits dans le fameux volume : «Il n'est d'ailleurs pas avéré que les écrivains en auraient été capables en tant que tels»³⁰⁸. Raison pour laquelle, - nous l'avons souligné plus haut -, la contribution quaghebeurienne se signale par sa profondeur et sa rigueur analytiques, formant de fait un texte à part dans l'ensemble du volume³⁰⁹.

Dès lors, en dépit d'un certain consensus thématique autour des contradictions et des soucis de cette époque, - très manifestes, du reste, dans les deux ouvrages -, il n'est pas raisonnable, ni vraiment souhaitable d'en extraire un synopsis programmatique exhaustif et cohérent, tant le ton et le genre discursifs des intervenants à **La Belgique malgré tout** varient d'un texte à l'autre et, à plus forte raison, par rapport à **Lettres françaises de Belgique. Mutations**.

³⁰⁷ Entretien avec Marc Quaghebeur, «Une arche inachevée», p. 141.

³⁰⁸ **Ibidem**.

³⁰⁹ Nous nous sommes, d'ailleurs, longuement penché sur ce texte dans les deux sous-chapitres précédents.

On peut néanmoins tenter de classer succinctement, dans ces deux recueils, comme le propose Michel Otten³¹⁰, les inquiétudes annoncées ou pressenties dans le dossier «Une autre Belgique» de Pierre Mertens, suivant quatre thèmes majeurs, jugés très «bruxellois»³¹¹ ; à savoir l'exil (physique et intérieur), le (pays en) creux, la bâtardise (c'est-à-dire le mélange de racines) et le cosmopolitisme (à savoir le déracinement, et ses variantes : le creuset, le carrefour et l'écrivain internationaliste). Ces thèmes, - qui ne sont, par ailleurs, pas totalement étanches entre eux renvoient à la nomenclature et au catalogage des catégories contradictoires du moment.

Rappelons que ces thèmes ne sont pas les seuls. Il en est d'autres plus revendicatifs et communs aux deux ouvrages, mais que nous mettrions au compte des doléances du mouvement de la belgitude, et sur lesquels nous nous sommes déjà penchés : le déficit linguistique, la récupération de la langue, la demande d'histoire, la dénonciation de l'idéologie de la langue, l'urgence de la modernité, etc. Il s'agit, pour l'heure, de mettre en exergue les différents échos personnels des acteurs littéraires qui relaient dans les deux volumes³¹², sous des formes discursives variées, les inquiétudes exprimées quatre ans plus tôt.

Le thème de l'exil, tel qu'il est véhiculé par les tenants de la belgitude, réfère aussi bien, et parfois indistinctement, à l'exil géographique, physique qu'au sentiment d'intériorité exilique. Le sujet avait déjà été largement soulevé par le dossier «Une autre Belgique». Liliane Wouters fait allusion, dans un article symptomatiquement intitulé «Le double exil des poètes» (1976), à la condition foncièrement exilique du poète belge : «exilé chez lui, exilé ailleurs. Marginal partout»³¹³. De son côté, et dans le même dossier, Jacques Sojcher considère la nouvelle génération de poètes de langue française comme «des exilés belges dans la Belgique asexuée»³¹⁴.

³¹⁰ Cf. OTTEN, Michel – «Identité nationale, identités régionales dans la littérature française de Belgique», p.71.

³¹¹ Ces thèmes sont clairement annoncés par Jacques Sojcher en avant-propos à **La Belgique malgré tout**, p. VIII.

³¹² Plusieurs auteurs ont activement participé à ces deux ouvrages. C'est le cas de Pierre Mertens, Marc Quaghebeur, Hubert Juin ou Fernand Verhesen.

³¹³ WOUTERS, Liliane – «Le double exil des poètes», **Les Nouvelles Littéraires**, n° 2557, *Une autre Belgique*, 4-11 novembre 1976, p. 18.

³¹⁴ SOJCHER, Jacques – «La contagion poétique», **Ibid.**, p. 17.

Or, les textes compilés dans les deux ouvrages collectifs parus en 1980 reprennent très sérieusement la relève des constats antérieurs. Hubert Juin rappelle cette douloureuse réalité dans laquelle les auteurs belges ont eu à vivre à partir du régime littéraire lundiste : «[...] pour pouvoir s'exprimer librement, les écrivains véritablement déterminés étaient contraints à l'exil»³¹⁵. Raison pour laquelle Anne-Marie La Fère souligne la fâcheuse condition, ou plutôt la contrainte exilique, - d'écrivains wallons, en quête d'une légitimité et d'une stratégie éditoriale -, mais dont les points d'attache au terroir demeuraient entiers. A ce sujet, La Fère donne comme exemple éloquent l'œuvre autobiographique cohérente que Conrad Detrez poursuivait à Paris.

Pour sa part, Pierre Mertens, fidèle à son engagement identitaire du dossier fondateur, évoque l'émergence et surtout l'acuité, d'un nouveau statut exilique pour la génération montante : un exil *in loco*, forçant les écrivains à se pencher très sérieusement sur leurs conditions d'écriture : «car l'exil sur place d'un écrivain belge d'aujourd'hui [1980], c'est la prise en compte, de façon à proposer de celui-ci une image dérangeante qui a fort peu de chances de rallier une audience très large»³¹⁶.

Le contexte était en train de changer, l'auteur de **Terre d'asile** appelait les jeunes écrivains à reconsidérer leurs liens à la Belgique ; à résister et à renverser les handicaps associés à l'*ici* : «J'ai moins que jamais envie de désertier. Je parle pour moi, mais je sais que ce sentiment est partagé par d'autres aussi»³¹⁷.

Marc Quaghebeur nuance quelque peu cette définition de l'exil intérieur. Cette catégorie renvoie, selon lui, d'abord à l'esprit de fraternité qui avait animé les écrivains qui s'étaient situés dans la lignée du surréalisme³¹⁸. Mais l'exil physique et géographique domine le souci du moment. En cela, le futur Commissaire au Livre rejoint les soucis de Mertens : «Il n'empêche que, pour l'heure [1979], l'ici reste encore le vrai combat»³¹⁹.

Dans **La Belgique malgré tout**, la catégorie de l'exil devient, pour Jacques Crickillon, la seule expression, très mertensienne, qu'il trouve pour rendre compte de son rapport à sa ville, Bruxelles : «j'y vis au centre de mon perpétuel exil [...]. J'écris ici. Peut-être repartirai-je. Ici ou ailleurs ! Je suis belge»³²⁰.

³¹⁵ **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 46.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 74.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 79.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 84.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 101.

³²⁰ *Ibid.*, p. 77s.

Même ton chez Luc de Heusch, évoquant Henri Michaux : «Nulle part et partout. Expatriation et extraterritorialité de l'écriture. Ailleurs. La littérature n'est elle-même qu'un pis-aller»³²¹.

De même, la catégorie du *creux*, du pays *en creux*, voire celui d'une négativité et d'un vide, a très tôt conquis la préférence des tenants de la belgitude lorsqu'il s'agit de définir le Royaume ; entité dont ils sont bien en peine de concevoir l'existence en termes positifs. La référence à la vacuité affleure çà et là dans les propos des interviewés dans **Lettres françaises de Belgique. Mutations**. Mais, c'est **La Belgique malgré tout** qui en use le plus dans son approche de la réalité en place. Etrange et parlant consensus !

Pour Jacques Crickillon, se définir comme Belge ne peut se percevoir que dans un pays *in absentia*, en dilution : «Maintenant que la Belgique est en question, je me sens Belge comme jadis j'étais du côté du dernier des Mohicans»³²². La Belgique ne serait-elle donc perceptible que par un *non-être* ou un *n'être-plus* ? C'est ce que confirme le témoignage de Marcel Croës : «je me sens de passage dans un pays qui existe de moins en moins»³²³. D'autant plus que la prise de conscience de la vacuité du sentiment national et du mythe national belge devenait plus aiguë au fur et à mesure que la fédéralisation avançait.

Pierre Della Faille n'avoue-t-il pas que «le problème patrial [...] ne s'est jamais posé pour moi»³²⁴. Un vide inversement proportionnel inspiré par le «plein» des grandes nations voisines. Jacques Gérard Linze évoquait, à ce propos, son expérience de la Seconde Guerre : «L'[la Belgique] avais-je soutenue contre un occupant venu de sa patrie à lui ?»³²⁵. Paul Willems va dans le même sens. Pour lui, la Belgique est un «non-Etat»³²⁶, une «merveilleuse vacuité»³²⁷ ; dès lors qu'on la compare avec le *plein* des Etats-nations.

Plus catégorique, et surtout plus explicite, Claude Javeau, inventeur de la *belgitude* depuis le dossier «Une autre Belgique», livre impitoyablement sa définition de la Belgique. Elle est très proche de certaines assertions quaghebeuriennes sur le sujet (identité *in absentia*, visage absent), «anonyme»³²⁸ : «En creux : la Belgique est un trou sur la page du monde. Le vide n'existe pas, et pourtant il existe, mais en creux»³²⁹.

³²¹ *Ibid.*, p. 110.

³²² CRICKILLON, Jacques – «Approche de détournement», *La Belgique malgré tout*, p. 73.

³²³ CROES, Marcel – «What thou lovest well remains», *Ibid.*, p. 83.

³²⁴ DELLA FAILLE, Pierre – «Fluctuat nec mergitur», *Ibid.*, p. 115.

³²⁵ LINZE, Jacques-Gérard – «Belgique s.a.», *Ibid.*, p. 289.

³²⁶ WILLEMS, Paul – «J'aime le 'non-état' qu'est ce pays», *Ibid.*, p. 481.

³²⁷ *Ibid.*, p. 488.

³²⁸ LINZE, Jacques-Gérard – «Belgique s.a.», *Ibid.*, p. 290.

³²⁹ JAVEAU, Claude – «Le chocolat de Trois-Rivières», *Ibid.*, p. 211.

Marc Rombaut parle de ce *creux* ressenti et vécu dans un langage psychanalytique. Pour lui, la Belgique personnifie le tabou, l'exemple parfait du refoulement, et ce, dans un texte dont le titre annonce la stratégie : «l'antre-deux-mères». Ce témoignage rejoint, sur ce point précis, les ambiguïtés courageusement mises en lumière par Anne-Marie La Fère, symptomatiquement intitulées «confessions d'une Belge honteuse»³³⁰.

Pour Marc Rombaut, être Belge est quasi inavouable, une maladie honteuse : «J'évite de prononcer ce nom [Belgique], d'en faire une quelconque référence. Appelez ça le grand refoulé de mon histoire, ma maladie inavouable / ou Œdipe Roi [!]»³³¹.

Et, dans un même registre, Jacques Sojcher choisit de faire subtilement coïncider dans son texte le creux du pays avec son identité problématique : francophone, juif et Belge ; comme si le pays ne lui convenait que par l'assurance de non-identité qu'il lui procure : «Ainsi je, moi pas moi. Impossible, impossible d'assumer un titre, une qualité, une réalité. Ainsi devenir Belge n'allait pas de soi»³³². Ou encore : «Ici est une forme de l'obstacle à être là. Pays double et double moi»³³³.

En outre, le thème de la bâtardise apparaît çà et là, dans les textes, comme un subtil glissement ou approfondissement de la conscience exilique, apatride ou non-identitaire des écrivains belges francophones. Il renvoie inévitablement ici à la participation culturelle à deux sources ethniques, et donc au refus de la notion de «pureté» telle que Bernard-Henri Lévy l'a décrite³³⁴.

A cet égard, et au même titre que le cosmopolitisme, elle constitue souvent davantage une chance qu'un handicap. C'est ce qu'exprime Fernand Verhesen dans son témoignage dans **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, citant Marc Quaghebeur : «Nous sommes [...] des bâtards. Je préférerais dire que nous sommes des êtres des confins, c'est-à-dire des métis»³³⁵ ; tandis que, pour Hubert Juin, les mêmes notions sont relayées par l'expression juridique médiévale «marche»³³⁶. Une condition qui a surtout des avantages, «une possibilité d'ouverture, une éventualité d'osmose»³³⁷ dont la phase centripète, malgré tout, sut profiter, et dont on fit plus d'un cliché en France.

³³⁰ Cf. LA FERRE, Anne-Marie – «Confession d'une Belge honteuse», *Ibid.*, pp. 235-241.

³³¹ ROMBAUT, Marc – «L'antre-deux-mères», *Ibid.*, p. 420.

³³² SOJCHER, Jacques – «Un Belge peu naturel», *Ibid.*, p. 446.

³³³ *Ibid.*, p. 447.

³³⁴ Cf. LEVY, Bernard-Henri – *La Pureté dangereuse*, Paris, Grasset, 1994.

³³⁵ **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 142.

³³⁶ JUIN, Hubert – «Victor Hugo à Arlon», *La Belgique malgré tout*, p. 222.

³³⁷ **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 144.

Pour cette génération, la question du rapport culturel à l'*autre* doit se poser en termes nouveaux. Pol Bury y fait directement allusion quand il accueille avec euphorie cette hypothèse : «Belgitude faite de gènes kymriques, allemands, espagnols, français. Quelle chance !»³³⁸. Claire Lejeune n'hésite pas, quant à elle, à interpréter la belgitude sur le mode d'une bâtardise radicale, qui se veut également esthétique : «Et si ça [la belgitude] ne voulait rien signifier d'autre que l'insondable confusion d'être à la fois issue de germain et de français? Le signe courageux d'une volonté transnationale, transcontinentale, transpolitique? Comprenne qui pourra, et honni soit qui mal y pense!»³³⁹.

Et plus d'un écrivain d'y aller de ses origines croisées, de se chercher une heureuse bâtardise narguant les reproches «maurrassiens» de Charles Bertin. C'est le cas de Théodore Koenig : «Mon père ayant épousé une demoiselle d'origine maastrichtoise, je pourrais être qualifié, sans rire, de belge extra-utérin [...]»³⁴⁰. Même constat et identique rappel des origines avec un souci supplémentaire des proportions bâtardes en vue d'une plus-value, sans atteindre à la vanité, chez Anne-Marie La Fère : «je suis à moitié Flamande brabançonne et pour un quart Wallonne»³⁴¹.

Finalement, les écrivains interviennent dans le débat identitaire, esthétique et politique de la belgitude, tenu, aussi bien dans **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, que dans **La Belgique malgré tout**, en recourant au concept positif du cosmopolitisme, entendu comme prolongement de la bâtardise, et de ses conséquences, mais surtout comme contrepartie de la non-identité, ce qui va de pair avec la perception du pays en creux.

L'intervention programmatique de Pierre Mertens dans le dossier «Une autre Belgique» ouvrait le voie à une conception cosmopolite, déracinée, très «bruxelloise» de la culture en général et de l'écriture en Belgique, en particulier : «Tel serait, - si l'on ose rêver -, le 'défi belge'. N'étant plus tributaires de personne, nous serions enfin de nulle part et de partout»³⁴².

Un slogan d'ubiquité culturelle, identitaire et poétique que Fernand Verhesen reprendra à son compte : «Ici et partout [...]. Si telle est la situation du poème»³⁴³.

³³⁸ BURY, Pol – «Une belgitude peut en cacher une autre», **La Belgique malgré tout**, p. 21.

³³⁹ LEJEUNE, Claire – «De la mitoyenneté comme citoyenneté», *Ibid.*, p. 269.

³⁴⁰ KOENIG, Théodore – «Evidences et ambiguïtés», *Ibid.*, p. 230.

³⁴¹ LA FERRE, Anne-Marie – «Confession d'une Belge honteuse», p. 238.

³⁴² MERTENS, Pierre – «De la difficulté d'être Belge», p. 14.

³⁴³ VERHESEN, Fernand – «Un point focal», **La Belgique malgré tout**, p. 468.

Cette catégorie connaîtra un relais polysémique dans les deux ouvrages postérieurs. Tantôt «carrefour», «creuset», «entre-deux» ; tantôt «errance», «juiverie» ou «béance », le cosmopolitisme apparaît toujours comme une valeur ajoutée, un atout belge dont il s'agit de tirer le juste profit culturel, ou dont l'écriture et les écrivains se réclament sans vergogne et sans orgueil. A mi-chemin entre le programme et la revendication, le même Pierre Mertens se fait plus précis dans **La Belgique malgré tout** : «nous acceptons beaucoup plus que par le passé que notre pays soit un carrefour [...]. Il faut profiter de cette situation»³⁴⁴. On retrouve le même registre chez un Hubert Juin, faisant allusion à «cette 'chance' du 'creuset' Belgique» marqué par «l'entre-deux»³⁴⁵. Bruxelles illustre par excellence un tel vivier, là «où les cultures se mélangent»³⁴⁶.

Chez Marc Quaghebeur, la notion de cosmopolitisme sous-tend une démarche prospective et programmatique dont la portée est plus vaste. D'où le recours à la métaphore juive pour éclairer le statut des francophones de Belgique : «un refus panique d'assumer la béance et la juiverie»³⁴⁷ qui eût permis (et permettra) la polyphonie des langages dont la modernité aurait beaucoup à gagner. Et il suffirait de considérer l'œuvre impressionnante, et tout à fait originale pour la Belgique, d'un Jean-Pierre Verheggen pour s'en convaincre.

Pour Sojcher, la juiverie relève davantage d'une expérience et d'une condition personnelles, mais n'en rend pas moins compte de l'essence du pays : «Où j'aime être Belge errant, Juif errant, professeur-directeur de revue errant, avec derrière moi le confort vital, l'assurance du sol [...]»³⁴⁸.

Le sentiment de vivre, et d'écrire, dans un «carrefour de l'Europe»³⁴⁹ à plus d'un titre ; dans une ville-carrefour telle que Bruxelles³⁵⁰, accentue et concrétise le thème du cosmopolitisme dont la nouvelle génération prend une pleine conscience. Françoise Collin ne définit-elle pas Bruxelles comme étant le théâtre de ce déracinement profitable, de cette rencontre fertile : «Bruxelles, quoi encore ? C'est presque tout»³⁵¹.

³⁴⁴ **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 71.

³⁴⁵ **Ibid.**, p. 41.

³⁴⁶ **Ibid.**, p. 42.

³⁴⁷ **Ibid.**, p. 95.

³⁴⁸ SOJCHER, Jacques – «Un Belge peu naturel», p. 447.

³⁴⁹ LA FERRE, Anne-Marie – «Confession d'une Belge honteuse», p. 420.

³⁵⁰ CELS, Jacques – «Bruxelles écrit sans précédent», **La Belgique malgré tout**, p. 26.

³⁵¹ COLLIN, Françoise – «Bibliothèque paroissiale», **Ibid.**, p. 46.

Plus ironique, mais assurément plus lucide et subtil dans l'étendue des conséquences sociologiques qu'il en tire, Claude Javeau s'inspire d'une impression de similitude entre Trois-Rivières (Québec) et le fait identitaire belge. Il y voit l'exemple même de ce qu'est la Belgique : «La Belgique se trouve au croisement des rues principales [l'une s'appelle la Rue Notre-Dame, l'autre, j'ai oublié] de Trois-Rivières»³⁵². Et le sociologue d'ajouter, impitoyable, «le paysage [est le], véritable noumène de la banalité [celle de son pays]»³⁵³.

Jouant sur l'heureux rapprochement des sonorités suffixales, Claire Lejeune rappelle la complexité belge, et fait coïncider la *citoyenneté* avec la *mitoyenneté* ; toute approche nationale ne pouvant que s'inscrire dans le réalisme de la complexité du creuset historique, linguistique, géographique et culturel.

Les deux recueils, **Lettres françaises de Belgique. Mutations** et **La Belgique malgré tout**, ont décisivement contribué au débat de la belgitude. Ils ont apporté une cohérence du message et l'efficace d'outils consensuels, parmi lesquels nous plaçons les quatre thèmes évoqués plus haut. Ces ouvrages ne furent toutefois pas les seuls. Un autre texte fort devait provoquer des remous dans le champ littéraire et politique belge.

En effet, l'année 1980 fut marquée par l'organisation d'Europalia Belgique. La génération montante n'allait pas rater une si belle aubaine pour «réaliser un 'coup' en littérature»³⁵⁴. En 1980, quatre-vingt noms sont retenus pour le premier **Alphabet**. Un volume paraît parallèlement pour les écrivains flamands. Et en 1982, paraît donc, par les soins de Marc Quaghebeur, un **Alphabet des lettres belges de langue française**, retenant cent quatre-vingt noms d'écrivains, poètes, dramaturges de Belgique francophone, suivant un ordre alphabétique et avec une note critique et biobibliographique, qui n'auraient certes pas tous obtenu l'agrément de l'officialité littéraire en voie d'éviction.

Des noms qui avaient fait parler d'eux, quelques années plus tôt, ou qui étaient carrément proscrits ou ignorés en Belgique, recevaient de la sorte droit de cité littéraire : Pierre Mertens, Marcel Moreau, Jean Louvet, Max Loreau, Claire Lejeune, Jacques Izoard, Christian Dotremont, Conrad Detrez, Eugène Savitzkaya, René Kalisky ou Jean-Pierre Verheggen.

³⁵² JAVEAU, Claude – «Le chocolat de Trois-Rivières», *Ibid.*, p. 213.

³⁵³ *Ibid.*, p. 213s.

³⁵⁴ Entretien avec Marc Quaghebeur, «Une arche inachevée», p. 140.

L'inclusion de noms d'écrivains en rupture avec le compromis tacite lundiste de la belle langue et du néoclassicisme, ainsi que l'ouverture moderne au travail déstructurant du langage, dans ce catalogue littéraire «officiel» francophone d'Europalia ne pouvaient que s'attirer les foudres des coteries esthétiques menacées. Les fameuses «Cartes blanches» du journal **Le Soir** furent, entre autres, le lieu de ces acerbes règlements de comptes.

D'autant plus que cette année-là, Charles Bertin, digne représentant du lundisme, publiait une préface d'une anthologie acritique et «littérairement correcte» pour l'époque, intitulée **Cent auteurs**³⁵⁵ ; à laquelle ledit **Alphabet** faisait énormément d'ombre.

Forcément, la réception critique et les comptes-rendus de l'époque ne peuvent éviter les comparaisons sur le fond et sur la forme des deux ouvrages. Ils se prononceront également sur la querelle sous-jacente dans les préfaces. Si **Le Coin des lettres** préfère souligner que «ces ouvrages, dont l'esprit est totalement différent, se recouvrent partiellement mais se complètent à merveille», certains aspects sont inconciliables. **L'Alphabet** serait plus exigeant et s'adresserait «à un public déjà initié» alors que **Cent auteurs** serait plus «à la portée du profane».

Pourquoi pas ? récupère, lui aussi, cet esprit comparatiste. Outre la différence de prix, ce sont les différences stylistiques, méthodologiques et les options critiques qui font l'objet d'une incontournable confrontation. Alain Germoz reconnaît que **Balises** rend compte d'un «texte touffu mais intelligent», mais accuse le «fonctionnaire» de dicter sa loi et de mener «une politique partisane». **Cent auteurs** accuserait plusieurs imprécisions biobibliographiques, et se montrerait incapable de saisir la portée irrépressible du mouvement de la belgitude, hanté qu'il est par l'idéologie de la «patrie mentale» ; entendons par là la langue française.

Les tenants de l'esprit du **Manifeste du lundi** reprochaient donc aux «jeunes hiérarques d'une nouvelle écriture et d'une autre sensibilité» d'avoir eu l'audace de prendre le parti des noms que nous évoquions plus haut. La guerre des préfaciers d'anthologies aurait donc bien lieu. Bertin tentait désespérément de sauver le bien-fondé du choix anthologique de **Cent auteurs**, dont il était le préfacier : «Ce volume, dont j'ai écrit la préface, reçut des mains d'un jury où, par extraordinaire, ne figurait aucun des amis de M. Sojcher, un prix important du Conseil de la Communauté Française»³⁵⁶.

³⁵⁵ Cf. TREKKER, Anne-Marie / VANDERSTRAETEN, Jean-Pierre – **Cent auteurs. Anthologie de littérature française de Belgique**, (Préface de Charles Bertin), Bruxelles, Ed. de la Francité, 1982.

³⁵⁶ BERTIN, Charles – «Messieurs», *Cartes blanches*, **Le Soir**, 25 avril 1983.

Jacques Sojcher avait impitoyablement tourné en ridicule, et avec une grinçante ironie, les noms d'«auteurs édifiants», illustres inconnus, ou célébrités vicinales, voire paroissiales. Bertin riposta sur le même registre. Sojcher et ses amis n'ayant pas été cités parmi les «brillants» cent auteurs, auraient décidé d'ourdir la machination argumentative comme revanche. On s'en rend vite compte : en cette phase «transitoire» du champ littéraire belge francophone, les «oubliés» des anthologies deviennent très présents...

Mais c'est la longue préface de Marc Quaghebeur de l'**Alphabet**, intitulée «Balises pour l'histoire de nos lettres» qui suscitera la plus véhémement levée de boucliers. Elle deviendra, à juste titre (en 1998) le n° 150 de la collection Espace Nord chez Labor, avec un titre revu pour la circonstance, **Balises pour l'histoire des lettres belges** auquel nous avons abondamment fait allusion dans les sous-chapitres précédents.

Ce texte poursuit le souci et l'effort de systématisation dans un discours critique solide et cohérent, ébauché dès «Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone», contribution critique de Marc Quaghebeur à **La Belgique malgré tout**, en plus de son témoignage personnel³⁵⁷. Il dotait surtout les intervenants au débat, d'une cohérence argumentative, et dès lors, d'une crédibilité qui leur faisaient bien défaut. C'est le cas de catégories récurrentes telles que l'«exil», le «creux», la «bâtardise» et le «cosmopolitisme», dont il était question plus haut ; et qui trouvent dans **Balises** un ancrage interprétatif socio-historique et sociocritique inestimable.

A ce stade de notre exposé, nous ne répéterons pas les grandes lignes de force du raisonnement quaghebeurien que nous avons assez développées plus haut. Nous ne soulignerons ici que les points argumentatifs qui rendirent ce texte incompatible et «indéfendable» aux yeux de l'officialité littéraire sortante, et que les «Cartes blanches» placèrent au centre de leurs diatribes.

La thèse axiale de la préface, - qui, pour une bonne part, justifiait les inclusions (et, partant, les «absences») de cette anthologie -, dégageait une littérature qui n'allait pas de soi, qui évitait, tout comme le pays qu'elle était censée «desservir», l'assomption de ces contradictions. Celles-ci touchaient à la langue, à l'histoire, à la conception de l'Etat ; domaines où une persistante tradition mythique et idéologique contraignait les francophones de Belgique à forclure ces questions essentielles, et leur réservait une identité négative ou, pour reprendre Marc Quaghebeur, un *creux*, une *déshistoire* dont la littérature se ressentait inévitablement.

³⁵⁷ Cf. QUAGHEBEUR, Marc - «Un rien, qui prélude au peut-être», **La Belgique malgré tout**, pp. 389-392.

Le «fait belge», la spécificité de la littérature belge francophone outrepassaient les vieux clichés nordiques du début du siècle. Ils relevaient d'un malaise identitaire, d'une «difficulté d'être Belge» que le mouvement de la belgitude venait d'avouer de façon retentissante et que la préface quaghebeurienne illustre avec originalité.

Le «fait belge» glosé par la préface de Marc Quaghebeur devint la pomme de discorde des «Cartes blanches» ; la thèse indéfendable et proscrite par la vieille garde littéraire. André Miguel voyait dans ce texte la «systématisation démesurée, tatillonne, arbitraire, aberrante» d'une «idée fixe», celle du «creux»³⁵⁸. Et l'auteur de **L'Homme poétique** de contredire la «spécificité» moyennant l'argument de l'universalité des phénomènes de «corsetage» ; de rappeler le raisonnement lundiste d'une Belgique - «province» culturelle française au même titre que les autres, et de réduire le sentiment du «creux», repris à l'envi dans **La Belgique malgré tout** à «la seule négativité de la modernité»³⁵⁹.

Ces propos d'André Miguel, lui-même intervenant à **La Belgique malgré tout**, - et dont Marc Quaghebeur commente les œuvres dans ses **Balises** -, relèvent d'une démarche palindromique. Rappelons, à ce propos, son texte «L'entre-deux, l'entre-mille» où l'intuition d'une spécificité se diluait déjà dans la perspective plus large de la modernité. Miguel reconnaît toutefois avoir senti à l'œuvre chez plusieurs écrivains belges liés à la modernité «un certain tempérament belge, baroque, excessif, dérision et autodérision 'démesurées', outrance 'naïve', non-sens ricanant»³⁶⁰.

Seulement voilà, la pensée de l'écrivain a mûri dans le sens inverse de celui de la «belgitude» : «Oui, j'ai pensé cela, je l'ai écrit. A présent, je m'interroge»³⁶¹. Pour lui, tous comptes faits, Tzara ou Péret se signalaient, eux aussi, par ces caractéristiques scripturales sans avoir à les imputer à une quelconque spécificité identitaire belge.

A cet égard, l'anthologie **Terre d'écart. Ecrivains français de Belgique** (1980), recueil de textes choisis, présenté par Miguel, - et qui se trouve donc en concurrence -, tout en accueillant la nouveauté et la modernité littéraire du moment, ne pose pas la question identitaire et esthétique en termes de «spécificité» ou de «malaise». La catégorie de l'«écart», - écart entre les mots et les choses -, est au cœur de sa vision. Il rassemble des noms qui vont de Pierre Mertens, Conrad Detrez, Jean-Pierre Verheggen, Marcel Moreau à Eugène Savitzkaya.

³⁵⁸ MIGUEL, André - «Une thèse indéfendable sur nos Lettres», **Le Soir**, 20 décembre 1982.

³⁵⁹ **Ibidem**.

³⁶⁰ ID - «L'entre-deux, l'entre-mille», **La Belgique malgré tout**, p. 350.

³⁶¹ **Ibidem**.

A nouveau, toute tentation de mise en exergue de la particularité belge fait l'objet d'une réserve et d'une retenue critiques de la part d'André Miguel. Tous les traits qui, autrefois, lui semblaient ressortir à «un baroque incantatoire, tourmenté, prompt à l'humour noir, d'un fantastique tragique et ténébreux, d'un tempérament excessif» qui serait «une spécificité belge et wallonne»³⁶², s'inscrivent désormais, - si l'on y regarde de plus près -, dans ce baroque plus vaste et transversal qui «[...] existe aussi dans certaines œuvres françaises, de Rabelais à Céline, de Lautréamont à Benjamin Péret, de Maurice Roche à Pierre Guyotat ou Valère Novarina»³⁶³.

L'année 1982, outre les polémiques autour de **Balises**, voit la tenue d'un colloque à Louvain-la-Neuve organisé par le Laboratoire d'anthropologie sociale et le Groupe de sociologie wallonne, consacré à **Ecriture française et identifications culturelles en Belgique**, et dont les actes ne seront publiés qu'en 1984. Bien que nous y ayons déjà souvent fait allusion dans les sous-chapitres précédents, il n'est pas vain de rappeler ici l'importance des apports anthropologiques et sociologiques, lesquels ne font que confirmer le bien-fondé des états d'âme des tenants de la belgitude, et surtout exposent au grand jour, avec l'avantage indiscutable de l'objectivité scientifique, les soubassements sociétaux du malaise identitaire.

René Andrianne associe intimement la conscience apolitique de la Belgique à la passivité dans les domaines linguistique et littéraire. Il soulève, par ailleurs, le problème de l'apposition de la Belgique à côté d'une nation marquée par le *plein* d'une mémoire collective³⁶⁴, ainsi que celui, bien patent dans **La Belgique malgré tout** et **Lettres françaises de Belgique. Mutations** du «déficit linguistique» des francophones de Belgique.

De son côté, Jean-Marie Klinkenberg prône une approche du fait littéraire belge du côté de l'institution littéraire, à savoir un aperçu des stratégies mises en œuvre par les écrivains belges en vue de s'assurer une légitimation près l'instance légitimante : Paris. A ce sujet, les vues du sociologue liégeois sur la «phase dialectique» de la périodisation littéraire belge confortent les thèses de la belgitude, notamment pour ce qui est de la réévaluation du rôle de *l'ici* et du rapport à Paris³⁶⁵.

³⁶² MIGUEL, André / WOUTERS, Liliane - **Terre d'écartés. Ecrivains français de Belgique**, Bruxelles, Ed. Universitaires, 1980, p. 11.

³⁶³ *Ibid.*, p. 11s.

³⁶⁴ Cf. ANDRIANNE, René - «Conscience linguistique et conscience politique», p. 16.

³⁶⁵ Cf. KLINKENBERG, Jean-Marie - «Pour une étude de l'Institution littéraire en Belgique francophone», p. 30s.

Klinkenberg dénonce et illustre, en outre, les attitudes péjoratives de la critique parisienne quand il s'agit d'aborder les œuvres des écrivains belges³⁶⁶.

Michel Otten, quant à lui, - tout en souscrivant à la thèse quaghebeurienne de la «dénégation» et de la «forclusion» de la singularité des lettres belges suite à l'impact hégémonique qu'a eu le **Manifeste du lundi** sur l'institution littéraire du pays à partir de l'entre-deux-guerres -, met déjà en évidence le caractère éminemment «bruxellois» de la thématique identitaire et revendicative des recueils les plus marquants de la belgitude. Aussi ce critique rappelle-t-il que la consolidation d'une Communauté Française de Belgique menace, voire étouffe la voix wallonne de par sa polarisation bruxelloise³⁶⁷.

Finalement, le sociologue Ralph Heyndels, tout en épousant la cause de la belgitude, en énonce les limites et les pièges, qui, - avouons-le -, ne se sont pas révélés. Loin s'en faut³⁶⁸ ! Au contraire, la littérature qui devait s'épanouir en Belgique dans les années suivantes, et dans laquelle nous inscrivons les trois prosateurs de notre étude, est de plus en plus une littérature qui semble aller de soi, réconciliée avec la langue, l'imaginaire et surtout avec les contradictions dans lesquelles l'écriture advient en Belgique. C'est aux indices critiques de cette normalité que nous consacrerons le sous-chapitre suivant.

2.4 VERS UNE LITTÉRATURE QUI VA DE SOI

La périodisation de la belgitude qui nous venons de retracer s'estompe dans le tournant des années nonante. Plusieurs facteurs, - que nous analyserons succinctement dans ce sous-chapitre -, concourent à ce constat optimiste ; lequel acte, de par les œuvres, les témoignages des écrivains eux-mêmes et les résultats concrets très positifs de la nouvelle politique culturelle, une heureuse assomption de la «phase dialectique» de l'historiographie littéraire belge.

³⁶⁶ Cf. **Ibid.**, pp. 42-48.

³⁶⁷ Cf. OTTEN, Michel - «Identité nationale, identités régionales dans la littérature française de Belgique», pp. 79-83.

³⁶⁸ HEYNDELS, Ralph - «Ecrire la Belgique comme symptôme du vide», p. 87s.

D'abord, il faut signaler l'infléchissement, parfois palinodique, du discours de la belgitude, lié à l'abandon des revendications du discours identitaire belge. Non que le mouvement de la belgitude se soit soldé par un échec politique ou culturel. Bien au contraire, la mise en place des nouvelles structures politiques et culturelles a garanti, dans les faits, la satisfaction de la plupart des revendications et doléances soulevées à partir du dossier «Une autre Belgique». Par ailleurs, cette forte atténuation discursive coïncide avec l'ascension politique, aux commandes des nouvelles instances culturelles et littéraires issues de la communautarisation du Royaume, de la génération de la belgitude. Les nouvelles politiques culturelle, littéraire, éditoriale ou de l'enseignement ont donné corps à la réorientation des priorités en matière littéraire.

C'est de ces résultats, plus qu'encourageants, que rendent désormais compte les dossiers des revues, littéraires notamment, consacrés à l'état des choses dans le domaine littéraire, en Belgique francophone, ou qu'actent les dernières publications qui se sont penchées sur le fait belge *après* la belgitude.

Le succès littéraire de beaucoup d'écrivains belges francophones contemporains, ainsi que le sentiment amplement partagé d'une littérature qui va de soi relèguent au second plan le «détail» du lieu d'édition, et surtout le sens des stratégies de légitimation mises en œuvre.

2.4.1 La belgité : une belgitude sans souci

Les premiers signes d'infléchissement du discours identitaire, autour de la notion «nécessaire» de *belgitude* sont venus paradoxalement par la voix d'un de ses principaux hérauts et théoricien : Marc Quaghebeur, Commissaire au Livre dans une des structures les plus actives au service de la nouvelle politique culturelle. Rappelons qu'en 1979, un écrivain d'origine flamande déplorait déjà le recours obligatoire à un concept dont il appelait de ses vœux le rapide dépassement par le changement des conditions d'écriture de l'écrivain belge francophone : «Cependant, le fait d'avoir été obligé de recourir à un concept, si labile soit-il, prouve finalement que ce malaise subsiste, qu'il faut une 'arme', une 'identité'»³⁶⁹. Et Frans De Haes d'oser anticiper sur le temps où cette notion deviendrait superflue : «J'espère dès lors [...] qu'on pourra bientôt s'en passer»³⁷⁰.

³⁶⁹ *Lettres françaises de Belgique. Mutations*, p. 32.

³⁷⁰ *Ibidem*.

Or, l'infléchissement ou la révision du discours quaghebeurien coïncide avec la satisfaction, dans les faits, de ces desiderata. Dans une communication consacrée à l'impact des mutations institutionnelles et de la fédéralisation sur l'évolution des lettres belges (1991), - et toujours fidèle à sa méthode historiographique -, Marc Quaghebeur donne un premier signe afin de faire entendre que la belgitude n'est plus vraiment dans l'air du temps. Cet aveu, ou ce constat, ne trahit pas vraiment une rétractation de la part de Quaghebeur. Il s'inscrit davantage dans le cadre fidèle et cohérent d'une fécondation du fait littéraire par l'évaluation historique des événements du Royaume : «Le vocable de belgitude [...] n'est plus l'expression qui correspond à l'évolution du temps»³⁷¹.

En 1997, dans un dossier de **La Revue Nouvelle** consacré au fait, nettement acquis alors, que «les écrivains belges sont nés quelque part», le sociologue des institutions littéraires dresse le même bilan. L'«idéologie du creux» quelque «stimulante» qu'elle ait été, demeure associée à une «interrogation angoissée»³⁷². Ce numéro de **La Revue Nouvelle** -, nous y reviendrons -, illustre, au contraire, une littérature et un panorama culturel en général, très prometteurs et reconnus... à Paris, sans que cela induise un quelconque malaise.

A ce propos, il est très éloquent que pour la réédition, dans la collection Espace Nord, des **Balises pour l'histoire des lettres belges** (1998), seize ans après sa première édition comme polémique avant-propos à l'**Alphabet**, Marc Quaghebeur ait eu le soin de maintenir le texte original, mais aussi d'avertir son lecteur de l'évolution de l'objet et des soucis qu'il véhiculait. L'infléchissement et la nuance conceptuelle sont de rigueur, mais dans la fidélité au projet d'«articulation entre esthétique et histoire»³⁷³, qu'il s'agit désormais de «moduler de façon plus serrée»³⁷⁴. Car, comme le reconnaît le théoricien de la belgitude : «Des faits sont venus préciser ou nuancer certaines assertions»³⁷⁵.

C'est le cas de la catégorie identitaire du «creux» très présente dans le débat antérieur, mais dont on admet, à une autre époque, les limites, voire les ambiguïtés. Il ne s'agit pas, pour Quaghebeur, de renoncer à la prégnance du «creux» sur le corpus littéraire belge de langue française, qui constitue, du reste, un «acquis» quasi consensuel dans l'approche du fait littéraire belge. Cela équivaudrait à surdéterminer le déni dont on s'est finalement débarrassé.

³⁷¹ QUAGHEBEUR, Marc - «Politiquement 1991», tapuscrit, s/d, p. 3.

³⁷² Entretien avec Jacques Dubois, «Ecrire en Belgique. Une autonomie à la carte», **La Revue Nouvelle**, n°3, *Ecrire en Belgique, une autonomie à la carte*, mars 1997, p. 43.

³⁷³ QUAGHEBEUR, Marc - **Balises pour l'histoire des lettres belges**, p. I.

³⁷⁴ **Ibidem.**

³⁷⁵ **Ibidem.**

La question est ici de savoir si, dans la ferveur du débat identitaire, les tenants de la belgitude n'ont pas trop mis en exergue cette notion comme étant «une force de carence nécessaire»³⁷⁶ ; c'est-à-dire un sentiment recherché, voire entretenu, et donc endogène au phénomène littéraire belge ; alors qu'il était urgent d'en souligner le caractère subi, contraignant, et dès lors exogène au champ littéraire.

La notion de *belgité* dont Marc Quaghebeur impute la fabrication à l'universitaire et critique italien Ruggero Campagnoli, conviendrait mieux à la caractérisation théorique des «textualités [des] espaces imaginaires et [des] structures sociétales»³⁷⁷. D'autant plus que, d'une part, le recul permet de complexifier et de préciser ces outils conceptuels, - dont on ne songe pas à nier l'efficace, jusques et y compris à l'heure actuelle. Et, d'autre part, la critique témoigne de la vitalité et de l'inscription non revendicative des textes belges de langue française du moment ; ce qui oblige le chercheur en littérature belge à le «dater».

Autrement dit, «belgitude» est un mot qui porte en lui sa propre négation. Quaghebeur le reconnaît, la transition lexicale et notionnelle est incontournable, mais «à l'époque, ce mot était sans doute la seule forme d'affirmation possible. Aujourd'hui, c'est historique [...]. Belgité est bien sûr un mot qui convient mieux pour définir une spécificité».

La *belgité* rend donc compte d'une littérature qui a dûment pris conscience des manipulations qui la menacent, des complexités qui lui donnent corps et des particularités de son contexte, sans en faire un malaise. Elle en fait plutôt une «chance», un apport constructif et actif aux voies du projet francophone, que le suffixe positif «té» ne manque pas de conférer et de rappeler. Autrement dit, nous voilà enfin devant une belgitude à mi chemin entre positivité et nécessité³⁷⁸.

Par ailleurs, la tranquille reconnaissance de la belgité, positive et non-revendicative, est le fruit d'un nouveau contexte conceptuel et civilisationnel. Il coïncide avec la fin d'une certaine image prestigieuse et idéale de la République Française, sur laquelle Fernand Verhesen anticipait déjà en 1979 dans sa contribution à **Lettres françaises de Belgique. Mutations** : «Je veux dire que la fascination [...] à l'égard de Paris me semble se diluer dans une conception beaucoup plus large du domaine français»³⁷⁹.

³⁷⁶ **Ibid.**, p. IV.

³⁷⁷ **Ibidem.**

³⁷⁸ Cf. ID – «Et si nous cessions d'hypostasier la langue», p. 208. Voir aussi «cette dialectique du 'soyons-nous'», «Ecrire en Belgique. Une autonomie à la carte», **La Revue Nouvelle**, n°3, mars 1997, p. 42.

³⁷⁹ **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 151.

Ce domaine plus vaste auquel fait allusion le fondateur du Centre International d'Études Poétiques n'est autre que le projet francophone, qui ne tardera pas à se doter de moyens et de structures institutionnelles à partir des années quatre-vingt, et constituera même l'un des principaux soucis culturels sous François Mitterrand. Dès lors, le «recul relatif de l'institution française»³⁸⁰ s'annonce comme une aubaine pour les littératures périphériques en mal de légitimation.

Un éventuel ou idéal pluricentrisme francophone pourrait faire se diluer le rapport surmoïque de la Belgique francophone par rapport à la France et à Paris, et surtout atténuer le malaise ressenti en raison du fossé identitaire fondé sur la coexistence d'un pays *en creux* à côté d'un *plein* fascinant et prestigieux.

Encore eût-il fallu que ce projet parvînt à détrôner «le rôle monolithique de Paris»³⁸¹ qui, sous couvert d'une langue commune ou «en partage», ne cesse de nier les spécificités historiques du travail littéraire dans chaque aire francophone. Marc Quaghebeur, après avoir creusé le problème du côté belge, s'est intéressé à l'Afrique centrale, - ce qui touche encore un peu à la Belgique -, puis à la Suisse et à la Roumanie, - pays qui produit un nombre considérable d'écrivains de langue française.

Or, la francophonie suscite bien des réticences dont Marc Quaghebeur fournit un bon suivi du côté belge. Pour les raisons que nous évoquons pour la mise à l'écart ou à mal de la littérature belge de langue française, et qui tiennent pour une bonne part à la quasi-exclusivité parisienne des stratégies de reconnaissance et de légitimation, la francophonie risque de manquer son dessein le plus urgent et qui est à inventer, à savoir l'édification d'une authentique pluralité communautaire, d'une «koiné» francophone.

Malheureusement, ces bonnes intentions butent contre le maintien, - d'aucuns diront le renforcement -, de la dualité Paris-francophonie périphérique. Le maintien et le renforcement aussi du centralisme éditorial de Paris et du lutétiotopisme.

Comme le suggère Quaghebeur, la distinction entre «français» et «francophone», loin d'être effacée se voit paradoxalement soulignée. D'où l'importance de l'invention du polycentrisme en langue française qui fasse le sacrifice des assurances nationale et identitaire françaises ; et qui s'ouvre à la diversité des histoires et des modalités identitaires de rapport à la langue.

³⁸⁰ Entretien avec Jacques Dubois, «Ecrire en Belgique. Une autonomie à la carte», *La Revue Nouvelle*, n°3, *Ecrire en Belgique, une autonomie à la carte*, mars 1997, p. 37.

³⁸¹ QUAGHEBEUR, Marc - «Politiquement 1991», tapuscrit, s/d, p. 4.

En outre, la *belgité* n'est pas sans lien avec l'émergence postmoderne d'un certain consensus scriptural à partir des années quatre-vingt, lequel parodie ou minimise le travail moderne de l'écriture, et le contenu revendicatif lié aux démarches textuelles. A ce propos, Jacques Dubois manifeste sa crainte que le «grand consensus scriptural»³⁸² ne dissipe la littérature belge de langue française dans une espèce de littérature moyenne, et efface ou taise la voix belge dans l'innocuité postmoderne.

Christian Prigent avait déjà sévèrement dénoncé cet infléchissement du moderne qui fait en sorte que, dans un consensus inoffensif et largement partagé, l'écriture tende à «devenir 'lisible', amical[e], apaisé[e]»³⁸³.

Dans ce double contexte, il est peu probable que le débat identitaire ait encore les conditions de se tenir. D'ailleurs, l'abandon d'un discours de type identitaire et/ou revendicatif par les acteurs littéraires, - qu'attestent les publications ultérieures -, devient le dénominateur commun des nouvelles générations d'écrivains (Amélie Nothomb, Eugène Savitzkaya, Jean-Philippe Toussaint, Francis Dannemark, etc.).

La raison qu'en donne Carmelo Virone, rédacteur en chef de **Le Carnet et les Instants** -, revue remarquable de divulgation, issue de la nouvelle mouvance culturelle -, rend implicitement compte des subtiles mutations en cours dans le champ culturel belge. Le discours identitaire semble avoir épuisé ses arguments face à la réalité contextuelle : «Alors que la génération des années 70/80 a conquis le pouvoir institutionnel et symbolique en revendiquant sa 'belgitude', les jeunes écrivains d'aujourd'hui trouvent davantage leurs références en France»³⁸⁴.

Mais la raison invoquée est très parlante : «Peut-être parce que, chez nous, toutes les places sont prises, pour un bon moment encore»³⁸⁵. Cette remarque suggère que la génération de la belgitude s'est bel et bien installée aux commandes de la politique culturelle, qu'elle y entreprend une «intervention contractuelle» fertile et active, mais dont les tout derniers arrivés bénéficient, certes, mais sans s'y sentir *acteurs*, et surtout *décideurs*. Ces contradictions récentes, qui n'impliquent plus le recours à l'argumentaire identitaire, ont été largement et lucidement soulevées par Jacques Dubois dans un article caractérisant le champ culturel belge après la relève de la génération de la belgitude³⁸⁶.

³⁸² Entretien avec Jacques Dubois, «Écrire en Belgique. Une autonomie à la carte», p. 37.

³⁸³ PRIGENT, Christian – **Ceux qui merdRent**, Paris, P. O. L., 1991, p. 121.

³⁸⁴ Entretien avec Carmelo Virone, **Prétexte**, n° 10, *Spécial Belgique*, été 1996, p. 34.

³⁸⁵ **Ibid.**, p. 34s.

³⁸⁶ Cf. DUBOIS, Jacques – «Jeu de forces et contradictions dans le champ littéraire de la Belgique contemporaine», pp. 13-20.

Pour l'heure, le débat de la belgitude semble clos. C'est un débat «avorté» et «un combat d'hier»³⁸⁷, diront d'aucuns. Toutefois, les publications postérieures ou tardives, ne cessent de rappeler la dette de la génération d'écrivains d'après la belgitude envers les tenants du débat identitaire, leurs aînés, même si l'heure n'est décidément plus aux revendications, ni aux slogans.

2.4.2 Une politique inventive

Dans **Lettres belges entre absence et magie** (1990), Marc Quaghebeur dressait déjà un premier bilan récapitulatif du chemin parcouru pour inverser la tendance à la dénégation au sein des lettres belges ; lequel avait été inauguré par Joseph Hanse et sa thèse de doctorat consacrée à l'auteur de **La Légende d'Ulenspiegel** (1923). Il y joignait une liste exhaustive et impressionnante de «nouveaux argonautes» ayant renoué avec «l'éternel pionnier»³⁸⁸.

Il s'agit là d'une série d'universitaires, écrivains, critiques, dramaturges, poètes et intellectuels dont les contributions, à des niveaux divers du champ littéraire et politique belge, constituent la plus belle part de la machine culturelle mise en œuvre par la nouvelle génération issue de la belgitude. On ne s'étonnera pas d'y trouver un bon nombre de tenants de ce débat. Ces nouveaux acteurs culturels³⁸⁹ ont réussi, - en une décennie et à la faveur de la communautarisation de l'Etat -, à détrôner l'esprit Bodart et lundiste de la politique littéraire belge, et à prendre en charge les nouvelles structures qui se sont vite mis en place pour répondre aux nouvelles orientations et priorités.

Les fameuses «Cartes blanches» impitoyablement échangées dans les pages du journal **Le Soir**, à l'occasion de la publication de **Balises**, illustrent cette relève qui prit, dans les dires de Charles Bertin, des allures de coup d'état. Le conflit de générations et l'incompatibilité des vues sur le *fait belge* devenaient évidents au sein même du milieu littéraire et des institutions tutélaires.

³⁸⁷ «Ecrire en Belgique. Une autonomie à la carte», **La Revue Nouvelle**, n° 3, *Ecrire en Belgique, une autonomie à la carte*, mars 1997, p. 40.

³⁸⁸ QUAGHEBEUR, Marc – **Lettres belges entre absence et magie**, p. 16.

³⁸⁹ On trouvera la liste exhaustive. Cf. **Ibidem**.

Les années quatre-vingt et nonante devaient prendre acte de cette rupture culturelle, esthétique, critique et méthodologique des politiques culturelles en Communauté Française de Belgique, et dont plusieurs entretiens³⁹⁰ avec les responsables et dirigeants actuellement en place dressent, à partir des années nonante, un premier grand bilan positif et consistant, rendant compte d'un travail cohérent, diversifié et dont le succès est déjà bien avéré.

Ce bilan passe par la reconnaissance d'un chemin parcouru vers le renouvellement des politiques dans le domaine de la réédition -, à des prix souvent très accessibles -, du patrimoine littéraire belge francophone, et qui a certes permis à une population paradoxalement «démunie» de sa littérature de se retrouver et de se réconcilier avec les textes qui parlent à partir de *l'ici*. A cet égard, il faut forcément rappeler le rôle de collections telles que *Espace Nord*, *Passé Présent*, *Archives du futur* ou encore l'apport critique de *Un livre, une œuvre*.

Au niveau de l'enseignement, où la dénégation était complète, les choses progressent également, surtout pour ce qui touche à la desserte universitaire, comme cours à option en Belgique, mais aussi, et de plus en plus, à l'étranger³⁹¹. C'est à ce stade qu'intervient l'aide aux colloques universitaires qui, au Portugal, est à l'origine du Celbuc de Coimbra, et à laquelle notre exposé doit beaucoup. Il est fort redevable aussi à l'action tout à fait exemplaire³⁹² de la Promotion des Lettres, pour ce qui est de l'animation et de la divulgation de la vie littéraire belge, surtout à l'étranger.

Dès lors, comme l'a bien senti Jacques Dubois, la mise en marche de cette nouvelle politique culturelle creuse le clivage des deux générations en conflit lors du débat de la belgitude. Une querelle des anciens et des modernes, en somme. Les premiers, fidèles à des structures prestigieuses mais, pour une bonne part, accusées par la génération montante de complicité dans la paralysie culturelle et le déni identitaire, se regroupent autour de l'Académie Royale et de l'Association des écrivains belges.

³⁹⁰ C'est le cas du n° 3 de *La Revue Nouvelle* de 1997 ; de *Prétexte*, n° 10 (dossier *spécial Belgique*) ; du témoignage de Marc Quaghebeur dans *Textyles*, n° 13, intitulée «Une arche inachevée», ou encore de l'entretien de Paul Dirckx avec Marc Quaghebeur dans *Francofonía*, n° 5-6.

³⁹¹ Par exemple, la Faculté des Lettres de Porto peut se vanter d'offrir, dans son cursus, un cours à option consacré aux lettres belges.

³⁹² A ce propos, il faut souligner la place de plus en plus considérable occupée par le «Fonds Belgique» dans nos bibliothèques facultaires au Portugal.

Les modernes se retrouvent plutôt, - et ce dans un ton que d'aucuns jugent excessivement «conquérant et célébratif»³⁹³, autour des nouvelles instances et du nouvel axe de la politique littéraire : la Commission au Livre, l'activation et redéfinition des Archives et Musée de la littérature au sein de la Bibliothèque Royale, les Maisons de la Culture, et l'important travail du texte moderne belge entrepris par le Théâtre-Poème de Monique Dorsel.

La vitalité et l'inventivité de cette génération auront donc permis une plus grande visibilité des lettres belges de langue française, et ont surtout «[...] modifié l'attitude du public belge à l'égard de sa propre littérature, vis à vis de laquelle il se montre à présent plus attentif qu'autrefois»³⁹⁴.

Plusieurs revues, aussi bien en Belgique qu'à Paris, ont consacré des dossiers critiques dans les années nonante, mêlant l'entretien aux «fonctionnaires» en poste à l'analyse sociologique ou spécifiquement critique. Ces dossiers rendent compte de la vitalité de cette littérature, et actent l'incontestable réussite de la nouvelle génération en place depuis le tournant des années quatre-vingt.

Citons, pour l'exemple, le cas (1996) de l'éphémère revue littéraire et universitaire parisienne **Prétexte** qui consacrait sa dixième livraison à un dossier «Spécial Belgique». Elle avait déjà réservé son n°8 (1995) à l'œuvre romanesque d'Eugène Savitzkaya, et se penchera dans le n°13 (1997) sur la poétique de Jean-Claude Pirotte. Le dossier sur la littérature belge contemporaine commence, dans son éditorial, par «enterrer» le procès de la belgitude, et par relativiser le «malaise identitaire». La littérature belge y devient «une littérature parmi d'autres»³⁹⁵, mais dont la vitalité n'est pas questionnable. **Prétexte** fournit quatre cahiers critiques (notamment sur Conrad Detrez et Jean-Pierre Verheggen) ; des entretiens avec Henry Bauchau, des éditeurs et Carmelo Virone, rédacteur en chef de **Le Carnet et les Instants**.

Par ailleurs, plusieurs notes critiques se chargent de la présentation de prosateurs et poètes actuels. On regrettera, - mais c'est là encore une réaction défensive héritée du mouvement de la belgitude -, le ton encore très «parisien» avec lequel **Prétexte** continue de juger le parcours des écrivains belges.

³⁹³ DUBOIS, Jacques - «Jeu de forces et contradictions dans le champ littéraire de la Belgique contemporaine», p. 19. Luc Dellisse désigne cette nouvelle politique culturelle par cette expression curieuse : «politique d'intervention raisonnée», «Une Belgique balisée», tapuscrit, s/d.

³⁹⁴ Entretien avec Carmelo Virone, **Prétexte**, n° 10, *Spécial Belgique*, été 1996, p. 35.

³⁹⁵ Cf. Editorial de **Prétexte**, n° 10, *Spécial Belgique*, été 1996, p. 5s.

Il s'agit encore d'une littérature «mal connue et mal diffuse, réclan[ant] le droit à une reconnaissance [parisienne, s'entend]»³⁹⁶. En outre, on se demande encore si «Paris si absorbé par lui-même saura [...] les découvrir»³⁹⁷.

De même, le dossier «les écrivains belges sont nés quelque part» de **La Revue Nouvelle** (mars 1997) présente le statut de l'écriture en Belgique comme une «autonomie à la carte» dont la «croissance extraordinaire» est l'exemple ou la preuve la plus parlante.

Enfin, les livraisons 96/97 de **Textyles** consacrées aux «Lettres du jour» (volumes I et II, n°13 et 14), dossiers dirigés par Paul Aron et Jean-Pierre Bertrand, se penchent sur l'état de la littérature belge de langue française à l'heure postmoderne. L'éditorial du n° 13 s'intitule, en clin d'œil à la préface quaghebeurienne de l'**Alphabet** «Une littérature qui semble aller de soi».

Ce constat optimiste entend bien évidemment souligner le succès des nouvelles politiques culturelles, même si la modestie est encore de rigueur : «Il n'est pas question ici ni dans les pages qui suivent de dire que tout va bien, mais simplement d'acter ces changements impensables encore il y a vingt ans»³⁹⁸. Ce sont surtout les textes écrits durant les années quatre-vingt qui font l'objet d'articles critiques sur Conrad Detrez notamment.

Le n° 14 fait un premier bilan de l'état des lieux de l'écriture belge de langue française durant les années nonante ; fait d'une génération d'écrivains dont les repères se trouvent aussi bien dans la modernité qu'ailleurs ; ce qui suggère l'émergence d'une «génération innommable»³⁹⁹ dont nous dégagions la complexité dans le chapitre premier. Fait marquant : plus rien ne lie ces écrivains ou leurs textes, aux débats identitaires des années précédentes. Les auteurs se réclament d'une littérature qui va de soi.

Par ailleurs, ce numéro entreprend la mise à jour ironique, parce que décalée, de l'**Alphabet** de 1980, par l'ajout de trente-six notices biobibliographiques d'écrivains belges de langue française contemporaine, prouvant que les nouveaux «fonctionnaires» culturels n'entendent pas réitérer la logique de chasse gardée dont ils avaient pâti eux-mêmes. On y trouve, avec plaisir, des noms tels que Philippe Blasband, Francis Dannemark, Xavier Deutsch, Nicole Malinconi, Amélie Nothomb ou Jean-Philippe Toussaint ; à savoir, les noms incontournables du moment, souvent publiés et reconnus à Paris.

³⁹⁶ **Ibidem.**

³⁹⁷ Entretien avec Henry Bauchau, **Prétexte**, n° 10, *Spécial Belgique*, été 1996, p. 29.

³⁹⁸ ARON, Paul / BERTRAND, Jean-Pierre – «Une littérature qui semble aller de soi», **Textyles**, n°13, *Lettres du jour* (I), 1996, p. 8.

³⁹⁹ Cf. DEMOULIN, Laurent – «Génération innommable», **Textyles**, n° 14, *Lettres du jour* (II), 1997, pp. 7-17.

Outre ces deux numéros de **Textyles**, d'autres publications ont poursuivi, dans les années nonante la tâche critique et anthologique des lettres belges de langue française. Le quatrième volume du dictionnaire **Lettres françaises de Belgique. Dictionnaire des œuvres** paraît en 1994 sous les auspices de la Société d'Etude des Lettres françaises de Belgique. Ouvrage bien intentionné, certes, mais qui suscite lui aussi des réserves légitimes⁴⁰⁰ au niveau scientifique. La problématique identitaire y est nettement évitée ou niée, alors que les préjugés envers l'œuvre de certains représentants de la modernité belge (Jean-Pierre Verheggen ou Marcel Moreau) demeurent inexplicables.

Par ailleurs, **Espace Nord. L'anthologie**, célèbre en 1994 le succès de la collection dont il constitue le n° 100. Cet ouvrage s'inscrit dans la tradition anthologique et de la «machine à découvrir»⁴⁰¹ que le mouvement de la belgitude a contribué à renouveler.

Finalement, en 1998, dix-huit ans après le numéro de **La Belgique malgré tout**, - document culte de la belgitude -, paraît le numéro **Belgique toujours grande et belle** composée par Antoine Pickels et Jacques Sojcher⁴⁰².

L'ouvrage rassemble, cette fois, non seulement des écrivains mais un grand nombre d'acteurs du champ culturel. Le pays a changé. Le monde aussi, d'ailleurs. La fédéralisation a fait son travail. La Belgique de papa n'est plus. Les anciens tenants de la belgitude sont installés aux commandes des instances culturelles qui mettent en œuvre «une politique inventive». De surcroît, l'affaire Dutroux a fait peur, et tremblé le Royaume. La question identitaire ne se pose plus en terme de «belgitude».

L'ironie et la bonne humeur règnent désormais dans ces textes ne portant plus préjudice à personne ; ne dénonçant rien ou ne revendiquant rien. Antoine Pickels y exprime bien toutefois les mutations subtiles depuis **La Belgique malgré tout** : «Si belgitude il n'y a plus, il y a par contre eu ici, ces dernières années, une succession de pièces de théâtre, d'œuvres artistiques ou littéraires, qui ne s'inscrivent pas dans l'idée d'une 'chose en creux', mais plutôt dans la reconstruction d'un imaginaire national»⁴⁰³.

⁴⁰⁰ Cf., à ce sujet, CARION, Jacques – «Vol au-dessus d'un dictionnaire», **Le Carnet et les Instants**, n° 87, 15 mars-15 mai 1995, p. 18s, qui en fournit l'ironique errata.

⁴⁰¹ Cf. **Espace Nord. L'anthologie**, sous la direction de Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles, Labor, 1994, p.10.

⁴⁰² Cf. A.A.V.V. – **Belgique toujours grande et belle**, composé par Antoine Pickels et Jacques Sojcher, Bruxelles, Revue de l'Université de Bruxelles, Ed. Complexe, 1998.

⁴⁰³ Editorial dudit numéro: «Belgiques», **Ibid.**, p. 13.

Cette tâche d'écriture à partir de *l'ici* ne se pose plus de la même façon. La phase dialectique inaugurée par la belgitude a fini par convertir le discours identitaire en statut d'«autonomie à la carte» par lequel les clivages d'hier sont atténués. De fait, le dilemme entre le choix de l'exil et le choix de l'attache au terroir n'est plus de saison. La question de la quête de légitimation n'est pas disparue. Loin s'en faut. Être publié à Paris demeure un souci d'écrivain belge. Comme le rappelle Carmelo Virone, «il s'agit toujours de séduire Paris» ; et la plupart des jeunes écrivains parvenus à l'écriture après la belgitude l'ont bien compris. Il suffit de suivre la fulgurante carrière d'écrivaine d'Amélie Nothomb, ainsi que l'édition, à Paris, des textes de la toute nouvelle génération littéraire⁴⁰⁴.

A cet égard, les jeunes acteurs littéraires belges se montrent souples, et jouent le jeu parisien à leur profit et avec une aisance que l'on ne leur connaissait pas. Leurs repères ne sont plus ni seulement en France, ni exclusivement ici. Désormais, dans une logique dialectique, les références sont à chercher ici et en France ; ici et partout. Ni centripète, ni centrifuge, la phase actuelle de la littérature belge de langue française ressortit à l'«autonomie à la carte» ou, comme Paul Aron l'a caractérisée, «par procuration [...] et par référence au modèle culturel français»⁴⁰⁵.

A cet effet, il devient, symptomatique de voir les critiques accorder de moins en moins d'importance, voire de pertinence pour l'écriture, au fait que l'écrivain ait choisi d'écrire *ici*, au lieu d'opter pour l'exil parisien ou français. Dorénavant, il ne revient qu'aux seuls écrivains de juger des motifs qui les poussent à écrire ici ou à Paris ; sans que l'on puisse en déduire un quelconque malaise identitaire exprimé ou enfoui. Cet ancien «choix cornélien» indiffère désormais et les auteurs, et les critiques⁴⁰⁶. Preuve que *l'ici* est désormais un acquis : «N'en déplaise à d'aucuns, nous ne sommes pas des écrivains français»⁴⁰⁷.

⁴⁰⁴ Parmi ces romanciers actuels, on citera, J-L. Outers, J-Ph. Toussaint, F. Lalande, J-Cl. Bologne, B. Tirtiaux, G. Bergé, Ph. Blasband, X. Deutsch, A. François, A. Nothomb, C. Lamarche.

⁴⁰⁵ Postface de Paul Aron à **Balises pour l'histoire des lettres belges**, p. 422.

⁴⁰⁶ Cf. l'éditorial «Les écrivains belges sont nés quelque part», **La Revue Nouvelle**, n° 3, *Ecrire en Belgique, une autonomie à la carte*, mars 1997, p. 22.

⁴⁰⁷ Entretien avec Marc Quaghebeur, «Une arche inachevée», p. 147.

2.5 TROIS ECRIVAINS DANS LA FOULEE

Ce dernier sous-chapitre entend éclairer la nature et le sens de la présence (absence) des auteurs belges que nous nous proposons d'étudier, dans le débat identitaire de la belgitude ; leur rapport, en somme, au fait littéraire belge. En effet, le rôle joué dans ce contexte, ou le lien maintenu au champ littéraire belge de langue française par chacun de ces trois écrivains (Conrad Detrez, Eugène Savitzkaya et Jean-Claude Pirotte) diffère en raison du degré de conscience identitaire, de l'âge, de la volonté ou capacité d'intervention, voire du contexte d'entrée de ces écrivains en fiction⁴⁰⁸. La question de la belgitude et de son dépassement, a diversement affecté, et à des titres divers, l'écriture des trois romanciers.

Très actif, et souvent associé au rôle essentiel joué par Pierre Mertens dans le débat de la belgitude, Conrad Detrez revendique haut et fort son attachement à sa Wallonie natale, pays de son enfance, même s'il ne tardera pas à accéder à la nationalité française. On connaît sa «fureur de Wallon»⁴⁰⁹ dont on retrouvera des échos dans sa contribution à **La Belgique malgré tout**⁴¹⁰.

Les tenants de la belgitude saluent une œuvre enracinée dans l'*ici*, publiée et reconnue à Paris, et qui prélude à ce que pourrait être une littérature belge allant de soi, ayant surmonté la tendance au déni. La mort prématurée de Conrad Detrez (1985) devait interrompre ce trajet prometteur, à l'heure où le débat et les manifestes identitaires et littéraires en Belgique donnaient lieu à l'ascension au pouvoir de la nouvelle génération littéraire et des nouvelles instances culturelles.

Jeune espoir littéraire remarqué par la quasi totalité des intervenants de la belgitude, et exemple d'un travail moderne de la langue, souvent associé, et pour cause, au poète liégeois Jacques Izoard ou, plus rarement, à Jean-Pierre Verheggen, Eugène Savitzkaya est davantage cité et évoqué, dans le tournant des années quatre-vingt, comme l'illustration de l'optimisme régnant, qu'en qualité d'acteur du débat.

⁴⁰⁸ Il faut rappeler, à ce stade, que l'ordre arbitraire par lequel nous évoquons ces trois prosateurs belges correspond à leur entrée dans la fiction romanesque. Eugène Savitzkaya et Jean-Claude Pirotte ayant commencé leur carrière littéraire par la poésie, - même si leurs textes ultérieurs ne s'en séparent pas toujours clairement -, nous prenons pour balise chronologique, pour Eugène Savitzkaya la parution de **Mentir** (1977) et celle de **Journal moche** (1981) pour Jean-Claude Pirotte. Pour ce qui est de Conrad Detrez, les choses sont plus simples. **Ludo** paraît en 1974.

⁴⁰⁹ Cf. DETREZ, Conrad - «Une fureur de Wallon», **Le Monde**, 7 octobre 1979.

⁴¹⁰ Cf. ID - «Le dernier des Wallons», **La Belgique malgré tout**, pp. 117-142.

On lui doit, cependant, une contribution purement autobiographique à **La Belgique malgré tout**, dépourvue de toute ambition critique⁴¹¹, mais qui atteste l'attachement de ce jeune Belge aux origines slaves à un pays très concret, assimilé à l'enfance et à son imaginaire propre.

L'évolution de la carrière littéraire d'Eugène Savitzkaya fait l'objet d'un subtil suivi critique de la part des intervenants au débat identitaire commentant, qui la particularité de l'écriture, qui l'attachement à la maison de Jérôme Lindon, qui encore, l'infléchissement postmoderne de l'écriture savitzkayenne vers la fin des années quatre-vingt.

Finalement, le travail littéraire de Jean-Claude Pirotte passe carrément en marge du processus revendicatif et identitaire belge ; ce qui ne veut sûrement pas dire qu'il n'exprime aucun lien à la Belgique, - loin s'en faut. Deux facteurs, de nature différente, concourent à la mise à l'écart de l'itinéraire pirottien de la problématique identitaire et esthétique amorcée par «Une autre Belgique».

D'une part, l'entrée dans la fiction romanesque proprement dite de Jean-Claude Pirotte ne se produit clairement qu'avec le roman (récit) **La Pluie à Rethel** (1982), publié en France et qui succède à **Journal moche**. La parution des romans suivants coïncidera déjà avec ce moment de bascule du débat vers une littérature allant de soi, auquel nous faisons allusion dans le volet antérieur. La belgitude ne constitue plus vraiment un souci, ou l'expression d'un malaise.

D'autre part, l'exil ou la cavale précoce en France de Pirotte tient, pour une bonne part, à des raisons qui ne sont plus esthétiques, ni identitaires. Ce fait accentuera chez lui le sentiment du rejet d'une Belgique impossible, invivable et surtout ingrate⁴¹². Par ailleurs, le caractère foncièrement «autofictionnel» de ses récits met en jeu une Belgique qui n'existe plus, que la fédéralisation de l'Etat a mis en miettes.

Dès lors, l'écriture romanesque pirottienne occupe une place singulière au sein de la littérature contemporaine de langue française. Tout en niant l'attachement à son pays natal, Jean-Claude Pirotte y entreprend un travail d'écriture de «regard amont»⁴¹³ dans lequel La Belgique joue un personnage permanent tantôt aimé, tantôt haï.

⁴¹¹ Cf. SAVITZKAYA, Eugène – «Un jeune Belge», **La Belgique malgré tout**, pp. 425-427.

⁴¹² A cet égard, Jean-Claude Pirotte relève du groupe de ces écrivains qui «dénient toute efficacité à cette inscription [identitaire]». Cf. ARON, Paul – Postface à **Balises pour l'histoire des lettres belges**, pp. 405-423.

⁴¹³ Cf. VIART, Dominique – «Mémoires du récit. Questions à la modernité», **Écritures contemporaines**, n° 1, *Mémoires du récit*, 1998, p. 21.

En outre, son écriture n'entend pas rompre avec la langue claire et linéaire, néoclassique, dans la pure tradition française. Ce conformisme stylistique eût attiré la méfiance des tenants de la belgitude, friands de modernité et d'irrégularité.

Sa démarche rejoint plutôt, par le versant de l'autofiction, l'écriture postmoderne surcodée et ironique que nous évoquions dans la première partie de notre exposé. Raison pour laquelle Pirotte n'est que tardivement cité dans les anthologies et périodisations littéraires des acteurs de la belgitude, Marc Quaghebeur en tête.

Il ressortit à cette mise à jour que Paul Aron appelle de ses vœux pour les **Balises** quaghebeuriennes, dans la postface à l'édition de *Labor* (1998), même si, - l'âge d'homme n'étant pas toujours l'âge d'écriture -, Jean-Claude Pirotte ne peut être considéré un «jeune auteur» : «[le] corpus documentaire a peu vieilli, même si, naturellement, les auteurs les plus jeunes n'y sont pas cités»⁴¹⁴.

Il figure, par contre, dans les actualisations et les nouvelles orientations opérées par Marc Quaghebeur après la belgitude. Il s'insère, dans le dernier chapitre de **Lettres belges entre absence et magie** (1990), comme étant porteur d'une «mémoire profonde»⁴¹⁵. Et l'auteur de **Balises** le mentionnera et le commentera dans des contributions critiques ultérieures⁴¹⁶.

En revanche, on peut aisément suivre les références qui leur sont faites par les acteurs du débat à la problématique identitaire de la belgitude, et qui permettent de mieux établir, soit la portée de l'œuvre en question dans les objectifs du débat (Conrad Detrez), soit de mesurer les espoirs suscités par l'exigence du travail de la langue dans le contexte manifestaire (Eugène Savitzkaya).

⁴¹⁴ Cf. QUAGHEBEUR, Marc - **Balises pour l'histoire des lettres belges**, (postface) de Paul Aron, p.406.

⁴¹⁵ Cf. ID - **Lettres belges entre absence et magie**, pp. 451-461.

⁴¹⁶ Cf. ID - «Politiquement, l'année 1991», p. 4 et ID - «Brève histoire des lettres belges depuis la Libération», tapuscrit, 1993, p. 30 et p. 33s.

2.5.1 Conrad Detrez : un possible retour de l'Histoire

Dès le début du débat de la belgitude, et pratiquement chez tous les critiques et intervenants, Conrad Detrez apparaît comme l'un de ces nouveaux acteurs littéraires relevant de la «phase dialectique» naissante, inséré dans les courants internationalistes qui, tout en éditant à Paris et y cherchant la reconnaissance, «[...] ont cessé de pratiquer le gommage des origines [...]»⁴¹⁷. Outre Conrad Detrez, font assurément partie de ce groupe Pierre Mertens, Jean-Pierre Verheggen ou Jean-Pierre Otte, entre autres.

Or, le «gommage des origines» renvoie directement au malaise et au déni qui firent l'objet des volumes collectifs qui suivront la publication des premiers textes detréziens. C'est le cas de **Lettres françaises de Belgique. Mutations** qui se penchait sur les mutations en cours (1979/80) dans le champ littéraire belge. Les acteurs interviewés n'y ont de cesse d'associer la démarche de Detrez à celle de Mertens dans le cadre du renouvellement littéraire.

Pour Jacques De Decker, Conrad Detrez suit carrément les pas de Pierre Mertens, ses différentes étapes narratives répondent à celle du père de la belgitude. Et De Decker de démontrer le «clonage» littéraire et thématique : **Ludo** correspond à **L'Inde ou l'Amérique** en tant que roman sur l'enfance ; **Les Plumes du coq** constituerait la version detrézienne de **La Fête des anciens**, tandis que **L'Herbe à brûler** obéit au projet de roman politique entrepris par Pierre Mertens dans **Les Bons Offices**⁴¹⁸.

Même association chez Frans De Haes pour qui Mertens et Detrez figurent parmi les rares romanciers belges francophones à se battre avec leurs mythes belges et à prendre l'Histoire du Royaume à bras le corps.

Pour Marc Quaghebeur, ces deux écrivains sont les «hérauts de la belgitude» tout en prônant «un engagement international». Il regrette qu'une «synthèse» entre ces deux pôles (ici et partout) n'ait pas encore été produite chez eux.

⁴¹⁷ KLINKENBERG, Jean-Marie – «La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique», p. 48.

⁴¹⁸ Cf. **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 25.

Pour Anne-Marie La Fère, un certain esprit de groupe⁴¹⁹ lie déjà des romanciers qui «n'ont plus peur d'évoquer notre réalité [...]»⁴²⁰. Parmi eux, Georges Thinès, Pierre Mertens et Conrad Detrez. Avec Hubert Juin, Detrez illustre la figure de l'écrivain belge qui, - s'étant installé à Paris (fait de plus en plus rare), et y étant édité -, assume néanmoins dans ses romans la Belgique profonde et les ambiguïtés⁴²¹ de *l'ici*. Et ce, même si d'aucuns escomptent une attitude plus radicale, plus profonde de la part de cette génération⁴²².

La contribution de Conrad Detrez à **La Belgique malgré tout** devait confirmer les opinions que ses pairs commençaient à avoir sur lui. La mini-pièce de théâtre cocasse et burlesque intitulée «Le dernier des Wallons» rejoint, sous fond de «politique-fiction», par l'ironie et la bouffonnerie, le débat identitaire dont il est question dans ce numéro spécial.

«Le dernier des Wallons» anticipe sur la fédéralisation du Royaume belge, et la transition somme toute tranquille et grise vers le régime républicain, prévue pour le 1^{er} janvier 2000. Conrad Detrez dose à merveille, et avec un humour parfois grinçant, cette recherche du Wallon introuvable et improbable. Tout y est : un roi vieillard (Baudouin I^{er}) règne sur une exception monarchique dans un continent qui s'est complètement converti à la cause républicaine, et a perdu toutes ses têtes couronnées : «L'anachronisme de Notre Etat nous accable»⁴²³, avouera Sa Majesté Baudouin I^{er} ; un Etat fédéralisé à l'extrême, affublé d'une appellation simultanément pompeuse et ridicule : «La République des Etats Belges Unis» ; une tendance à l'installation d'une eurocratie cosmopolite parlant une *lingua franca*, un sabir technocrate et insipide : «Le self-developpement de l'Europe appelait cette 'transnational adaptation' [...]»⁴²⁴.

La quête d'un digne et authentique Wallon, - espèce rare et de plus en plus disséminée-, est l'occasion d'un périple dans une Belgique divisée, afin de trouver un digne représentant du peuple wallon en vue de l'investiture du Président de la nouvelle République.

⁴¹⁹ Cet esprit de groupe est, d'ailleurs, confirmé par Pierre Mertens. Cf. **Ibid.**, p. 70.

⁴²⁰ **Ibid.**, p. 63.

⁴²¹ Marc Quaghebeur désigne ces ambiguïtés comme étant «des chiasmes qui nous constituent» et que l'écriture baroque d'un Pierre Mertens ou d'un Conrad Detrez épouse à merveille. Cf. **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 91.

⁴²² Cf. **Ibidem**.

⁴²³ DETREZ, Conrad - «Le dernier des Wallons», **La Belgique malgré tout**, p. 117.

⁴²⁴ **Ibid.**, p. 118.

Ce périple sert aussi de prétexte pour illustrer les mutations sociologiques de la Wallonie profonde : population immigrée ; prépondérance, voire colonisation flamande : «ces terres progressivement colonisées depuis quelques années déjà par de nombreuses familles émigrées des deux Flandres»⁴²⁵ ; la question linguistique, à savoir «le fameux glissement vers le sud des querelles linguistiques»⁴²⁶.

Conrad Detrez en profite pour évoquer çà et là quelques données ou facteurs du malaise belge, que **La Belgique malgré tout** met en exergue dans ses différents apports : le déficit linguistique⁴²⁷, les particularismes de l'Histoire belge, la composition trans-ethnique des populations (Flandres, Eupen, Liège, La Louvière, etc.), les contradictions bruxello-wallonnes, la survivance des parlers wallons. Ce faisant, il met à nu l'ampleur du mythe unitaire qui fit la Belgique, et qu'il s'agit de démystifier à cette époque.

Le dénouement de cette pochade ne pouvait pas être plus rocambolesque et ironique. Faute d'un vrai Wallon, le président élu renonce à son investiture, «la république [est mise] au frigo»⁴²⁸, et la monarchie se voit contrainte de perdurer en Belgique.

Il n'est pas étonnant, dès lors, que Marc Quaghebeur souligne très justement la place occupée, au milieu des années septante, par l'auteur de **Ludo** (1974) dans la dénonciation et le démantèlement de «l'impasse où se trouvent ceux qui ont alors la vie devant eux et n'entendent pas consentir a priori au désert que leur réserve le pays de la déshistoire»⁴²⁹. Tout comme Pierre Mertens, Detrez fictionnalise ce «pays miné»⁴³⁰ et blafard auquel Marc Quaghebeur fait allusion. Le dernier chapitre de **Balises**, - intuitivement intitulé «Demain, quelle littérature ?» -, redoute pour Detrez un nouvel exil parisien et le retour de la dénégation. Mais force est de reconnaître qu'à ce stade-là (1982), et à ce point de bascule, il est encore difficile de prévoir le dénouement de la phase dialectique qui s'amorce.

Jean-Marie Klinkenberg confirme, par le biais de la notion de «légitimation» littéraire, les espoirs placés dans l'œuvre de Conrad Detrez par Marc Quaghebeur en 1982. La phase dialectique est fondée sur une stratégie de légitimation où l'option parisienne s'avère aléatoire quant à sa signification sur le champ littéraire. Et l'œuvre romanesque detrézienne atteste la possibilité d'éditer à Paris tout en rendant compte de l'*ici*.

⁴²⁵ **Ibid.**, p. 125.

⁴²⁶ **Ibidem.**

⁴²⁷ Cf. **Ibid.**, p. 122.

⁴²⁸ **Ibid.**, p. 142.

⁴²⁹ QUAGHEBEUR, Marc – **Balises pour l'histoire des lettres belges**, p. 369.

⁴³⁰ **Ibid.**, p. 379.

D'autant plus que Paris concentre toujours toutes les stratégies de reconnaissance, même de ceux dont l'œuvre n'entend pas occulter la question de l'origine⁴³¹. A ce propos, il faut rappeler qu'un roman comme *L'Herbe à brûler* (1978), - dont la première partie évoque l'adolescence de son auteur -, s'est vu attribuer le prix Renaudot.

2.5.2 Eugène Savitzkaya : une modernité prometteuse

Au moment où se tient le débat de la belgitude, Eugène Savitzkaya n'est qu'un tout jeune poète liégeois aux origines slaves et au nom imprononçable, révélé par Jacques Izoard et par *L'Atelier de l'Agneau*, mais dont le passage au «roman» chez Minit, et la nature du travail de déconstruction du langage, suscitent tous les espoirs parmi une intelligentsia renouvelée et friande de modernité. Son nom est, dès lors, associé à tous ces nouveaux écrivains belges qui, à l'instar et dans le sillage de Henri Michaux, conçoivent l'écriture en rapport à «l'exigence moderne»⁴³² : Jean-Pierre Verheggen, Marcel Moreau, Dominique Rolin, etc.

Si mutations il y a, au tournant des années quatre-vingt, dans la littérature belge, les intervenants au recueil **Lettres françaises de Belgique. Mutations** n'hésitent pas, dans un consensus très parlant, à en attribuer une large part à Eugène Savitzkaya. Pierre Mertens voit dans la première prose savitzkayenne, plus précisément «à l'intersection du poème et de la prose»⁴³³, le signe d'un renouvellement, et de la prose, et de la poésie.

Dès lors, l'œuvre déjà si exigeante et radicalement moderne de Savitzkaya est largement redevable à la persévérance dans les années septante et quatre-vingt, - et ce, malgré la logique du système et de l'établissement littéraires belges -, de petites revues régionales à l'édition rudimentaire, mais pour lesquelles «modernité» ou «avant-garde» ne sont pas des vains mots. C'est le cas de *L'Atelier de l'Agneau*, à Liège, où l'on «voit éclore des talents [Savitzkaya en est assurément un à l'époque] qui n'ont pas nécessairement de commun dénominateur et qui peuvent fort bien se côtoyer sous le même toit»⁴³⁴.

⁴³¹ Cf. KLINKENBERG, Jean-Marie – «Pour une étude de l'Institution littéraire en Belgique francophone», p. 31.

⁴³² Cf. **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 35.

⁴³³ Cette définition de l'écriture savitzkayenne a pour repère le premier roman du poète liégeois, *Mentir* (1977). Cf. **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 74.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 75.

Marc Quaghebeur voit, en 1979, dans les premiers textes «romanesques» d'Eugène Savitzkaya édités, - «chose rare»⁴³⁵ -, chez les prestigieuses éditions de Minuit de Jérôme Lindon, «un récit, et non un roman, onirique obsessionnel»⁴³⁶. L'opinion que l'auteur de **Balises** porte(ra) sur cette œuvre en devenir hésite entre la fascination du travail de la langue (**L'Empire**), celle de la rythmique narrative (**La Traversée de L'Afrique**), mais aussi la crainte d'un infléchissement, voire d'une stagnation dans un rythme, un thème, une hantise. Patrick Roegiers, l'auteur du fameux **Le Mal du pays**, voit chez Savitzkaya, tout comme chez De Coster, Verheggen ou Moreau, un «inventeur de langue», celle que le beau langage perdit après Rabelais : «C'est une langue inouïe, inouïble, cacophonique, carillonnante, faite d'assonances et d'allitérations, où le son prime sur le sens»⁴³⁷.

Les textes critiques ultérieurs de Quaghebeur devaient confirmer et acter cette méfiance⁴³⁸ à l'égard de l'écriture, - parfois incomprise dans son obsession rituelle et surtout dans son évolution postmoderne -, d'un écrivain qui, tout compte fait, «[...] est déjà [lors de la belgitude] d'une autre génération, [qui] n'a déjà plus tout à fait la même histoire que nous»⁴³⁹.

On trouve le même sentiment d'innovation et de modernité, éprouvé par Marc Rombaut, envers Savitzkaya, et surtout la même urgence identitaire et esthétique d'ouverture à la modernité : «Les auteurs qui travaillent la langue, je les situe de Dotremont à Verheggen en passant par Savitzkaya, Miguel, Françoise Collin...»⁴⁴⁰.

Pour Jean Tordeur, l'exigence moderne prend l'allure d'un «ensemble» assez cohérent d'expérimentations pour l'époque où figurent des noms comme Jacques Izoard, Jacques Crickillon, Jean-Pierre Verheggen et Eugène Savitzkaya entre autres⁴⁴¹.

⁴³⁵ **Ibid.**, p. 91.

⁴³⁶ **Ibidem.**

⁴³⁷ Entretien avec Patrick Roegiers, **Le Carnet et les Instants**, n° 127, 15 mars-15 mai 2003, p. 3.

⁴³⁸ L'inverse s'est également avéré. En effet, Eugène Savitzkaya fait partie de cette génération d'écrivains aux prises avec les nouvelles contradictions du champ culturel belge, suscitées par la prise de pouvoir de la part des acteurs de la belgitude. Cf., à ce propos, DUBOIS, Jacques - «Jeu de forces et contradictions dans le champ littéraire de la Belgique contemporaine», p. 18s.

⁴³⁹ **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 91.

⁴⁴⁰ **Ibid.**, p. 103.

⁴⁴¹ **Ibid.**, p. 126.

Néanmoins, pour ce membre de l'Académie Royale, l'œuvre d'Eugène Savitzkaya se signale par «une écriture totalement différente, à la fois hagarde et contrôlée»⁴⁴² dans laquelle «subsiste quelque chose de très ancien qui correspond à une sorte de mouvement qui ne découle plus d'une théorie mais simplement d'une passion [au sens] de souffrance»⁴⁴³. Tordeur fait ainsi allusion à la première poésie de Savitzkaya, surtout aux textes très opaques tels que **L'Empire** ou **Mongolie, plaine sale**.

Pour sa part, Fernand Verhesen n'ose pas encore parier sur l'avenir de la poésie belge francophone. Une «nouvelle écriture» semble vouloir poindre, encore imprécise ou tâtonnante. Des noms sont cités et évoqués en vrac : Marc Quaghebeur, Frans De Haes, Jacques Sojcher, ... et le tout jeune Savitzkaya «dont [Ferdinand Verhesen] ne sai[t] trop ce qu'il nous révélera»⁴⁴⁴.

Faut-il, par ailleurs, aussi rappeler que, - même n'appartenant pas tout à fait à la génération rebelle -, Eugène Savitzkaya a, à sa manière, contribué au numéro culte de **La Belgique malgré tout**. «Un jeune belge»⁴⁴⁵, - texte strictement autobiographique -, évoque les origines slaves de l'écrivain, son enfance en Hesbaye, les souvenirs familiaux ; mais ne parvient pas à systématiser une quelconque vision critique du pays. Ce déficit critique n'était pas son apanage, et Marc Quaghebeur le déplore *a posteriori* pour la plupart des intervenants au volume en question⁴⁴⁶.

Parallèlement à **La Belgique malgré tout**, mais sans souci critique, revendicatif ou prospectif⁴⁴⁷, le recueil **Terre d'écart**s place la poésie savitzkayenne, ainsi que l'intersection entre poésie et prose qu'ont constitué les premiers «romans» de Savitzkaya, sous la rubrique contestable «le récit et le manque de récit, l'histoire et le manque d'histoire»⁴⁴⁸, où il côtoie des écrivains tels que Jacques Sojcher, Max Loreau, René Kalisky, etc.

⁴⁴² C'est aussi **Mentir** qui est visé par cette caractérisation de Jean Tordeur. Cf. **Ibid.**, p. 132.

⁴⁴³ **Ibid.**, p. 133.

⁴⁴⁴ **Ibid.**, p. 147. Cette incertitude, et surtout cette prudence, s'avéreront plus que justifiées. Cf., à ce sujet, KLINKENBERG, Jean-Marie – «Les lettres de Belgique dans leur espace social et historique», p. 36. De fait, en 1997, l'œuvre romanesque d'Eugène Savitzkaya suscite surtout la déception, quand ce n'est pas la réprobation : «Mais ici encore, rien n'est donné une fois pour toute : en témoigne l'évolution du style de Savitzkaya».

⁴⁴⁵ Cf. SAVITZKAYA, Eugène – «Un jeune Belge», **La Belgique malgré tout**, pp. 425-427.

⁴⁴⁶ Cf. entretien avec Marc Quaghebeur, «Une arche inachevée», p. 141.

⁴⁴⁷ Si l'on excepte l'entretien de Marc Quaghebeur avec Liliane Wouters, **Terre d'écart**s, pp. 357-366.

⁴⁴⁸ Cf. **Ibid.**, pp. 251-291.

Sommé de rendre sa définition de l'*écart*, - catégorie opératoire dans le débat identitaire, mais peu creusé dans ce recueil -, Savitzkaya intègre cette notion dans le domaine autoréflexif du poème, tout en pointant timidement vers le politique : «Écart : c'est-à-dire ici, peut-être nulle part, région piétinée, parfois parcourue de souterrains où écrire reste acte hors du commun, solitaire, donc suspect»⁴⁴⁹.

La présence d'Eugène Savitzkaya dans le débat de la belgitude suscite donc aussi bien la surprise que la perplexité. Cité, voire félicité comme exemple d'un renouvellement de l'écriture par la quasi totalité des intervenants ; acteur acritique, précoce et timide des manifestes identitaires, Savitzkaya donne l'impression, dans le tournant des années quatre-vingt, de s'y trouver malgré lui, et ce contrairement à Conrad Detrez. Aussi son nom sera-t-il implicitement associé, par tout un concours de circonstances, à la problématique de la belgitude. Il ressort, dès lors, de notre aperçu que le rapport de ces trois écrivains à la belgitude n'est pas symétrique, comparable ou homogène. Si Conrad Detrez se révèle un intervenant actif, engagé et critique, Eugène Savitzkaya, par contre, accuse une passivité et une impassibilité à mettre sur le compte de sa génération et de sa mouvance littéraire.

Quant à Jean-Claude Pirotte, son itinéraire personnel et littéraire, ses démêlés avec la justice belge, ainsi que son entrée plus tardive dans la fiction romanesque, le placent en marge du débat, et expliquent que son nom ne soit pas mentionné dans les textes majeurs de la belgitude.

De surcroît, la contemporanéité de ces trois écritures ne signifie aucunement une appartenance à une même génération d'écrivains. Ce décalage interdit une radicale table rase du passé, et déconseille un rejet de l'approche diachronique de la littérature. Aussi bien Pirotte que Detrez sont des auteurs surgis du sein de la fin de la modernité, quoique dans une périphérie linguistique et littéraire de la France. Leurs parcours ne sont que sporadiquement susceptibles d'un rapprochement avec l'École Minuit, Nouveau Roman et minimalisme confondus.

Par ailleurs, Eugène Savitzkaya appartient à une génération esthétique plus récente, et à une mouvance éditoriale très caractéristique. Ceci dit, il est difficile, en dépit de cet ancrage minuitard, d'assimiler l'œuvre narrative de Savitzkaya aux autres «jeunes auteurs de Minuit», tant son rapport à la modernité n'est pas fondé sur le même jeu textuel, ironique et surcodé. Et même au cours de son parcours littéraire, cette conception de l'écriture n'est pas stable, comme l'atteste **Marin mon cœur**, et le résultat est loin d'être assuré une fois pour toutes.

⁴⁴⁹ Ibid., p. 277.

Toutefois, - et c'est là le mérite et l'acquis majeur de la belgitude -, ces trois écrivains et leurs textes, - que nous imputons volontiers à la contemporanéité littéraire -, sont légitimement interrogeables dans leur dévoilement de la belgité ; à savoir par l'inscription des réalités et de l'Histoire nationales dans le texte ; et ce, dans un contexte identitaire renouvelé qui n'est plus celui du malaise.

C'est à ce titre que ces trois auteurs participent, à leur façon, selon Pierre Mertens, au renouvellement de la littérature francophone. Pierre Mertens va plus loin. Selon lui, - mais il ne s'agit que d'une hypothèse qui vaut d'être creusée⁴⁵⁰ -, c'est par un certain «retour à l'autobiographie», - genre enclin à toutes les transgressions -, que ces écrivains (entre autres) se signalent de plus en plus dans l'ensemble de la littérature contemporaine de langue française. C'est sur les contours de ce regain autofictionnel, en tant que *mitoyenneté* identitaire, que nous nous pencherons dans le chapitre suivant.

⁴⁵⁰ Cf. MERTENS, Pierre – «Du retour à l'autobiographie», *Revue de l'Institut de Sociologie*, ULB, 1990-1991, p. 61.



7

Croquis sur enveloppe.

Lettre de Jean-Claude Pirotte postée le 28 janvier 2000.

CHAPITRE III

Mitoyenneté identitaire : *l'autofiction*

Identité de l'auteur, du narrateur et du personnage certes, mais dans le fictif d'un leurre convoqué et provoqué par l'écriture.

S. Doubrovsky

Les trois auteurs belges contemporains dont nous entendons interroger les textes sous prétexte d'une mitoyenneté tant littéraire que géographique pratiquent en plus un travail subtil et avoué de mise en scène du moi, de fictionnalisation des données autobiographiques qui s'inscrivent sur l'ambiguïté et l'ouverture générique de l'autofiction, telle qu'elle s'est affirmée après le Nouveau Roman, à la faveur du «retour» du sujet.

Ce retour compte déjà un historique retentissant, avec le passage à l'autobiographie de nouveaux romanciers, parmi ceux dont l'écriture est moins «référentielle», et a décisivement influencé les approches théoriques de l'écriture de soi, dans ses différentes variantes et modalités, que nous évoquerons.

C'est dans le cadre de la prolifération autobiographique que se dégage la notion problématique et complexe de *l'autofiction* qui, par sa dérogation au contrat autobiographique traditionnel, rend plus facilement compte du retour postmoderne de la subjectivité narrative, celle qui s'opère «en connaissance de cause», à un second degré¹.

¹ Cf. BADIR, Sémir – «Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire ?» et DEMOULIN, Laurent – «Mourir à son postmoderne», *Ecritures*, n° 5, *Le dépli. Littérature et postmodernité*, automne 1993, pp. 8-29.

Il s'agira dès lors, dans ce chapitre, de mieux cerner les conceptions, les limites génériques et les critiques théoriques développées et suscitées par la lecture autofictionnelle de plusieurs textes romanesques contemporains.

Finalement, nous considérerons succinctement la spécificité du travail autofictionnel mis en œuvre dans la poétique de Conrad Detrez, Eugène Savitzkaya et Jean-Claude Pirotte. Une particularité saluée par la critique et avouée par ces écrivains eux-mêmes, dans le contrat de lecture autofictionnel qu'ils passent explicitement avec le lecteur.

3.1 LE SUJET QUI REVIENT

Lorsque, en 1971, le Colloque de Strasbourg se penche sur les «positions et oppositions sur le roman contemporain», il signale déjà, à une époque où le Nouveau Roman et la Textualité règnent encore en maîtres sur le champ littéraire français, l'émergence timide d'un retour du sujet narratif, d'une rentrée sur scène de l'instance auctoriale après une très relative absence².

Ce «retour» annoncé de la place du sujet dans l'énonciation littéraire coïncide avec un regain de -, voire un engouement sur, l'écriture de soi et sur l'entreprise plus ou moins autobiographique que l'on verra s'épanouir dans la fiction narrative française contemporaine.

A ce propos, Pierre de Boisdeferre préfère parler d'un «ressourcement» plus que d'un «renouvellement» autobiographique³. Quoi qu'il en soit, il s'agit avant tout, et par anticipation (1971), d'entériner le dépassement de l'acharnement chosiste du Nouveau Roman, et par l'entreprise déconstructrice des avant-gardes textuelles des années septante. Et Boisdeferre de préciser l'ampleur de sa désillusion, et le sens de son attente : «on ne peut pas se contenter de mesurer éternellement des objets. A côté du monde, il y a l'homme [...]»⁴.

² Cf. VIART, Dominique – «Mémoires du récit. Questions à la modernité», *Ecritures contemporaines*, n°1, *Mémoires du récit*, 1998, p. 4s.

³ BOISDEFERRE, Pierre de – «Renouvellement du roman français par l'autobiographique», **Positions et oppositions sur le roman contemporain**, Actes et Colloques, n° 8, Actes du Colloque de Strasbourg, présentés par Michel Mansuy, Paris, Klincksieck, 1971, p. 66.

⁴ *Ibid.*, p. 69.

Ce faisant, ce commentateur de la vie littéraire française, - suspect de par sa farouche opposition au Nouveau Roman -, anticipe, d'une part, sur les conclusions dialectiques auxquelles parviendra pour, une bonne part, la critique littéraire deux décennies plus tard ; et d'autre part, contribue à la théorisation et à la réflexion sur la définition générique de l'écriture autobiographique, et son éventuelle transgression.

Parmi les critiques favorables au rétablissement dans ses droits de l'instance auctoriale, c'est-à-dire de l'«intention» narrative, il faut citer plus récemment Antoine Compagnon, dont le récent essai constitue une précieuse synthèse de l'état des recherches sur les tenants et aboutissants du fait littéraire. Pour Compagnon, «interpréter une œuvre suppose que cette œuvre réponde à une intention, [n'en déplaise aux tenants de la *textualité* pure et dure] soit le produit d'une instance humaine»⁵.

Compagnon entend ainsi attirer l'attention sur le «principe éthique de respect de l'autre»⁶, actif dans toute œuvre littéraire. L'interprétation a beau subir les vicissitudes inhérentes au décalage chronologique et aux «différentes lectures possibles», ainsi qu'à la propension à l'autotélisme du texte moderne. Rien n'y fait. Le texte littéraire suppose l'assomption d'une instance intentionnelle en tant que problème, énigme, voire écran.

Ce regain d'intérêt pour l'écriture autobiographique peut être également mis sur le compte du rapprochement médiatique des écrivains par rapport à leurs romans, que met en scène dans les années septante et quatre-vingt, un programme aussi influent qu'*Apostrophes* de Bernard Pivot. Comme le souligne Dominique Rabaté, «Apostrophes» consacre l'écrivain en tant que principal «promoteur de son œuvre par les médias»⁷, et ce, pour un large public de lecteurs non-spécialistes et dans un registre qui ne ressortit plus aux exigences ou querelles de la critique littéraire⁸.

Par ailleurs, l'année 1975 voit paraître **W ou le souvenir d'enfance**, roman par lequel Georges Perec délaisse l'originalité d'une écriture régie par les contraintes «potentielles», et se réconcilie avec un genre à cheval entre l'autobiographie et l'autofiction, que *l'incipit* ne fait que confirmer en tant que fausse piste : «Je n'ai pas de souvenir d'enfance». Le livre s'avère implicitement une construction narrative prospective de ce que la critique s'apprête à interroger par la notion d'*autofiction*.

⁵ COMPAGNON, Antoine – **Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun**, Paris, Seuil, 1998, p. 98.

⁶ *Ibid.*, p. 99.

⁷ RABATE, Dominique – **Le Roman français depuis 1900**, Paris, PUF, 1998, p. 102.

⁸ Cf. HEATH, Stephen – «Les causeries du vendredi», **De la littérature française**, sous la direction de Denis Hollier, Paris, Bordas, pp. 1014-1020.

En effet, le narrateur alterne chapitre de fiction et chapitre de récit proprement autobiographique. Rabaté n'a pas manqué d'y voir les répercussions possibles sur la théorisation et l'approche contractuelle d'un «genre» hybride «autofictionnel» puisque «le croisement des deux textes produit un effet singulier, donnant à comprendre qu'aucune des deux tentatives ne peut dire la vérité d'un sujet qui s'est découvert comme n'ayant aucun souvenir d'enfance»⁹.

Mais les années septante devaient voir aussi plusieurs tenants du Nouveau Roman, ainsi que les animateurs telquelliens, prendre le virage autobiographique, et qui plus est, de façon tout à fait retentissante.

Roland Barthes avait déjà fait allusion dans *Le Degré zéro de l'écriture* au «fictif de l'identité»¹⁰, avant de faire paraître en 1975 *Roland Barthes par Roland Barthes*, texte à l'écriture subtile, et dont le périclipsis annonce la démarche subversive, parce que «autobiographique», alors même que les recherches sur le genre autobiographique progressent et gagnent en systématisation¹¹, ou en dérogation¹². Rappelons les mots provocateurs de Barthes : «Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman». Propos étonnants si l'on considère le penchant «autotélique» de ce théoricien.

Mais le passage le plus retentissant à l'autobiographie est opéré par l'un des représentants les plus prestigieux du Nouveau Roman. En effet, en 1984, Alain Robbe-Grillet surprend avec la publication d'un premier tome d'une trilogie autobiographique, *Le Miroir qui revient* dont l'*incipit* prend des allures de provocation ou de rétractation : «Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi. Comme c'était de l'intérieur, on ne s'en est guère aperçu»¹³.

Comme l'a bien souligné Aron Kibédi Varga, cette volte-face lançait un inévitable soupçon «autoréférentiel» sur tous les textes issus de la mouvance du Nouveau Roman. L'instance auctoriale de nouveaux romanciers gagne soudain en consistance ce qu'elle avait perdu en légitimité¹⁴.

⁹ RABATE, Dominique – *Le Roman français depuis 1900*, p. 104.

¹⁰ Cf. BARTHES, Roland – *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 35.

¹¹ Cf. LEJEUNE, Philippe – *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

¹² Notamment la définition que Serge Doubrovsky donne de l'autofiction, et à laquelle il nous faudra revenir. Cf. DOUBROVSKY, Serge – *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

¹³ ROBBE-GRILLET, Alain – *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984, p. 9.

¹⁴ Cf. VARGA, Aron Kibédi – «Récit et postmodernité», *Littérature et postmodernité*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1986, p. 11. Cf. aussi VAN MONTFRANS, Manet – «Vers une issue de l'impasse postmoderne», *Ibid.*, pp. 81-89.

Par ailleurs, d'entrée de jeu, l'entreprise autobiographique de Robbe-Grillet entend narguer les définitions de plus en plus canoniques dégagées par les recherches théoriques sur le genre autobiographique. En effet, le roman expressément «autobiographique» de Robbe-Grillet affiche ouvertement la subversion et l'ambiguïté en indiquant «romanesques» dans le péri-texte.

La fausse piste ou les faux indices péri-textuels deviennent une solution de plus en plus prônée, - dira Umberto Eco en justification à son propre titre de roman -, pour annoncer une autobiographie en mal de référentialité. Désormais, pour reprendre Eco, «un titre doit embrouiller les idées, non les embrigader»¹⁵.

Il est évident que la démarche de Robbe-Grillet répond quelque part au fameux **Roland Barthes par Roland Barthes** (1975), dont elle partage la stratégie. **Le Miroir qui revient** ne correspond-t-il pas à un projet longuement mûri depuis 1976 d'un «Alain Robbe-Grillet par lui-même» ?

L'heure semble donc être au passage aux aveux, et l'on verra plusieurs noms, parmi les plus notoires représentants du Nouveau Roman ou de la mouvance telquellienne, se rallier à l'écriture du moi, plus ou moins fidèle et référentielle. En 1983, Nathalie Sarraute consent à l'éclairage autobiographique de son œuvre avec **Enfance**. Marguerite Duras livre, en 1984, un récit autobiographique, **L'Amant**, qui connaît aussitôt un succès considérable, notamment dans son adaptation à l'écran, alors que Claude Simon revient sur ses souvenirs familiaux et d'enfance dans **L'Acacia** (1989). De même, Julia Kristeva retrace dans **Les Samouraïs** (1990) l'histoire intellectuelle et personnelle de la génération telquellienne.

Ce qui est d'ores et déjà frappant dans cet engouement pour l'écriture de soi, et dans cet éclairage plus ou moins autobiographique porté rétrospectivement par les nouveaux romanciers ou écrivains telquelliens à leur écriture antérieure, c'est le fait que le retour du sujet narratif ne se produit pas sur le mode d'une illusion réaliste balzacienne et strictement référentielle, mais plutôt pas le truchement d'une élaboration fictionnelle, par le «fictif» identitaire barthésien. Le soupçon des décennies antérieures est passé par là et a causé des dégâts considérables sur les stratégies de la représentation du moi.

¹⁵ ECO, Umberto – **Apostille au Nom de la rose**, Paris, Grasset, 1985, p. 9.

Le cas du passage de Philippe Sollers du texte telquellien au roman figuratif avec *Femmes* (1983) illustre les difficultés du contexte dans lequel certains auteurs se réconcilient avec la fiction et l'autofiction.¹⁶

L'enthousiasme autobiographique pressenti au Colloque de Strasbourg (1971) et traduit dans les faits par le passage à l'écriture à caractère autobiographique de la part d'écrivains issus d'une mouvance foncièrement hostile aux épanchements subjectifs et aux confidences¹⁷ active, d'une part, la théorisation systématique du genre autobiographique, sous forme contractuelle et canonique rigide notamment. D'autre part, il contribue à la réflexion en cours sur le phénomène générique paradoxal, de plus en plus pratiqué et revendiqué, de l'*autofiction*, en tant que dérogation au canon autobiographique traditionnel.

Or, pour ce qui est de la compréhension du genre autobiographique, la critique contemporaine se trouve devant l'embarras du choix notionnel. En effet, plusieurs points de vue et conceptions théoriques se disputent l'exacte acception de l'autobiographie qui, cependant, s'entremêlent et finissent par se superposer.

Certains théoriciens préfèrent mettre l'accent sur une approche davantage sociologique, historique et humaine du genre autobiographique. D'autres favorisent plutôt sa mise en perspective strictement littéraire, c'est-à-dire la description de la structure textuelle et des réquisits narratologiques de l'écriture dite autobiographique.

Mais c'est oublier que la complexité de la critique littéraire après le Nouveau Roman et la Textualité ne s'embarrasse plus de ces cloisonnements épistémologiques étanches. C'est également ignorer que ces deux angles d'approche se superposent dans les faits. Le regain de l'écriture autobiographique acte, du reste, le caractère inextricable et complexe de l'auteur et de son intention par rapport à l'énonciation du texte autobiographique.

Par ailleurs, il est également un produit historique puisqu'il accompagne l'échec sociétal du marxisme et l'avènement (ou le triomphe) de l'individu happé par les codes de la société de consommation. Le parcours d'intellectuels tels que Jean Baudrillard illustre à merveille cette mutation.

¹⁶ Cette mutation a fait l'objet de plusieurs commentaires astucieux et ultérieurs sur les changements en cours. Nous en avons cité deux au chapitre premier qu'il serait pertinent d'évoquer ici. Cf. SALGAS, Jean-Pierre – «1960-1990 : romans mode d'emploi», *Roman français contemporain*, Paris, Ministère des Affaires Etrangères, Sous-Direction du Livre et de l'Écrit, 1997, pp. 17-19, et surtout HOLLIER, Denis – «Comment peut-on être français ?», *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993, p. 1021s. : «Ce retour au roman est d'abord un retour à ce que Girard avait appelé la vérité romanesque. Le roman reprend son bien à la théorie [...] : il n'est de fiction que romanesque» (p. 1021).

¹⁷ D'ailleurs, Jean-Paul Sartre ne s'était-il pas mis à parler de lui dans *Les Mots* (1963) ?

Ceci dit, deux tendances semblent orienter, depuis les années septante, les recherches théoriques sur le genre autobiographique, perçu dans sa complexité et implications nouvelles. Certains privilégient une approche «générique», c'est-à-dire large de cette notion. Ils ont produit plusieurs définitions englobantes du genre autobiographique, que nous rappellerons brièvement.

Une autre tendance, - que nous désignerons par «contractuelle» -, n'admet l'acception du genre autobiographique que dans la stricte observance d'un pacte aux clauses bien définies. C'est bien évidemment Philippe Lejeune qui personifie le mieux cette conception. Nous en aborderons les clauses et les limites.

La décennie des années septante renouvelle la réflexion sur le genre autobiographique et l'enrichit moyennant l'apport des sciences humaines et surtout de la psychanalyse. Il s'agit néanmoins de rendre compte de l'ensemble des écrits appartenant à la littérature intime. Chaque théoricien y va de sa définition élastique de l'écriture du moi.

En 1970, Jean Starobinski définit l'autobiographie comme étant «la biographie d'une personne faite par elle-même». Cette définition de l'autobiographie détermine le caractère propre de la tâche et fixe aussi les conditions générales (ou génériques) de l'écriture autobiographique¹⁸. Une telle définition a le mérite d'inciter la recherche ultérieure, mais présente aussi l'inconvénient d'une acception somme toute simpliste, voire bancale, et pourrait figurer comme acception consensuelle dans l'entrée «autobiographie» d'un quelconque dictionnaire.

A cet égard, les contributions critiques du Colloque de Strasbourg (1971), - auquel participa, par exemple, Michel Butor -, apportent quelques précisions conceptuelles et, surtout, font dépendre l'approche du genre autobiographique de l'influence psychanalytique. Elles ouvrent, par ailleurs, la voie à un rapprochement autofictionnel avant la lettre, c'est-à-dire, et pour l'heure, à une acception «romanesque» de l'écriture intime.

¹⁸ Cf. STAROBINSKI, Jean - *Le Style de l'autobiographie*, Paris, Seuil, 1970.

Pierre de Boisdeferre attribue l'épithète «autobiographique» à «la description délibérée de soi-même, description qui donne un sens et une forme à la vie, une forme romanesque»¹⁹. Jacques Petit, de son côté, n'a pas manqué de remarquer que cette dernière affirmation suscite une distinction générique dont les théoriciens de «l'autofiction» sauront tirer toutes les conséquences : «En somme, il y a l'autobiographie simple, par laquelle un écrivain se raconte [autobiographie] ; il y a une autoanalyse par le moyen de la littérature, qui est tout autre chose ; il y a l'utilisation romanesque d'un épisode de sa vie, mais entièrement reconstruit [autofiction]»²⁰.

En 1991, Georges Gusdorf, spécialiste et théoricien reconnu de l'écriture autobiographique, fournit en deux volumes, une longue étude analytique des composantes étymologiques du terme «auto-bio-graphie» ; un mot composite que cet auteur juge très adéquat et surtout étymologiquement correct et d'«une rare précision»²¹.

Pour Gusdorf, l'écriture du moi renvoie à «tout texte rédigé à la première personne où l'auteur porte témoignage de sa propre vie»²². Bien que cette définition apporte une précision conventionnelle à l'écriture du moi (écriture à la première personne), elle demeure dans l'ambiguïté quant aux modalités narratives et au registre que ce témoignage doit adopter. La fictionnalisation des «dignes de vie» ne se voit pas explicitement écartée.

Cet élargissement fictionnel du domaine autobiographique aura pour effet, d'une part, l'émission d'hypothèses définitives assez élastiques et fourre-tout. Ce que confirme, par exemple, celle de Georges May pour qui «l'autobiographie est une biographie écrite par celui ou celle qui en est le sujet»²³. Ou bien celle de Marie-Madeleine Touzin, dans son ouvrage à caractère didactique, pour qui l'écriture autobiographique réfère au «récit qu'une personne réelle fait, rétrospectivement, de sa propre vie»²⁴.

Mais, quelques pages plus loin, Touzin privilégie la notion plus vaste et ambiguë d'«espace autobiographique» dans laquelle elle souligne «le rôle fondamental du lecteur»²⁵, de la lecture et, partant, du «pacte de lecture», laissant dès lors la voie ouverte à la considération théorique de l'autofiction.

¹⁹ BOISDEFERRE, Pierre de – «Renouveau du roman français par l'autobiographie», p. 74.

²⁰ *Ibid.*, p. 74s.

²¹ GUSDORF, Georges – «**auto-bio-graphie**». *Lignes de vie 2*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 10.

²² ID – *Les Écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 57.

²³ MAY, Georges – *L'Autobiographie*, Paris, PUF, 1979, p. 12.

²⁴ TOUZIN, Marie-Madeleine – *L'Écriture autobiographique*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1993, p. 7.

²⁵ *Ibid.*, p. 16.

D'autre part, cette tendance à la dérive définitoire du genre autobiographique a très tôt provoqué le rappel à l'ordre de la part de critiques mettant un soin sourcilleux à faire régir le genre autobiographique par une logique contractuelle stricte. **Le Pacte autobiographique** (1975) de Philippe Lejeune représente la plus importante tentative de systématisation des conditions théoriques de l'écriture autobiographique. Le domaine définitionnel y gagne une rigueur d'autant plus stable que l'autobiographie acquiert une acception «contractuelle» inflexible.

L'acception contractuelle de l'écriture autobiographique entend restreindre la portée de la lecture autobiographique de certains corpus textuels. Ce faisant, Lejeune propose une définition stricte et rigoureuse, fondée sur la reconnaissance et l'observance d'un pacte de lecture que d'aucuns réputent canonique depuis son élaboration.

La conception lejeunienne précise, en effet, les conditions dans lesquelles le genre autobiographique peut être légitimement homologué par le lecteur. Il s'agit d'un «récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité»²⁶.

La définition tâche de prévenir tout débordement romanesque et fictionnel du «récit rétrospectif». D'autant plus que ce théoricien explicite les clauses rigoureuses d'un «pacte» de lecture du récit rétrospectif qui assureront le lecteur qu'il se trouve devant une autobiographie rédigée en bonne et due forme.

Cette conception protocolaire de l'acte d'écrire (et de lire) est fondée sur les acquis théoriques de la critique littéraire moderne, laquelle envisage souvent la relation entre l'auteur (instance intentionnelle) et le lecteur (instance réceptive) comme un pacte de lecture que le premier passe avec le second. Il s'agit là d'une sorte de contrat, plus ou moins explicite, indiquant dans quel sens générique la forme d'un texte doit être comprise.

Nicolas Ancion a pertinemment souligné l'importance de ces modalités protocolaires de lecture dans la réhabilitation de l'instance lectrice, et dont le nombre est plus réduit que ce que l'on pourrait poser. Les modalités protocolaires sont fonction du contrat de lecture convenu entre l'auteur, son texte et le lecteur²⁷, mais aussi de «valeurs socialement établies et collectivement travaillées»²⁸. Ce qui, pour Ancion, permet de distinguer les modalités dominantes de la modernité de celles de la postmodernité.

²⁶ LEJEUNE, Philippe – **Le Pacte autobiographique**, p. 14.

²⁷ Cf. ANCION, Nicolas – «La lecture littéraire, entre post- et modernité», *Ecritures*, n° 5, *Le dépli. Littérature et postmodernité*, automne 1993, pp. 30-38.

²⁸ *Ibid.*, p. 32.

Pour l'heure, le pacte autobiographique demeure le type contractuel auquel la critique littéraire a apporté le plus de précisions, - surtout Philippe Lejeune. L'existence tout aussi contractuelle d'un «pacte autofictionnel» ou «romanesque» s'impose de plus en plus dans la critique, mais n'implique pas la même rigueur théorique. En fait, c'est surtout en tant que dérogation au «pacte autobiographique» que cette hypothèse théorique est considérée ou détectée dans les textes.

La spécificité du pacte autobiographique, selon Lejeune, consiste en ce que l'auteur insiste sur le principe absolument nécessaire et explicite de l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal. En effet, l'autobiographie suppose «l'identité assumée»²⁹, c'est-à-dire un «protocole nominal», onomastique, que le périphrase ne dément pas. Cette clause est susceptible de plusieurs combinaisons narratives que Lejeune énumère et considère tout en soulignant que «tout est question de proportions»³⁰.

Appuyé sur les acquis genettiens de la recherche narratologique, Lejeune en vient à considérer les différentes combinaisons possibles et, selon lui, admissibles, qui valident l'inscription d'un récit dans le genre autobiographique. L'autobiographie classique est basée sur l'usage de la première personne par un narrateur autodiégétique qui s'identifie intégralement avec le personnage principal. L'histoire littéraire signale néanmoins, - et Philippe Lejeune en prend acte -, des formes autobiographiques contractuelles à la deuxième et à la troisième personnes.

Les autres cases du tableau de combinaisons de l'espace et du domaine autobiographique incluent la variante d'un narrateur homodiégétique, rendu à la première personne, mais ne coïncidant pas explicitement avec le personnage principal. Le lecteur aurait affaire à un «récit de témoin». Les deux autres combinaisons correspondent, d'une part, à un récit à la deuxième personne, dont le narrateur ne s'identifie pas avec le personnage principal.

Dans ce cas, le lecteur est en présence d'une «biographie adressée au modèle». Et, d'autre part, Lejeune apprécie la combinaison selon laquelle un récit à la troisième personne met en scène un personnage principal sans lien identitaire avec le narrateur hétérodiégétique, ce qui préfigure une «biographie classique».

²⁹ LEJEUNE, Philippe – *Le Pacte autobiographique*, p. 25.

³⁰ *Ibid.*, p. 14.

Le tableau laisse à l'écart, voire délégitime, dans deux cases aveugles, outre une case hachurée, la tentation d'un protocole modal fictionnel qui contreviendrait au critère onomastique de la triple identité (auteur - narrateur - personnage principal). C'est dans la mise en valeur théorique et littéraire de cette zone hybride du pacte de lecture que la réflexion et la pratique autofictionnelles, - souvent superposées -, devront être considérées et systématisées.

En somme, en mettant hors la loi «générique» la possibilité théorique de l'autofiction ; en aveuglant deux cases et en hachurant une autre, Philippe Lejeune n'a fait paradoxalement qu'encourager la recherche à remplir, ou à adapter ce *no man's land* littéraire aux nouvelles tendances de l'écriture du moi.

3.2 LE PACTE AUTOFICTIONNEL

C'est surtout Serge Doubrovsky, - écrivain et non seulement critique -, qui, dans un ouvrage immédiatement ultérieur par rapport au fameux «pacte autobiographique» de Philippe Lejeune, fomenté la fracture et l'éclatement au sein du pacte autobiographique onomastique lejeunien, et légitime l'usage de plus en plus «générique» du néologisme «autofiction», lequel fait écho au mot-valise anglo-saxon «faction», mélange, dans un récit, d'une réalité factuelle et fictive, ou encore «psycho-narration».

La réflexion sur cette zone autofictionnelle du récit se fait simultanément et subtilement à la faveur d'affirmations théoriques d'auteurs ou critiques littéraires et dans les indications péritextuelles qui, tout en congédiant tout horizon d'attente autobiographique, finissent par fonder un pacte de lecture de type autofictionnel en vue d'une rupture du pacte autobiographique.

Les exemples péritextuels d'ouvrages autobiographiques tels que **Roland Barthes par Roland Barthes** de Roland Barthes ou **Le Miroir qui revient** d'Alain Robbe-Grillet entendent afficher la subversion. D'entrée de jeu, Barthes annonce que «tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman», alors que Robbe-Grillet sous-titre sa trilogie d'un déconcertant «romanesques».

C'est dans ce contexte que Serge Doubrovsky publie **Fils** (1977), - un récit autobiographique au titre expressément polyphonique et ambigu (*fîs* ou *fîl*) -, dont une remarque épitextuelle s'avère une rébellion au pacte autobiographique de Lejeune et une première ébauche définitoire du «genre» émergent : «L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé en tant qu'écrivain de me donner de moi-même, y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique mais dans la production du texte».

Et Doubrovsky de se référer à, et de narguer la définition quasiment canonique proposée en 1975 : «Identité de l'auteur, du narrateur et du personnage, certes, mais dans le fictif d'un leurre convoqué et provoqué par l'écriture. L'autofiction serait alors un cas particulier non pas de l'autobiographie traditionnelle ou moderniste, mais de l'inscription du biographique dans le texte»³¹.

Rappelons que **Fils** inscrit également dans le périphrase une intention de rupture vis-à-vis de ce qui venait d'être théorisé par Lejeune. En effet, la quatrième de couverture du roman invite à lire une entreprise «hors syntaxe du roman traditionnel et nouveau»³².

En 1989, la publication d'un troisième récit autobiographique vient consolider la conception autofictionnelle doubrovskienne, et entériner l'une des marques essentielles du «genre» : l'allégation romanesque du périphrase (roman ou fiction) en contrepois au critère onomastique de la triple identité, soutenu par Philippe Lejeune.

En effet, **Le Livre brisé** recourt à la même stratégie périphrase de fictionnalisation du récit autobiographique. Si pacte il y a, il consistera en l'acceptation d'une convention qui croise le travail narratif et identitaire : «De moi, je ne peux rien apercevoir», ou encore «Je suis un être fictif». A l'instar de Roland Barthes, Serge Doubrovsky propose un pacte fondé sur la présupposition d'une fiction subjective, d'une fictionnalisation de soi.

L'engagement théorique autour de cette notion nouvelle n'a pas manqué de susciter, d'une part, une réaction défensive et une réélaboration théorique de la conception contractuelle de l'autobiographie chez Lejeune, et, d'autre part, l'élargissement du débat théorique autour des différentes conceptions de l'autofiction.

³¹ Cité par ROBIN, Régine - «L'autofiction. Le sujet toujours en défaut», **Autofictions & Cie**, Colloque de Nanterre, 1992, sous la direction de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, RITH, n° 6, p. 232.

³² Cf. DOUBROVSKY, Serge - **Fils**, Paris, Galilée, 1977.

Philippe Lejeune s'est très vite insurgé contre l'incohérence d'un pacte romanesque d'ordre péritextuel rendu fictionnellement compatible avec la référence identitaire, onomastique surtout. Son essai **Le Pacte autobiographique** (1975) insistait sur ce principe du «tout ou rien»³³ pour l'homologation d'un pacte. La raison de cette intransigeance et de l'importance du contrat n'est d'ailleurs pas masquée : «[sinon] le lecteur cherchera à établir des ressemblances, *malgré* l'auteur»³⁴.

Et c'est avec réserve et réticence que ce théoricien pose l'hypothèse d'un éventuel «pacte romanesque», lequel comporterait forcément deux aspects : une «pratique patente de la non-identité» et l'«attestation de fictivité»³⁵, auquel manquerait un souci de référentialité, donc de «vérité», susceptible d'une «vérification», au même titre qu'un discours scientifique ou historique.

Dans **Moi aussi** (1984), Philippe Lejeune réitère ses réserves quant aux ruses contractuelles dont usent et abusent les auteurs autofictionnels dans leurs récits, ou «romans». L'autofiction serait une «zone frontière, à cheval entre deux systèmes de communication : celui de la vie réelle [référentiel] et celui de la littérature de fiction [non-référentiel, fictif]»³⁶.

Lejeune s'inquiète du statut du lecteur aux prises avec cette modalité hybride de contrat de lecture. En effet, selon lui, «comment le lecteur devinerait-il l'écart entre l'analyse réelle et l'analyse imaginaire ?»³⁷. Raison pour laquelle ce critique, profitant des dissensions théoriques, rechigne à l'homologation générique de l'autofiction : «Est-ce vraiment un genre ? Comment peut-on englober sous le même nom ceux qui promettent toute la vérité [comme Doubrovsky] et ceux qui s'abandonnent librement à l'invention»³⁸.

Une réserve qui correspond, dans les faits, à un refus catégorique de l'indétermination ou de la mitoyenneté des deux systèmes. C'est le ralliement autofictionnel barthésien, en tant que «feinte indécidable»³⁹ qui s'avère le contre-exemple le plus évident.

Dès lors, l'autofiction s'avère un pacte «oxymorique» qui accentue le décentrage moderne opéré sur la référentialité. En effet, ce pacte met en évidence les jeux de rapport entre énoncé (rendu de la mémoire) et énonciation (mode fictif du rendu).

³³ LEJEUNE, Philippe – **Le Pacte autobiographique**, p. 25s.

³⁴ **Ibid.**, p. 26.

³⁵ **Ibid.**, p. 27.

³⁶ ID – **Moi aussi**, Paris, Seuil, 1984, p. 69.

³⁷ **Ibid.**, p. 67.

³⁸ ID – «Autofictions & C^{ie}. Pièce en cinq actes», **Autofictions & C^{ie}**, Colloque de Nanterre, 1992, sous la direction de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, RITH, n° 6, p. 8.

³⁹ BARTHES, Roland – **Roland Barthes par Roland Barthes**, p. 111.

Mais la ruse autofictionnelle aura surtout eu un côté pratique. Elle permet d'obvier à l'inconvénient de l'indiscrétion sur autrui et résout, dès lors, chez plusieurs écrivains, la question parfois épineuse de l'écriture de soi⁴⁰.

Par ailleurs, les réserves lejeuniennes ont surtout eu un effet contre-productif sur la recherche littéraire ultérieure, puisque c'est à une réflexion systématique et définitoire de l'autofiction que l'on assistera dans les années quatre-vingt et nonante.

L'autofiction cesse d'être obligatoirement référée comme une dérogation au pacte autobiographique. Elle jouit, par ailleurs, d'un éventail de points de vue théoriques qui se superposent et dont certains n'hésitent pas à interroger le statut générique, Lejeune surtout.

Pour Jacques Lecarme, l'autofiction peut être vue dans deux sens distincts. Au sens strict, elle réfère au récit de faits réels. La fiction porte alors, non sur le contenu évoqué, mais sur le processus d'énonciation, sur la mise en récit. Le fameux **Roland Barthes par Roland Barthes** s'inscrit, selon lui, dans cette première catégorie.

Au sens large, l'autofiction associe le vécu à l'imaginaire. Dans ce cas, la fiction affecte substantiellement le contenu narré. Ce serait le cas de la trilogie «romanesque» d'Alain Robbe-Grillet.

Gérard Genette préfère s'en tenir à une distinction plus prosaïque et simpliste. Pour lui, il y a les «vraies» autofictions, au contenu narratif «authentiquement» fictionnel, et les «fausses» autobiographies, qui ne sont en fait que des «autobiographies honteuses», qui n'osent presque pas afficher leur penchant fictif⁴¹.

Ceci dit, Genette se montre favorable à une conception intermédiaire de l'autofiction en tant que modélisation de l'autobiographie. L'autofiction permettrait donc de «ruser» contre l'indiscrétion.

Mais c'est la thèse de Vincent Colonna, consacrée à la fictionnalisation de soi en littérature, et directement issue du circuit universitaire, qui s'écarte définitivement de l'allégeance à l'égard de l'autobiographie. La «fictionnalisation de soi» se rapporte à «la libre invention d'un moi qui n'est plus astreint à la ressemblance»⁴².

⁴⁰ On se rappellera, à cet égard, le contexte plutôt épineux de la publication de **La Place** d'Annie Ernaux. Ici, à nouveau, l'autofiction permet la ruse : «C'est moi et ce n'est pas moi», confiera-t-elle plus tard. ERNAUX, Annie – «Vers un je transpersonnel», **Autofictions & Cie**, Colloque de Nanterre, 1992, sous la direction de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, RITH, n° 6, p. 219.

⁴¹ GENETTE, Gérard – **Fiction et Diction**, Paris, Seuil, 1991, p. 87.

⁴² COLONNA, Vincent – **L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature**, Thèse inédite, dirigée par Gérard Genette, EHESS, 1989, citée par LEJEUNE, Philippe – «Qu'est-ce qui ne va pas ?», **Entre l'Histoire et le Roman**, actes du séminaire de Bruxelles, ULB, 1991, p. 48.

Autrement dit, la modalité fictive au détriment de l'élément (auto)référentiel. En somme, Vincent Colonna prône une pratique qui utilise le dispositif de la fictionnalisation auctoriale «pour des raisons qui ne sont pas autobiographiques»⁴³.

A ce titre, l'autofiction ne cache pas ses assises postmodernes. Ce «genre» paradoxal joue lui aussi «en connaissance de cause». Il entend «restituer» l'écriture de soi malgré les codes classiques de l'écriture autobiographique tout en intégrant l'un des produits les plus évidents de la modernité : le roman.

La conception très élastique de l'autofiction de Colonna fait en sorte que ce théoricien rechigne à la considérer comme un nouveau genre littéraire. Pour ce faire, Colonna invoque trois arguments majeurs, mais qui, en aucun cas, ne déprécie la pratique autofictionnelle, contrairement à Philippe Lejeune.

L'autofiction ne serait pas suffisamment reconnue, comme telle, pas les lecteurs. Par ailleurs, elle n'aurait pas encore assuré sa place dans le paysage littéraire contemporain. Finalement, il lui manquerait davantage d'enracinement historique⁴⁴. Toutefois, Vincent Colonna n'écarte pas une future «généralisation» ou potentialité générique de l'autofiction, l'évolution des genres aidant⁴⁵.

Toutes ces contributions définitoires et critiques à la consolidation théorique d'un «genre» autofictionnel, quelque hésitantes et tâtonnantes qu'elles soient, ont certes eu l'avantage de légitimer un «espace autobiographique» transgressif et fictionnel dans lequel les règles du roman traditionnel ne fonctionnent plus, mais qui sied à merveille au retour du sujet, dans le contexte que nous évoquions au début de ce chapitre. Et ce, non pas dans l'ignorance du soupçon psychanalytique et sémiologique, mais plutôt *malgré* eux, c'est-à-dire, ici aussi, en connaissance de cause.

⁴³ *Ibid.*, p. 390. Cette totale propension à l'ouverture et à la dérive fictionnelle, selon plusieurs stratégies narratives, orientera la lecture de nos trois auteurs belges contemporains. Serge Doubrovsky la conteste néanmoins. Pour lui, et dans une plus récente élaboration définitoire, le terme «autofiction» rend compte d'une «œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité, tout en conservant son identité textuelle [son véritable nom]». Nuance donc. DOUBROVSKY, Serge – «Textes en main», **Autofictions & Cie**, p. 212. Colonna remonte jusqu'à Saint Augustin (**Confessions**), texte où l'écriture du moi joue, en effet, et que d'aucuns n'hésitent pas à relier, avant la lettre, à l'autofiction, genre éminemment «postmoderne». Cf. LYOTARD, Jean-François – **Le Postmoderne expliqué aux enfants**, Paris, Galilée, 1986.

⁴⁴ COLONNA, Vincent – **L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation en littérature**, p. 502.

⁴⁵ Régine Robin non plus, d'ailleurs, qui conçoit l'autofiction comme une «catégorie textuelle en gestation». ROBIN, Régine – «L'autofiction. Le sujet toujours en défaut», **Autofictions & Cie**, Colloque de Nanterre, 1992, sous la direction de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, RITH, n° 6 p. 76.

En somme, le sujet narratif revient, mais est porteur, - et dans ce cas, producteur complice -, d'une suspicion qui atteste le rapport à la référentialité et à soi. Aussi, «fictionnalisation de soi», «tonalité intimiste de l'imaginaire» sont-elle autant d'expressions de cet «espace autobiographique» que Philippe Lejeune octroie à l'expression non référentielle, - et, chez lui, illégitime -, du moi.

En effet, si pour Lejeune, c'est «tout ou rien», il n'est pas pour autant inconcevable de considérer une approche autobiographique au sens large, qui comporterait des «degrés de ressemblance»⁴⁶, voire un pacte romanesque explicite, homologué par le péritexte et reconnu par la critique (épitexte), et qui aurait pour résultat d'alerter le lecteur, lequel se trouverait «en état de légitime méfiance»⁴⁷.

En outre, la fictionnalisation du sujet suppose la mise en valeur de la psychanalyse en tant que prémisse théorique majeure, aussi bien dans l'intention de l'écriture que dans la complexité critique de la lecture. A ce propos, Serge Doubrovsky n'a pas caché que la superposition des deux pactes (autoréférentiel et romanesque) vise des fins psychanalytiques, ou susceptibles de révéler des effets psychanalytiques.

Nous faisons allusion à cet apport psychanalytique tout au début de ce troisième chapitre, dans le cadre du retour ou réhabilitation de l'instance auctoriale et intentionnelle de l'écriture. La plupart des théoriciens de l'autofiction se sont en effet penchés sur cette influence dont ils excluent néanmoins le caractère strictement «clinique».

L'enrichissement de la fictionnalisation de l'écriture de soi à la faveur du rapprochement avec la démarche psychanalytique avait été salué dès le Colloque de Strasbourg (1971). Ainsi, Pierre de Boisdeferre invitait le romancier à devenir «son propre analyste»⁴⁸. Et Michel Butor anticipait, pour sa part, sur l'importance et l'ampleur de la fécondation de la littérature par la psychanalyse, «dans la mesure peut-être où elle lui apparaît sournoisement comme un avatar de la psychologie, est celle [...] qui exerce sur l'écrivain de confessions la fascination la moins récusable»⁴⁹.

⁴⁶ LEJEUNE, Philippe – **Le Pacte autobiographique**, p. 25.

⁴⁷ **Ibid.**, p. 33. Robert Sabatier semblait éprouver la même perplexité insoluble : «Et je me rends compte que l'expression *roman autobiographique* me paraît fautive, me paraît absurde. Ou c'est une autobiographie ou c'est un roman». SABATIER, Robert – **Positions et oppositions sur le roman contemporain**, Actes et Colloques, n° 8, Actes du Colloque de Strasbourg, présentés par Michel Mansuy, Paris, Klincksieck, 1971, p. 76s.

⁴⁸ BOISDEFERRE, Pierre de – **Ibid.**, p. 68.

⁴⁹ BUTOR, Michel – **Ibid.**, p. 88.

L'entreprise autofictionnelle, - telle qu'elle est théorisée depuis les années septante -, se voit, dès lors, à l'abri d'une rechute bêtement re-psychologisante, et lui fait relever le défi suspicieux de la démarche psychanalytique. Le sujet qui revient ne ressortit pas à une facture balzacienne. Il est le détenteur des pouvoirs et des ruses du langage, et de la mémoire. L'autofiction, du fait des acquis de la psychanalyse, impose une conception fictionnelle de la littérature, de sorte que la vérité (référentialité) n'est pas le dernier mot du texte, mais plutôt le mot manquant, problématique et mis, à son insu, en évidence.

Ceci dit, l'autofiction pourrait bien devenir la forme contemporaine, au goût du jour, de l'autobiographie, celle qui aurait assimilé l'ère du soupçon, et se résout à exhiber la nature foncièrement «romanesque» de toute démarche autobiographique. En outre, la psychanalyse que la fictionnalisation de soi met volontiers à profit ne relève pas d'une spécialité ou d'un discours hermétique. Elle dilue ses concepts et ses outils dans une culture commune (un sens commun) qui les assimile et les détourne à son gré⁵⁰.

Parmi ces concepts, il faut souligner, pour sa pertinence toute particulière, le «souvenir-écran» freudien. Michel Neyrault recourt à cet outil pour mieux rendre compte des complexités scripturales d'une mémoire. En effet, toute introspection, toute remémoration ne peut prétendre à l'authenticité, à l'objectivité référentielle. La machine mnésique ne peut ignorer le processus de continuels remaniement des souvenirs ultérieurs et contigus, de telle sorte que le sujet mémoriel «perlaboré», en fait, et reconstitue un vécu, à la faveur du langage au lieu de le restituer avec fidélité ou exactitude.

Pour Neyrault, l'autofiction représente, dans le domaine littéraire, la modalité générique de l'inaptitude à restituer les données référentielles. A cet égard, Jacques Petit avait bien pressenti la portée des subtilités notionnelles qui émergent au tournant des années septante : «En somme, il y a l'autobiographie simple [...] ; il y a une autoanalyse par le moyen de la littérature, qui est tout autre chose ; il y a l'utilisation romanesque d'un épisode de sa vie, mais *entièrement reconstruits*»⁵¹.

⁵⁰ Les retrouvailles du texte, du lecteur et de la psychanalyse, vue en tant que savoir relevant du sens commun, fondent méthodologiquement les recherches de Jean Bellemin-Noël et Pierre Bayard, pour qui la nature des rapports entre le texte et l'inconscient dépasse et dissout les antagonismes axiomatiques évoqués d'habitude : la psychobiographie (influence de la vie psychique et événementielle sur l'œuvre) et la textanalyse (recherche d'une figure inconsciente du texte indépendante de l'auteur). La littérature se veut avant tout le fait d'une lecture, d'une réorganisation textuelle (*palimpsestuelle*) et mnésique.

⁵¹ PETIT, Jacques – **Positions et oppositions sur le roman contemporain**, Actes et Colloques, n° 8, Actes du Colloque de Strasbourg, présentés par Michel Mansuy, Paris, Klincksieck, 1971, p. 74. C'est nous qui soulignons.

Dans ce processus de reconstruction, on ne peut sous-estimer le rôle joué par le sujet conçu, dans l'acception lacanienne, en tant que produit du langage, être parlant, être par le fait même de son énonciation. Dominique Viart y revient dans sa contribution critique sur l'état du roman contemporain. Pour lui, si l'écriture du réel ne peut plus faire l'économie de la conscience du soupçon, «sans illusion mais sans renoncement»⁵², il en va de même de l'appréhension du sujet qui prétend en rendre compte.

Une certaine «mise en fiction» s'avère, dès lors, inéluctable puisque «ce réel n'est jamais saisi que pas une conscience, il n'est que ce qu'il apparaît. On pourrait dire [...] ce que Lacan dit du sujet : il se conçoit lui-même comme une fiction»⁵³. Elle rejoint la notion ricœurienne de «refiguration» du réel et de l'histoire, - personnelle aussi -, comme reconstruction fictionnelle, et du temps, et du récit autobiographique.

Ceci dit, et en vue de la lecture que nous entendons faire de trois romanciers belges contemporains, il ressort que le dégagement d'un quelconque «genre» autofictionnel demeure, pour l'heure, une réflexion en cours, une question ouverte au débat. Il appert également que son approche critique n'a pu se produire, au départ, qu'en fonction de l'élaboration, - de plus en plus solide, elle -, d'un pacte autobiographique strict, recevant lui-même un éclairage rétrospectif intéressant au fur et à mesure que la réflexion sur l'autofiction avance. Ironie du sort, c'est de plus en plus par opposition au genre romanesque que le pacte autobiographique aura à se définir.

Rappelons que la saisie théorique d'un «pacte romanesque» n'est, au début, que l'approfondissement de potentialités autoréférentielles laissées en jachère. En l'occurrence, une dérogation au principe de l'identité patente et référentielle attestée de l'auteur-narrateur-personnage principal, comme pacte inscrit dans le texte ou paratexte et garantissant la volonté de l'auteur d'entreprendre le récit de sa propre vie.

Rappelons aussi que la création littéraire dans les périphéries devance, et de loin, les débats théoriques et définitoires parisiens, sans toujours le provoquer ou l'illustrer. Illégitimité littéraire oblige...

Deux cases aveugles laissent en suspens l'hypothèse selon laquelle un auteur scellerait un pacte romanesque, en se servant d'un personnage auquel il s'identifierait. Ou bien, il conclurait un pacte autobiographique, mais sans vouloir coïncider avec le personnage principal.

⁵² VIART, Dominique – «Le roman en question III», *Prétexte*, n° 11, automne 1996, p. 67.

⁵³ *Ibidem*.

Une case hachurée pose le cas de figure absolument indéterminé. Dans ce cas, il n'y a ni pacte, de quelque nature que ce soit, ni quête de coïncidence ou ressemblance identitaire. Dès lors, l'indétermination est telle qu'il revient au lecteur de choisir le registre générique selon lequel il lira le texte. Il lui est loisible d'entrer dans une modalité protocolaire de son choix et de se tenir en état de «légitime méfiance» quant au rapport du texte et du personnage (narrateur) à la référentialité.

Or, notre approche romanesque de l'œuvre des trois prosateurs entend mettre à profit, et cette liberté indéterminée, et l'hybridisme recherché d'un pacte romanesque qui se prévaut de son statut indécis, à cheval entre la fiction et l'autoréférence.

Il s'agit, en fait, de bénéficier de l'hésitation définitoire de l'autofiction, entre une acception contractuelle (identité latente ou douteuse de l'auteur-narrateur-personnage assortie d'une attestation de fictivité), où l'auteur est déterminant ; et une acception non-contractuelle et élastique (indéterminée), où le lecteur décide de l'orientation protocolaire à attribuer à sa lecture.

Il nous semble que l'univers romanesque de ces trois écrivains ressortit à un domaine ou, pour reprendre Philippe Lejeune, à un *espace autobiographique* indirect ou biaisé. Lejeune, craignant que le roman n'appréhende mieux la vérité autoréférentielle que l'autobiographie elle-même, s'empresse d'admettre la lecture, dans le genre romanesque, d'un pacte «fantasmatique», c'est-à-dire «cette forme indirecte du pacte autobiographique [...]»⁵⁴.

Et Lejeune de reconnaître que «cette forme de pacte indirect est de plus en plus répandue»⁵⁵. Faut-il y lire qu'elle tend toujours et déjà vers l'autofiction au sens large, et cautionne la conclusion d'un contrat hybride ? Nous sommes tenté de répondre affirmativement. Qui plus est, la complexité et spécificité du travail romanesque du corpus textuel visé nous invitent à considérer la démarche autofictionnelle dans toutes les acceptions homologuées par la critique littéraire contemporaine.

A cet effet, rappelons que si Doubrovsky met l'accent sur la nature contractuelle de l'autofiction, héritée et dérivée du pacte lejeunien (récit dont l'auteur, le narrateur, le personnage principal partagent la même identité assortie d'un intitulé générique péritextuel indiquant qu'il s'agit d'un roman) ; Colonna, lui, privilégie l'invention de la personnalité et d'une existence sans préjudice du maintien de l'identité réelle, plus en accord, du reste, avec la pratique fictionnelle des trois auteurs que nous analyserons.

⁵⁴ LEJEUNE, Philippe – *Le Pacte autobiographique*, p. 42.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 43.

Fictionnalisation des perspectives et des stratégies narratives (Doubrovsky) et fictionnalisation de la matière du vécu nous paraissent superposées dans les textes et les intentions scripturales. Aussi, l'autofiction implique-t-elle, à plus d'un titre, l'entre-deux, le glissement, la *mitoyenneté* identitaire et l'indécidable. On comprend mieux, dès lors, l'investissement autofictionnel de beaucoup des auteurs belges bien avant la systématisation théorique parisienne.

Bruno Blanckeman et Dominique Rabaté se rejoignent dans la caractérisation de ces «formes autobiographiques inédites» rendant compte d'un sujet indécidable, c'est-à-dire «l'autre du moi, la dimension imaginaire d'une identité [qui] se met en scène»⁵⁶. Affublés de cette étiquette autofictionnelle, des noms sont signalés par le critique tels que Hervé Guibert, Serge Doubrovsky ou Conrad Detrez. Leurs récits de soi pratiquent une délégitimation de l'autobiographie classique et contractuelle, et fomentent la fictionnalisation d'un sujet *indécidable*.

3.3 TROIS ECRIVAINS ENTRES DANS *LEUR* FICTION

L'acception de l'autofiction que nous retiendrons tient compte du fait que ce concept, - habilement transgressif par rapport à l'autobiographie -, n'est en aucun cas consensuel. Elle traduit néanmoins le retour d'un sujet qui ne peut faire l'économie du soupçon, - soulevé dans le fait littéraire par le travail moderne et auto-réflexif de la langue -, et parfois porté au paroxysme. Cette acception vise une écriture hostile à l'illusion de l'humanisme, mais sensible à l'assimilation des acquis et de l'importance de la psychanalyse par la culture, - littéraire notamment -, de sorte que la subjectivité que la fiction narrative contemporaine tâche de réhabiliter ne peut qu'afficher, - pour reprendre l'expression barthésienne -, «illusion de cette fiction»⁵⁷, et ne peut s'engager que dans une démarche autofictionnelle dont les stratégies varient selon les écrivains.

⁵⁶ BLANCKEMAN, Bruno – *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 21. Cf. aussi RABATE, Dominique – *Le Roman français depuis 1900*, p. 104s.

⁵⁷ BARTHES, Roland – *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1975, p. 98.

En France, outre les retentissants passages à l'autobiographie de plusieurs nouveaux romanciers ou écrivains telquelliens, une écriture du moi, proche de ce que la critique désigne par autofiction, saisit les récits de Pierre Michon, Annie Ernaux, Hervé Guibert, Serge Doubrovsky, Pierre Bergounioux ou Jean Rouaud. Nous préciserons, pour mieux cerner la complexité de ce «retour», qu'il s'agit tantôt de roman familial, retranscription mémorielle d'un récit, intégration de l'histoire personnelle dans une vision légendaire, mythologie personnelle, etc.

Dominique Viart rassemble toutes ces modalités d'écriture du moi sous la rubrique «regard amont», comme remontée du sens entreprise par une subjectivité aux prises avec l'incontournable fictionnalisation et fabulation du rendu de son vécu⁵⁸.

En Belgique, les années septante et quatre-vingt connaissent également un engouement à caractère autobiographique dont la cohérence et la signification apparaîtront avec plus de lucidité dans les années nonante⁵⁹. Autrement dit, le passage à l'autofiction de la part d'auteurs belges coïncide avec l'ascension ou l'affirmation d'écrivains diversement liés au mouvement de la belgitude, soit en tant qu'intervenants actifs, soit en tant que spectateurs passifs.

En fait, la pratique autofictionnelle en Belgique, et dans les périphéries francophones, devance le discours théorique et critique français, quand elle ne le provoque pas. L'écriture du moi, dans ses formes paradoxales, hétérodoxes ou ludiques, se produit en Belgique bien avant que la critique française ou parisienne ne décide de la baptiser «autofiction».

Ainsi, Henry Bauchau publie en 1965 **La Déchirure**, roman introspectif où l'écrivain met à profit, - fait précurseur -, son expérience personnelle de la psychanalyse freudienne. Appelé au chevet de sa mère agonisante, le narrateur finit par renaître après une «semaine sainte» de passage et par le biais de trois adjuvantes (la mère elle-même, la servante et la psychanalyste).

Ce livre de la mère, - dont Marc Quaghebeur dira qu'il signifie une véritable «césure»⁶⁰ quant à l'historicité du sujet -, trouvera un corollaire paternel en 1972 avec la publication de **Le Régiment noir**, dans lequel l'auteur s'attaque à la figure du père sur fond d'histoire, en l'occurrence la guerre de Sécession.

⁵⁸ VIART, Dominique - «Mémoires du récit. Questions à la modernité», *Ecritures contemporaines*, n° 1, *Mémoires du récit*, 1998, pp. 21-25.

⁵⁹ Cf. MERTENS, Pierre - «Du retour à l'autobiographie», *Revue de L'Institut de Sociologie*, Bruxelles, ULB, 1990/91, pp. 53-65, pour ce qui est de la théorisation.

⁶⁰ QUAGHEBEUR, Marc - *Lettres belges entre absence et magie*, Bruxelles, Labor, 1990, p. 418.

La particularité de cette démarche et intention d'écriture est d'autant plus singulière pour l'époque que l'heure est aux textes et débats structuralistes. L'écriture autofictionnelle de Bauchau illustre à merveille «l'utilisation romanesque d'un épisode de sa vie, mais entièrement reconstruit»⁶¹ par l'autoanalyse.

Par ailleurs, dans les mêmes années soixante, Hubert Juin, acteur «exilé» de la belgitude, publie un cycle romanesque surprenant, pour ce qui est de la maîtrise du récit et de la langue, où il évoque sa Gaume natale et rurale, terroir en pleine mutation, mais en évitant les clichés et les tournures strictes de la littérature régionaliste par un effort narratologique redevable au Nouveau Roman. Il suffit, pour s'en convaincre, de songer à la construction narrative et discursive de **Le Repas chez Marguerite** (1966) ; ou encore **Conversation en Wallonie** (1978) de Jean Louvet.

Ce penchant presque naturel à l'autofiction, - genre hybride et *mitoyen* -, de la part d'auteurs belges, à l'irrégularité et à l'infraction par rapport à un genre somme toute stricte et, qui plus est, contractuel, renvoie bien évidemment à la condition identitaire médiane, équivoque ou déficitaire que nous analysons au deuxième chapitre.

Si l'autobiographie implique «l'identité assumée», la possession immédiate des moyens narratifs de la restitution de soi dans laquelle l'identité entre auteur, narrateur et personnage principal est tout sauf problématique, l'autofiction engage la dérive, l'incertitude et surtout le jeu identitaire.

A ce titre, il serait pertinent de convoquer et d'appliquer ici les propos diagnostiques du malaise belge selon Marc Quaghebeur. La spécificité du fait littéraire belge passe par l'assomption d'une identité problématique, une réalité en creux et *indécidable* «qui ne saurait être une identité»⁶².

Rappelons au passage quelques autres exemples parmi les plus remarquables, d'un usage détourné ou rusé de l'autobiographie dont la Belgique fait preuve bien avant le discours théorique français et le dégagement du concept d'«autofiction». **Fils** de Serge Doubrovsky date de 1977... et ne tient compte que d'exemples d'auteurs français.

⁶¹ PETIT, Jacques – **Positions et oppositions sur le roman contemporain**, p. 74.

⁶² QUAGHEBEUR, Marc – «Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone», **La Belgique malgré tout**, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par Jacques Sojcher, 1980, p. 503.

Pierre Mertens revient sur son enfance dans **La Fête des anciens** (1971). François Weyergans aborde son expérience psychanalytique dans **Le Pitre** (1973), alors que Conrad Detrez entame son triptyque autobiographique halluciné avec **Ludo** (1974) dans lequel le thème de son enfance wallonne durant la Seconde Guerre est le fil conducteur principal. Eugène Savitzkaya échoue à évoquer la figure maternelle dans **Mentir** (1977). René Kalisky puise dans ses origines juives et met en perspective son propre destin dans une vaste œuvre dramatique et narrative, et dans un style lyrique et baroque, dont nous retiendrons **L'Impossible Royaume** (1979).

Dominique Rolin, - qui n'appartient pas à cette génération littéraire et s'est servie du Nouveau Roman sans adhérer à sa *doxa*, qui est proche de Sollers sans être telquellienne -, inaugure un triptyque autobiographique qui s'inspire de son enfance familiale avec **L'Infini chez soi** (1980). Jean Muno fournit une autobiographie déguisée dans un témoignage de sa propre vie dans **Histoire exécrable d'un héros brabançon** (1982). La même année, Jean-Claude Pirotte évoque des «tranches» de sa vie pendant sa cavale française dans **La Pluie à Rethel**.

Pierre Mertens évalue les assises et les particularités du retour «autobiographique» dans la littérature belge de langue française. Son bilan dégage surtout des «avatars et transgressions diverses du genre»⁶³, voire «une forme de transposition» où la langue a partie liée. Et Pierre Mertens de convoquer des écrivains ou poètes tels que Jean-Claude Pirotte, Marcel Moreau, Dominique Rolin, Conrad Detrez ou Jean-Pierre Verheggen. Eugène Savitzkaya rejoint bien évidemment cette mouvance.

Pour Mertens, le fait même que l'écriture de soi «[...] découle d'un débat noué avec la langue elle-même»⁶⁴ tend à transformer le «Moi je» en «Moi jeu», d'autant plus que nous sommes en présence d'une «fiction personnelle»⁶⁵. Mertens ne se réfère pas explicitement à l'«autofiction», mais il est clair que le retour autobiographique ne peut s'opérer, - surtout dans ce pays -, que par le biais d'un jeu identitaire et d'une confrontation autobiographique avec la langue. Le sujet n'advient à l'identité, et surtout à l'écriture identitaire, qu'en tant qu'être de langage, être enclin à la dérive fictionnelle inhérente à ce langage.

⁶³ **Ibid.**, p. 62.

⁶⁴ **Ibidem.**

⁶⁵ **Ibidem.**

Dans son intuition critique, le bilan mertensien assume la position médiane de l'autofiction, rendant compte aussi bien de la «mise au point d'un pacte» que des dérives d'«une langue vivante, cannibale, avide»⁶⁶. Ce constat orientera notre approche de l'écriture du moi chez Detrez, Savitzkaya et Pirotte. L'autofiction substitue à la tendance au pacte générique la dérive fictive, au souci de rigueur autoréférentielle, l'expansivité du langage.

Dès lors, la démarche autofictionnelle que nous voyons à l'œuvre dans leurs textes «romanesques» hésite et vacille entre l'observance d'un contrat de lecture et l'état de «légitime méfiance» face à un pacte fantasmatique. Elle entérine l'acceptation élastique et large de l'autofiction à laquelle Vincent Colonna fait allusion, comme détournement de l'autobiographie à des fins non-autobiographiques, voire anti-autobiographiques, et qui privilégie la «fictionnalisation» du moi.

Dans le premier cas, nous soulignerons les précisions apportées par leurs textes quant à l'intention autofictionnelle en contrepoids à l'autobiographie. Ces éléments sont d'habitude cantonnés au péri-texte, c'est-à-dire à l'ensemble des messages fragmentaires associés au texte et situés autour de lui, en contact direct : titre, sous-titre, préface, dédicace, épigraphe, notes, glossaire, etc. Ce que d'aucuns désignent par les «franges du texte». Cette stratégie entend démentir ou contrebalancer l'identité autobiographique révélée, et simultanément travaillée dans le récit.

Dans le second cas, notre soupçon autobiographique sera fonction de degrés de ressemblance qu'il est légitime de deviner entre l'identité de l'auteur (narrateur) et du personnage, dans un récit personnel et explicite, ou impersonnel dans lequel le personnage est rendu à la troisième personne⁶⁷.

Dans ce dernier cas de figure, les romans susciteront dans notre lecture un état de «légitime méfiance»⁶⁸ renforcé par des apports paratextuels, cette fois, qui incluent non seulement le péri-texte, mais aussi les interventions épitextuelles, telles que les commentaires et les lectures de la critique spécialisée ou les entretiens concédés par l'auteur, ou autres éléments à intérêt autobiographique évident (archives personnelles, correspondance, souvenirs et confidences de l'auteur, etc.).

⁶⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁶⁷ Cf. LEJEUNE, Philippe – *Le Pacte autobiographique*, p. 25.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 33.

L'«autofiction» à laquelle nous entendons aussi confronter l'œuvre de Detrez, Savitzkaya et Pirotte ressortit à cette acception *lato sensu*, «espace autobiographique» où se croisent en toute liberté, avec ou sans contrat romanesque explicite, l'autoréférentialité d'un auteur et le travail de la langue, et les pistes brouillées de la fiction.

Le triptyque romanesque de Conrad Detrez (**Ludo**, **Les Plumes du coq** et **L'Herbe à brûler**) suggère une entreprise autofictionnelle à caractère contractuel. La cohérence identitaire de l'auteur, narrateur, personnage principal, et l'attestation péritextuelle de fictionnalisation, c'est-à-dire la rencontre paradoxale et oxymorique d'un protocole nominal et d'un protocole modal fictionnel s'imposent. En effet, le péritexte de **L'Herbe à brûler** (1978) (quatrième de couverture) annonce une «autobiographie hallucinée» dont la portée se projette rétroactivement sur les deux romans antérieurs.

En outre, l'expression «autobiographie hallucinée» traduit exactement le paradoxe oxymorique d'un contrat de lecture superposant un protocole autoréférentiel (nominal) et un protocole fictionnel, dans la mesure où l'hallucination ne peut que subvertir l'adéquation intégrale du récit au projet autobiographique⁶⁹.

Le récit récapitulatif et confidentiel ultérieur et posthume intitulé **La Mélancolie du voyeur** (1986) vient définitivement cautionner le pacte romanesque hybride et oxymorique que Conrad Detrez a scellé avec son lectorat en confrontant les textes antérieurs à la confession autobiographique au sens littéral du terme. L'intertextualité interne jouant à fond chez cet écrivain, ce récit fonctionne dans une certaine mesure comme *épitexte* aux trois romans autofictionnels formant la trilogie hallucinée, apporte un éclairage nouveau sur certaines affirmations du narrateur de ces récits, et renforce l'idée d'un contrat de lecture subversif par rapport à l'autobiographie classique où, pour reprendre Philippe Lejeune, «c'est tout ou rien».

Quelques contributions épitextuelles de l'auteur, entretiens notamment, rapprocheront la démarche detrézienne de l'une des intentions reconnues par la critique dans l'entreprise autofictionnelle. L'autoanalyse se trouve à l'origine, et se donne pour but de l'écriture de soi romanesque : «J'ai lu Freud et j'ai commencé la plume à la main, à me livrer à une sorte d'analyse»⁷⁰.

⁶⁹ Voir la quatrième de couverture de l'édition brochée de DETREZ, Conrad – **L'Herbe à brûler**, Paris, Calmann-Lévy, 1978.

⁷⁰ ID – «Le jardin de la vie», **Le Figaro**, 21 novembre 1978.

Rappelons, à cet effet, l'intuition ou l'anticipation de Pierre de Boisdeferre (1971) alors que le néologisme *autofiction* n'avait pas encore cours dans les milieux de la critique littéraire, et que Detrez appliquera étonnamment bien à son entreprise romanesque : «Je pense que le romancier peut et doit être son propre analyste»⁷¹.

Les premiers «romans» d'Eugène Savitzkaya n'entendent pas afficher si nettement un quelconque pacte autofictionnel. Son entreprise scripturale entretient un rapport plus subtil et ambigu à l'autobiographie. Le tout premier «roman», - genre annoncé dans le périphrase, mais mené à mal dans le texte -, semble vouloir démentir d'entrée de jeu toute ambition autoréférentielle, toute adéquation à la vérité personnelle. **Mentir** (1977), comme l'a bien relevé, Jean-Paul Gavard-Perret marque l'entrée de Savitzkaya dans la fiction romanesque⁷².

Le second roman d'Eugène Savitzkaya, **Un jeune homme trop gros** (1978) reprend la présomption du mensonge ou de l'affabulation dans son périphrase (quatrième de couverture) et l'oppose à «la biographie exemplaire d'une célèbre vedette de la chanson»⁷³.

Il s'agit bien évidemment de rapprocher l'existence du personnage principal, jamais nommé, de celle de l'auteur et du narrateur : «Il [le narrateur] transforme certains épisodes réels, il ajoute des détails inexistantes et saugrenus, il affabule, il ment»⁷⁴. Dans un article critique, Pierre Mertens n'aura aucun mal à y lire l'élaboration de plus en plus cohérente d'une «mythologie personnelle»⁷⁵.

Le roman **Les Morts sentent bon** (1983) renoue avec l'apport périphrasal, mais il est improbable d'y lire un contrat autofictionnel en bonne et due forme, si toutefois ce contrat existe. Néanmoins, la quatrième de couverture tend à induire «une légitime méfiance» chez le lecteur en soulignant qu'«Il [Gestro] s'arrêta à Liège et il s'éteignit»⁷⁶.

D'autant plus qu'Eugène Savitzkaya rédige une contribution intégralement autobiographique intitulée «Un jeune Belge», au numéro culte de **La Belgique malgré tout** (1980) ; qui fournit un éclairage autoréférentiel autorisé par l'auteur sur toute son œuvre romanesque, et que d'autres apports épiphrasaux, - entretiens ultérieurs, surtout -, viendront confirmer.

⁷¹ BOISDEFERRE, Pierre – «Renouvellement du roman français par l'autobiographie», **Positions et oppositions sur le roman contemporain**, Actes et Colloques, n° 8, Actes du Colloque de Strasbourg, présentés par Michel Mansuy, Paris, Klincksieck, 1971, p. 68.

⁷² Cf. GAVARD-PERRET, Jean-Paul – «Eugène Savitzkaya : *Mentir* ou l'entrée dans la fiction», **Prétexte**, n° 8, janvier-mars 1995, pp. 33-35. Rappelons que le choix de la désignation générique des textes de Savitzkaya publiés chez Minuit revient précisément à l'éditeur.

⁷³ SAVITZKAYA, Eugène – **Un jeune homme trop gros**, Paris, Minuit, 1978, quatrième de couverture.

⁷⁴ **Ibidem**.

⁷⁵ MERTENS, Pierre – «Mythologies personnelles», **Le Soir**, 12 décembre 1979.

⁷⁶ SAVITZKAYA, Eugène – **Les Morts sentent bon**, Paris, Minuit, 1983, quatrième de couverture.

Par ailleurs, le tour que l'écriture savitzkayenne prendra à partir de **Marin mon cœur** (1993), - succès commercial, convenons-en -, représentera un désaveu du travail de brouillage des pistes autoréférentielles, et engage une réconciliation avec le vécu quotidien.

Le corpus «romanesque» savitzkayen qui nous occupera ici correspond au «premier» Savitzkaya, dont la démarche n'est autofictionnelle qu'au sens large, non contractuel. L'épitéxte, très abondant, permet cependant au lecteur d'opter pour une lecture consonante par rapport aux données autobiographiques livrées par l'auteur.

Autofictionnelle, la première écriture savitzkayenne l'est surtout, - pour reprendre Pierre Mertens -, en s'alliant au travail de la langue, opaque, intransigeante et déroutante. Elle ne l'est que dans la mesure où elle dissimule, brouille, voire dément dans le texte un vécu autobiographique que l'épitéxte s'acharne à rappeler au lecteur. Eugène Savitzkaya ne fictionnalise sa vie, son enfance surtout, que dans la mesure où il se propose de déconcerter le lecteur dans ses assurances ou ses attentes.

Les amateurs du genre strictement romanesque s'abstiendront de lire les textes de Jean-Claude Pirotte comme «romans» au sens classique du terme, et y verront plutôt des récits «incertains» auxquels le narrateur «insuffle les élans d'un lyrisme de la prose vive du quotidien et de ses emportements»⁷⁷, que d'aucuns n'ont pas hésité à rapprocher de l'autofiction doubrovskienne⁷⁸.

La question identitaire et la quête d'une personnalité qui se dérobe sont au centre de l'écriture pirottienne, laquelle tâche de convoquer des «tranches de vie» mémorielles qui donneraient un sens à l'existence et à la démarche scripturale.

A cet égard, il est légitime de présumer dans ces romans une intention autofictionnelle, une mise en scène du moi, de connaissance de soi touchant sporadiquement à l'analyse, d'autant plus que le narrateur produit un travail de difficile remémoration et de réappropriation de la cohérence identitaire.

L'éventuelle nature pactuelle de cette entreprise trouve quelques assises fiables dans les franges péritextuelles pour ce qui est de l'attestation de fictionnalisation, mais s'avère plus problématique une fois envisagée du côté de la cohérence onomastique.

⁷⁷ BAESENS, Jan / VIART, Dominique – «États du roman contemporain», **Ecritures contemporaines**, n° 2, *États du roman contemporain*, 1998, p. 5. Certains textes tels que **Sarah, feuille morte** (1989) observent une structure narrative traditionnelle.

⁷⁸ Cf. Conférence de Bruno Blanckeman à Porto, février 1999. Texte non publié.

Aussi, la quatrième de couverture de **La Pluie à Rethel** annonce-t-elle une «fable nostalgique de l'adolescence», alors que «la mémoire élabore lentement un Nord mythique»⁷⁹. D'autre part, le périphrase (épigraphe) de **Fond de cale** (1984) cite Mac Orlan pour rappeler qu'«il faut écrire sa vie dans un style à peu près classique»⁸⁰.

De telles prises de distances subtiles par rapport à l'autobiographie attestent moins une intention fictive qu'une inaptitude ou un échec à restituer intégralement le vécu référentiel, et dont toute l'œuvre pirotienne se fait l'écho. Ne se considère-t-il pas lui-même un «personnage de roman» issu des romans dhôteliens⁸¹ ?

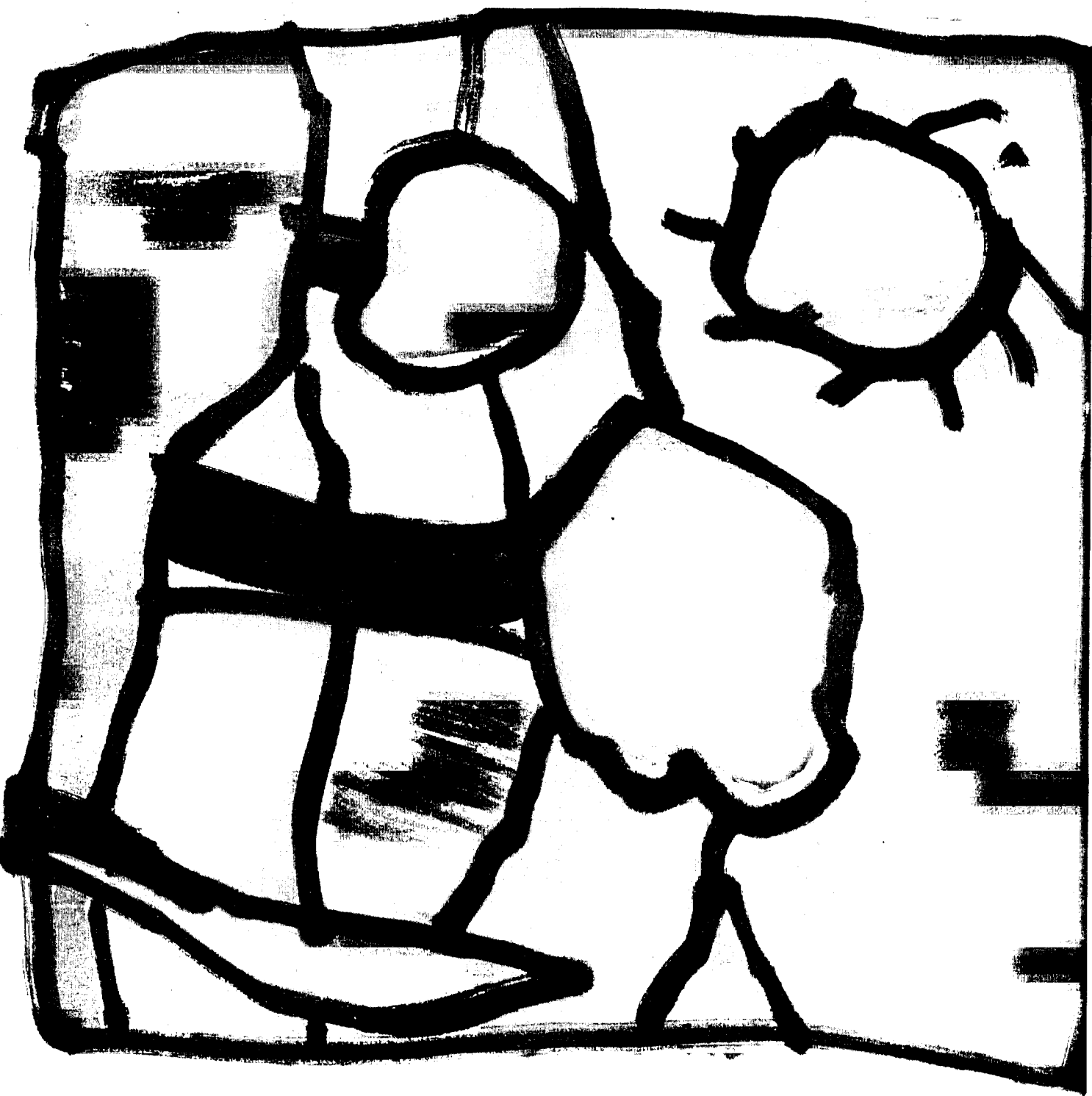
Par ailleurs, la question même posée par l'œuvre romanesque et lyrique de Pirotte renvoie à la complexité, voire l'éclatement d'une identité en quête de sa consistance et encline à l'improbable récupération de soi dans l'écriture. La cohérence onomastique est çà et là malmenée par les stratégies autofictionnelles dont Jean-Claude Pirotte se sert pour mieux creuser l'écart fictif et énonciatif entre auteur, narrateur et personnage ; ce dernier souvent évoqué par des initiales, et où l'ironie joue un rôle essentiel.

Les chapitres suivants tâcheront d'éclairer, pour chacun des trois corpus narratifs dégagés, les rapports superposés ou croisés que fiction, autofiction et fiction de la Belgique entretiennent dans les textes.

⁷⁹ PIROTTE, Jean-Claude – **La Pluie à Rethel**, Bruxelles, Labor, 1991, quatrième de couverture.

⁸⁰ ID – **Fond de cale**, Paris, Le Sycomore, 1984, p. 9 (épigraphe).

⁸¹ Cf. l'entretien avec Pierre Maury, «Jean-Claude Pirotte, prix Rossel : 'Je suis un personnage de roman'», **Le Soir**, 4 décembre 1986.



Croquis sur enveloppe.

Lettre de Jean-Claude Pirotte postée le 9 avril 1999.

CHAPITRE IV

Conrad Detrez : l'*hallucination* en guise d'histoire.

Et Abel, si contrariant, si racoleur, habile à pousser vers... Et les filles de la place du Stade, leur curieux ami théologien, ses cachotteries, ses hantises... Tu n'es pas ici pour comploter, refaire le monde, changer de sexe, modifier la nature de Dieu... La saison des pluies a commencé plus tôt, cette année.

C. Detrez

La triple mitoyenneté de l'écriture que nous venons d'aborder trouve, - ce nous semble -, une illustration à la fois stimulante et déconcertante dans la poétique detrézienne qu'il s'agira d'approcher dans ses principales lignes de force. Nous nous pencherons, dans un premier temps, sur le parcours autobiographique impressionnant de Conrad Detrez que nous confronterons ensuite au travail autofictionnel au cœur de l'écriture detrézienne ; ce qui nous permettra de mieux situer ce romancier d'origine wallonne par rapport aux repères géographiques, historiques et politiques présents dans le corpus de textes qui nous retiendra.

Par la suite, nous passerons en revue les subtilités et complexités scripturales à l'œuvre dans les textes de Detrez, lesquelles traduisent, en somme, des stratégies de mise en scène de soi par l'écriture fictionnelle.

Nous nous attarderons ensuite sur l'inventaire thématique, schématique et fantasmatique que l'«hallucination» detrézienne véhicule dans l'écriture romanesque.

A ce stade, il nous faudra interroger avec Detrez lui-même les causes qui auraient mené à un triple échec : Dieu, La Révolution et l'Amour ; triple face d'un même désir, et triple facette d'un ample et douloureux parcours initiatique.

Au départ (et même au bout) de ces divers parcours, il y a un *lieu*, - la Belgique, prise entre réfraction et allusion -, et qui imprègne, voire conditionne à plus d'un titre l'imaginaire et l'univers de l'écriture de Detrez. Nous poserons, dès lors, la question de *l'ici*, indissociable, il est vrai, de celle de *l'ailleurs* : Brésil, Portugal, Algérie, Nicaragua.

L'ailleurs et *l'autre* sont le théâtre, ou font l'objet, d'une fascination, d'une attirance dont il s'agira également d'interroger la prégnance dans un dernier sous-chapitre.

4.1 UNE BIOGRAPHIE HALLUCINANTE. L'ECRIVAIN AUX PRISES AVEC L'HISTOIRE

L'intensité de la vie de Conrad Detrez, et la densité de son œuvre romanesque, publiée entre 1974 (*Ludo*) et 1984, - date de sa maladie et de son ultime *récapitulation* -, donnent au lecteur un sentiment d'urgence de l'écriture, qui ne trouve son pareil que chez quelques rares prosateurs contemporains de langue française, notamment René Kalisky pour le théâtre. Tout se passe et s'écrit comme si le temps pressait de témoigner d'une réalité tiers-mondiste inintelligible pour ceux qui ne l'ont pas vécue du dedans, mais aussi, et peut-être surtout, d'une existence qui s'est trouvée des ailes partout, mais qui a de fortes racines en Wallonie, dans le pays de Liège.

En effet, la manière prématurée, voire brutale, dont Conrad Detrez s'est éteint dans la nuit du 11 février 1985, victime du sida, - que l'on voudra bien appeler par un euphémisme, ou en vertu des conjectures médicales de l'époque, «pneumonie», ou mystiquement, comme le fait l'auteur lui-même, «boussole»¹ -, peut laisser entendre qu'à la suite de tant de convictions, de combats, de passions diverses et changeantes, l'écrivain wallon se démarquait, à son corps défendant, d'un monde et d'une fin de siècle qui n'étaient décidément plus les siens ; qui n'avaient plus grand chose à voir avec son crédo, sa plateforme ou son programme.

Par ailleurs, un mal nouveau et foudroyant commençait de ronger les corps et les cœurs des apprentis de l'amour affranchi de toutes contraintes. Detrez quittait, vaincu à plus d'un titre, notre siècle désabusé et consensuel, où les consciences s'avèrent si facilement recyclables.

Pourtant, le ton foncièrement récapitulatif et confidentiel de l'œuvre romanesque de Detrez dans son ensemble, mais dans **La Mélancolie du voyeur** (1986) en particulier, nous fait pencher vers d'autres conclusions moins moroses. Il y a l'urgence dictée par le besoin de comprendre ses échecs², mais aussi par la proximité de la mort, moment vespéral terrible où il faut faire vite et aller à l'essentiel.

Cette urgence, Hector Bianciotti l'a bien pressentie, dans son dernier entretien avec Conrad Detrez qu'il livre en préface à **La Mélancolie du voyeur** : «Je ne saurais jamais pourquoi Conrad Detrez se mit à récapituler sa vie, comme s'il y avait urgence à le faire - et pour moi seul. Depuis les champs de betteraves à proximité desquels il était né, près de Liège, jusqu'à la conscience de la mort qui l'habitait et dont il parlait comme d'une loterie»³.

Mais il y a surtout, dans ce surprenant virage opéré par l'ancien guérillero d'Amérique latine, une capacité de «perpétuel étonnement»⁴, confinant parfois à la passivité, et qui lui fait accepter chaque étape et chaque lieu comme un nouveau défi, une perpétuelle découverte.

¹ Cf. BIANCIOTTI, Hector - «Une boussole pour Conrad», **Le Nouvel Observateur**, 22 février 1985, p. 75.

² Cf. DETREZ, Conrad - «Le jardin de la vie», **Le Figaro**, 21 novembre 1978, repris dans ID - **Ludo**, Bruxelles, Labor, 1988, p. 198.

³ Cf. Préface d'Hector Bianciotti à DETREZ, Conrad - **La Mélancolie du voyeur**, Paris, Denoël, 1986, p. 10. Cf. aussi MERTENS, Pierre - «Detrez à la croisée des chemins ?», **Le Soir**, 10 février 1981.

⁴ **Ibidem**.

En outre, la prose narrative, telle que Detrez l'a pratiquée dans le corpus qui nous occupera ici, et, en une moindre mesure au-delà de ce corpus, opère un rapport étroit et subtil entre la vie et la fiction, que nous mettions en exergue dans le chapitre précédent sous forme d'«autofiction» ; ce dont Detrez souligne, mieux que quiconque, le caractère foncièrement oxymorique et paradoxal par le titre générique dont il affuble sa trilogie autoanalytique⁵ : «autobiographie hallucinée».

L'hallucination, avec toute sa connotation fantastique, malade, irréelle permet à l'autobiographe en herbe de brouiller les pistes quant à son histoire personnelle, et préfigure, - nous y reviendrons -, un symptôme *évitément* de l'Histoire tout court.

Elle coïncide historiquement avec l'atmosphère de «déréliction»⁶ régnant, - en tous cas pour les intellectuels -, sur la Belgique à cette époque, et relaie une «hallucination des faits»⁷ héritière de celle des lieux, propre au réalisme magique belge. Décidément, l'écriture des années septante ne parvient pas à saisir l'Histoire, à l'envisager sur un mode dialectique. Les romans de Detrez n'y font, - il est vrai -, qu'une mince allusion, prétexte à faire évoluer un narrateur ressemblant à s'y méprendre à l'auteur ; lui-même «individu[s] encore aux prises avec l'histoire et l'idéologie, mais déjà déconnecté[s] d'elles»⁸.

Aussi, l'écriture de cette «autobiographie hallucinée» brasse-t-elle, - d'où, aussi bien sa spécificité que sa subtilité -, les métamorphoses psychologiques et politiques de l'auteur, les portraits biaisés et surtout allusifs d'un pays somme toute blafard. Elle rend aussi compte d'un choix délibéré d'écriture romanesque propice à l'écriture de soi, mais qui évite toute propension à l'épanchement.

Voilà comment, d'une part, - pour évoquer très succinctement notre chapitre précédent -, la notion d'«espace autobiographique» de Philippe Lejeune, en tant que pratique diffuse, élastique et déviante de l'autobiographie proprement dite, conventionnelle et normative, telle qu'il le définit, semble convenir au projet autoanalytique poursuivi par Detrez.

⁵ Cf. DETREZ, Conrad - «Le jardin de la vie», p. 198.

⁶ Cf. QUAGHEBEUR, Marc - **Lettres belges entre absence et magie**, Bruxelles, Labor, 1990, p. 96.

⁷ **Ibid.**, p. 95.

⁸ **Ibid.**, p. 427.

Considéré dans le cadre de la fiction narrative française contemporaine, Detrez est l'un de ces auteurs dont l'écriture signale, pour reprendre Bruno Blanckeman, «le retour du sujet narratif» en tant que «reconsidération du sujet psychique»⁹. Et Blanckeman de poursuivre en s'appuyant justement sur la notion d'«autofiction» forgée par Serge Doubrovsky, et de souligner «l'autre du moi, la dimension imaginaire d'une identité, se met[tant] en scène»¹⁰, à l'œuvre dans cette écriture.

Conrad Detrez reviendra, - sur le tard, il est vrai -, sur la nature et l'urgence de ce projet : «J'ai lu Freud et j'ai commencé la plume à la main, à me livrer à une sorte d'analyse»¹¹. A Christian Panier, Detrez confiait la raison de sa foisonnante inspiration : «Qu'il s'agisse de mon vécu ou de l'imagination [...] les images, les situations, les histoires me viennent facilement à l'esprit»¹².

Et l'autobiographe halluciné de livrer la recette scripturale sous-jacente au projet poursuivi dans la trilogie : «Le gros travail consiste en fait à mêler étroitement le réel et l'imaginaire»¹³. D'autant plus que «ce romancier a vécu tout ce qu'il a écrit»¹⁴.

Pierre Mertens ne dit pas autre chose. Selon lui, Detrez «se fictionnalise»¹⁵, tout comme Jean-Claude Pirotte, d'ailleurs. Ce très singulier retour à l'autobiographie constituerait même l'un des plus précieux et intéressants apports des lettres belges contemporaines à la francophonie littéraire : «Le *Moi Je* est un *Moi-jeu*, mais où le ludisme peut être mélancolique et mortel»¹⁶.

Par ailleurs, il ne faut pas négliger le puissant et, malgré tout, résistant apport religieux chez Detrez dans l'enrichissement et ressourcement de son «autofiction», de la mise en scène ludique et mélancolique de son vécu. Detrez fut un habitué du confessionnal, de l'examen de conscience, de la contrition et des pratiques pénitentielles. La démarche introspective se trouve au cœur de son écriture et de sa vie.

A cet égard, rappelons le premier baiser à Alphonsine du narrateur autodiégétique de *L'Herbe à brûler* (1978) qui, tout en n'étant que petit séminariste à Saint-Rémy, n'en implique pas moins un profond remords, c'est-à-dire aller à confesse :

⁹ BLANCKEMAN, Bruno – *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 21.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ DETREZ, Conrad – «Le jardin de la vie», p. 198.

¹² Entretien avec Christian Panier – «Du Brésil à Paris et détours», *Revue Nouvelle*, LXXIV, décembre 1981, p. 200.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Pourquoi pas?*, 7 janvier 1987 (chronique littéraire).

¹⁵ MERTENS, Pierre – «Detrez à la croisée des chemins ?», *Le Soir*, 10 février 1981.

¹⁶ ID – «Du retour à l'autobiographie», *Revue de l'Institut de Sociologie*, ULB, 1990/91, p. 62.

Le prêtre insistait, fouillait mon âme. Il cherchait, disait-il, à déceler en moi les racines du mal les plus profondes et les plus lointaines, à isoler, à exhumer des recoins de mon être la dernière parcelle de péché. Et il était grand, mon péché ; c'était comme une bête à plusieurs têtes et tentacules de toutes les grosseurs [...]. Il extirperait le mal, tout le mal, soufflait-il, descendrait au tréfonds de ma conscience [...]¹⁷.

De même, l'assomption de l'homosexualité, latente jusqu'alors, du même narrateur, avec le Brésilien noir, Fernando, entraîne l'urgence d'une inutile et inefficace componction d'un mercredi des Cendres pénitentiel.

Les amants, aux origines disparates, vivent dès lors dans le schéma névrosé et mécanique du péché-confession :

La prière et le sperme, le sang, la douleur, cette douleur atroce entre les cuisses, les disputes et les mots d'amour, puis ces confessions, ces pénitences, ces saintes communions et de nouveau le péché, l'étreinte, les larmes, les excréments. Puis encore la contrition et, six jours plus tard, épuisés, battus, et plus passionnément amoureux que jamais l'imprécation et le blasphème [...]¹⁸.

Cette démarche répétée est l'une des caractéristiques majeures de l'écriture detrézienne, à laquelle il nous faudra revenir plus tard, à savoir l'oscillation entre culpabilité et désir d'innocence.

Un travail lointain et profond, de mise en fiction et de mise en scène du moi et de l'identité se trouve au cœur de l'autobiographie hallucinée et façonne un subtil interstice entre l'autobiographie et la fiction, entre énonciation et énoncé.

Un regard rétrospectif sur le vécu au sens «biographique» du terme, et une approche synoptique sur l'enchevêtrement de ce vécu avec la production littéraire de Detrez et les aléas de l'Histoire aideront à apporter un éclairage référentiel, lui aussi hallucinant, sur l'élaboration autofictionnelle de son écriture.

¹⁷ DETREZ, Conrad – *L'Herbe à brûler*, Paris, Calmann-Lévy, 1978, p. 48.

¹⁸ *Ibid.*, p. 124s.

Conrad Detrez est né le 1er avril 1937 à Rocleng-sur-Geer, petit village¹⁹ de la commune de Bassenge, dans le pays d'Aubel, province de Liège. Cet aléa de la géographie place d'entrée de jeu Detrez au centre des questions linguistiques et communautaires qui devaient empoisonner le Royaume de Belgique jusqu'à la fédéralisation de l'Etat, et même au-delà. Rocleng se trouve en effet sur la frontière linguistique, - Conrad Detrez l'a bien rappelé dans sa «Fureur de Wallon»²⁰ -, à quelques kilomètres des Fourons, communes linguistiquement et politiquement troublées s'il en est.

Le sort de six villages des Fourons administrativement rattachés à la Flandre en 1962, la fierté de la paysannerie dans un monde en mutation et la célébration du paysage du pays d'Aubel font l'objet du poème que Detrez dédie à sa terre natale : «Il a plu sur les étables/les maisons de briques et sur les cimetières,/étroits espaces aux croix de guingois, coincés entre les églises/des villages et les pâturages./La pluie fait partie de l'existence des habitants du grand paysage»²¹.

Cet éloge champêtre et bucolique, apparemment anodin, signale un inébranlable attachement politique, revendicatif, fédéraliste avant la lettre, aux racines wallonnes, qui contraste avec son itinéraire tiers-mondiste, et déconcerte le lecteur parisien.

La complexité communautaire belge se reflète également dans les origines familiales de Detrez. Le père, Jean Detrez²², âgé de trente-deux ans à la naissance de Conrad, est d'origine wallonne. Il exerce à Rocleng la profession de boucher. On sait combien la vue des bêtes égorgées par le père dégoûtera de petit Conrad. On en trouve quelques échos dans **Ludo** (1974), roman où Detrez entame son autobiographie hallucinée par l'autofiction de l'enfance. En effet, le départ des garçons pour l'armée est perçu, par le petit narrateur, comme une stratégie ou une ruse «pour fuir à jamais le travail du père [...]»²³.

¹⁹ Plus précisément au n° 2 de la rue de la Halle à Rocleng.

²⁰ ID – «Une fureur de Wallon», **Le Monde**, 7 octobre 1979, repris dans **Ludo**, pp. 201-207.

²¹ ID – «La grande grève et le bruissement des chapelets», **Il était douze fois Liège**, Liège, Pierre Mardaga, 1980, pp. 111-118.

²² A qui Conrad Detrez dédie **Ludo** et **Les Noms de la tribu**.

²³ ID – **Ludo**, p. 35.

Par ailleurs, parmi les privations dues à la guerre, il y a le manque de viande. Aussi «mon père n'a [-t-il] plus rien à tuer»²⁴. Mais c'est sur Victor, le petit personnage de **Le Dragueur de Dieu** (1980), véritable *alter ego* du gamin pieux et sage que fut Conrad, que le narrateur (l'auteur) projette tout le souvenir de son épreuve de dégoût du métier violent et cruel du père ; processus métonymique du rejet à l'égard du père lui-même : «Le boucher voulait enseigner à son fils le métier»²⁵. Et encore :

Dès qu'il eut six ans, le père l'emmena assister à l'abattage des bœufs, des porcs, des moutons. L'enfant entendait les animaux beugler [...]. Mon ami avait dix ans quand son père, pour la première fois, lui ordonna de tenir, sous l'entaille faite à la gorge d'un porc, sa cuvette [...], tout cela le répugnait [...]. Chaque fois que ça lui serait possible, Victor irait se réfugier ailleurs²⁶.

L'épreuve initiatique de l'abattage ayant totalement échoué, c'est vers la mystique et la piété populaire que le petit Victor, - personnage fictif proche du petit Conrad par certains de ses traits -, se tournera ; un monde moins cruel et moins viril : «Cet ailleurs, ce fut d'abord une des églises de la ville»²⁷, lié à l'univers protecteur maternel²⁸.

La mère de Conrad Detrez, Maria Vandeclee, a trente ans à sa naissance. Elle est d'origine flamande et limbourgeoise. Elle aide son mari dans la boucherie et se consacre à l'éducation de ses deux enfants, Conrad et Marthe²⁹. Le rendu autofictionnel de l'enfance de Detrez nous la dépeint comme une femme austère, hystérique, possessive et d'humeur instable, «jamais nommée maman», comme le remarque Jacques Bauduin³⁰.

Elle apparaît tantôt salvatrice : «Tu m'as repêché, ma mère, tu m'as sauvé des eaux. Tu as laissé tomber les [précieuses] pommes de terre [...], et tu as plongé vers moi»³¹ ; tantôt castratrice : «Elle s'empare de mon sexe, le serre, elle va me le couper, c'est fini, c'est la dernière fois, je ne sais pas cacher ma honte et ma misère [...]»³².

²⁴ *Ibid.*, p. 110.

²⁵ ID – **Le Dragueur de Dieu**, Paris, Calmann-Lévy, p. 15.

²⁶ *Ibid.*, pp. 15-18.

²⁷ *Ibid.*, p. 18.

²⁸ ID – «Le jardin de la vie», p. 196.

²⁹ A qui Conrad Detrez dédie **Ludo**.

³⁰ Préface de Jacques Bauduin à **Ludo**, p. 7.

³¹ *Ibid.*, p. 17.

³² *Ibid.*, p. 51.

La petite enfance de Conrad Detrez est fortement marquée par l'expérience, - inconsciente, il est vrai -, de la Deuxième Guerre mondiale, des bombardements allemands, des grandes crues du Geer, - rivière capricieuse et imprévisible traversant le village et longeant le jardin de la maison natale de Detrez -, et de la Libération par les alliés américains.

Ces souvenirs diffus, mais bel et bien marquants, constituent la matière d'une part considérable de la trilogie autofictionnelle. **Ludo** est bâti sur les coordonnées puérilement perçues du passage des avions allemands : «Une volée d'oiseaux est restée suspendue au-dessus du jardin. Une autre volée l'a prise de front. Débris d'ailes, fragments d'acier, boules de feu se sont mis à pleuvoir»³³ ; et des inondations du Geer : «Il pleut. Les eaux montent»³⁴. La Libération sera même l'occasion de voir des Noirs pour la première fois. Elle représente une irruption d'exotisme dans le «grand paysage» : «Le Noir a souri. Quelles dents ! Si blanches ! Quelle taille ! [...] La vue de cet homme, si haut, si brun, l' [Ginette] a marquée»³⁵.

Entre 1943 et 1961, Conrad Detrez suit l'enseignement primaire et secondaire belge. Il fait ses six années primaires à l'école communale de Roclengue. On le dit très sage et pieux. Lors d'une exposition réalisée après son décès, en son hommage, son instituteur rappellera qu'il se montrait «plus attiré par la rédaction que par les mathématiques, très obéissant et ne se battant jamais»³⁶. Et ce détail très piquant, lui aussi : «Il lui est arrivé de réveiller le curé à trois heures du matin parce qu'il voulait prier à l'église»³⁷.

Le tout jeune Conrad Detrez partage son temps entre le jeu dans le jardin de sa maison natale, sise à mi-chemin entre l'église paroissiale, et le monument aux morts des deux guerres³⁸, et que délimite le cours du Geer : «Enfant, ce qui m'intéressait, c'était les plantes et les animaux»³⁹ ; et les études dans lesquelles il voit un moyen de fuir le monde et «le métier du père». Pas étonnant, dès lors, qu'il ait été premier de classe à l'école et au catéchisme de la paroisse, car «pour quitter ce monde j'étudierais, je serais pieux»⁴⁰.

³³ **Ibid.**, p. 55.

³⁴ **Ibid.**, p. 18.

³⁵ ID – **La Mélancolie du voyeur**, p. 75.

³⁶ Cf. «Roclengue : la plaque du pont Conrad Detrez ...», **La Meuse**, 21 mai 1987.

³⁷ **Ibidem.**

³⁸ Cf. DETREZ, Conrad – **Ludo**, p. 57.

³⁹ ID – «Le jardin de la vie», p. 196.

⁴⁰ **Ibidem.**

Cette stratégie s'est avérée gagnante : «L'instituteur et le curé se sont alliés pour obtenir de mes parents qu'ils me mettent en pension chez des ecclésiastiques»⁴¹. Il s'agissait pour le petit Conrad d'abandonner «un monde rustre» et de devenir «humaniste», d'apprendre un français correct⁴². Ce français plus «châtié», Detrez l'intériorisera de 1949 à 1957, d'abord en tant que pensionnaire au petit séminaire de Saint-Trond, alors que le jeune homme bascule de plus en plus dans la mystique.

Si, comme beaucoup d'adolescents de quinze ans, Detrez s'est mis à écrire des poèmes plus ou moins romantiques, «quelque chose de plus en plus fort que la littérature s'est emparé de moi : cette chose, je l'ai appelé Dieu»⁴³. Le passage à Saint-Trond suppose déjà la préparation à la prêtrise. Il sera le théâtre d'une métamorphose initiatique du séminariste dont on lit quelques échos fictionnalisés dans **Les Plumes du coq**, repris et réélaborés dans **L'Herbe à brûler**. Comment ne pas reconnaître dans l'austère et lugubre bâtisse de Saint-Trudon le séminaire de Saint-Trond : «La bâtisse domine comme un château fort les terres à perte de vue»⁴⁴ ?

L'Herbe à brûler, texte tout aussi «halluciné», fournira une version quelque peu divergente de cette période de la vie du narrateur (et de l'auteur), à Saint-Rémy, cette fois : le départ à vélo, la mère, le curé et l'accueil on ne peut plus glacial et menaçant du proviseur. Ces deux versions n'entendent pas se compléter, mais finissent pas se renforcer l'une l'autre dans leur effet déconcertant et leur renvoi intertextuel : «Je me suis trouvé devant un homme assis dans un fauteuil [...]. L'homme a avancé la tête entre deux colonnes, s'est penché : - Vous habiterez au pavillon Justus Lipsius et vous appellerez Conradus ou Conradus Primus puisque vous être le seul chez nous à porter ce prénom»⁴⁵.

⁴¹ **Ibidem.**

⁴² **Ibidem.**

⁴³ **Ibidem.**

⁴⁴ ID – **Les Plumes du coq**, Bruxelles, Labor, 1995, p. 46.

⁴⁵ ID – **L'Herbe à brûler**, p. 28.

Les Plumes du coq préférait accentuer d'emblée l'ambiance lourde, inhospitalière et étrange de l'internat, et le régime autoritaire, brutal, voire sadique en vigueur. On y apprend, en effet, à se mortifier, à se soumettre aux diktats d'un dieu invisible, quoique omniprésent ; un véritable *Big Brother* lascif, régnant en maître sur la psychologie religieuse des jeunes séminaristes : *L'Epoux* : «Mon Epoux ? Ça doit vouloir dire autre chose... enfin... je ne sais pas : Mon Epoux, je vous jure... Ça me tracasse [...]»⁴⁶ ; «Car, vocifère-t-il [le supérieur], l'Epoux est jaloux. Il vous aime, il écoute derrière vos oreilles, il s'assied sur vos mains [...]»⁴⁷.

L'ambiance politique en Belgique, elle, se trouve surtout marquée par la Question Royale autour de l'éventuel retour de Léopold III, à la Libération, et la mise en cause des véritables circonstances de sa «captivité» en Allemagne avant la défaite. Ces questions secouent et enveniment le pays, puis le déchirent.

En effet, «lorsque, le 15 juin 1945, le roi Léopold III manifesta l'intention de rentrer en Belgique, le gouvernement lui opposa aussitôt sa démission, avec 'refus de prendre la responsabilité des événements qui vont inévitablement se dérouler dans le pays, dès le retour du roi'»⁴⁸.

Cette «question» empoisonne toute la politique de redressement et de réconciliation nationale entamée sous la régence du prince Charles, polarise et exacerbe les passions sociopolitiques jusqu'à la consultation du peuple quant à l'opportunité du retour et ses conséquences. D'autant plus que le souverain s'est réservé le droit d'interpréter les résultats du référendum selon les «intérêts supérieurs du pays»⁴⁹, - expression ambiguë s'il en est.

Ainsi, le 12 mars 1950, les résultats sont là qui polarisent définitivement la vie politique du Royaume : 57,68% pour le retour ; 42,32% contre ce retour. Le pays n'en ressort pas plus gouvernable pour autant, puisque la consultation ne fait qu'amplifier des clivages latents mais bien réels entre la Wallonie, plus laïque, tentée par l'aventure républicaine, et la Flandre, qui a majoritairement voté pour (57,81%) le retour de Léopold III. Le 20 juillet 1950, le roi Léopold rentre en Belgique avec ses deux fils, Baudouin et Albert, mettant fin à son «impossibilité de régner» et à la régence du prince Charles.

⁴⁶ ID – **Les Plumes du coq**, p. 23.

⁴⁷ **Ibid.**, p. 39.

⁴⁸ DUMONT, Georges-Henri – **Histoire de la Belgique**, Bruxelles, Le Cri, 1997, p. 580.

⁴⁹ **Ibid.**, p. 583.

Ce retour n'apaise en rien les passions, surtout en Wallonie où les soulèvements contre le souverain culminent à Grâce-Berleur. Trois hommes y trouvent la mort. Léopold III décide dès lors d'abdiquer. Le 16 juillet, il délègue ses pouvoirs à son fils aîné, Baudouin, qui devient prince royal en attendant sa majorité. Le 21 juillet 1951, le prince royal devient le cinquième Roi des Belges.

Les derniers mots du quatrième souverain en disent long sur ce qui s'est passé : «Je vous en conjure, soyez unis»⁵⁰. Mots prémonitoires si l'on considère le futur rôle unificateur de la monarchie au-dessus des débats communautaires. Il suffit de songer à l'émoi provoqué par le décès de Baudouin I^{er} en 1993.

Or, dans **Les Plumes du coq**, le collège Saint-Trudon, poussé, voire galvanisé, par le culte de l'Époux, se veut le bastion, et du catholicisme, et de la monarchie en ces contrées limitrophes du pays de Liège. Tous le corps enseignant fustige les adorateurs du coq Wallon, tous socialistes et laïcs, adversaires du Roi, du Pape et de la Sainte Eglise : «Ces gens-là, que veulent-ils faire flotter entre l'étendard du pape et le pavillon du roi, hein, dites-le, quand du moins ils consentent à hisser le premier ? Ils se font tuer pour accrocher quelle loque ? [...]. Frappé de quoi ? D'un coq ! [...].»⁵¹.

Les pensionnaires de Saint-Trudon doivent coller les *oui* favorables au retour du roi sur les murs hostiles de Liège-la-laïque, la païenne, où les *non* règnent en maîtres. Ils se devaient de convertir «[...] la cité la plus antiroyaliste du pays, la maçonne, la rouge, l'égorgeuse de princes et d'évêques, la dissidente : Liège à nouveau possédée par les démons du paganisme et de la république, Liège et sa turbulente banlieue, sa ceinture d'anarchistes et de libidineux»⁵².

La mère de Detrez, Maria Vandeclee, meurt en 1959, «après trente-cinq ans de travail pénible, à la ferme de ses parents d'abord et ensuite dans la boucherie qu'avec mon père elle avait ouverte»⁵³. Ce funeste événement précède l'inscription de Conrad Detrez en théologie à l'Université catholique de Louvain, une institution qui sera bientôt en pleine effervescence linguistique et en instance de divorce, et à une époque plutôt houleuse du point de vue social.

⁵⁰ **Ibid.**, p. 585.

⁵¹ DETREZ, Conrad – **Les Plumes du coq**, p. 65.

⁵² **Ibid.**, p. 97.

⁵³ ID – **Les Noms de la tribu**, Paris, Seuil, 1981, p. 22.

L'Herbe à brûler fait une allusion très ironique à la fracture communautaire au sein de l'Université de Louvain connue sous le nom «Walen buiten» (Les Wallons dehors)⁵⁴, laquelle évite subtilement l'Histoire au sens factuel. En effet, le récit se penche surtout sur des détails plus ou moins piquants, censés jeter le discrédit sur une «révolution» insignifiante au vu de celle qui devait occuper Detrez par la suite : «La rumeur de la rue, après une accalmie, avait repris. La tactique des Flamands consistant à attirer l'adversaire dans le canal de boue. Les Wallons découvrirent le piège alors que leurs premières troupes s'embourbaient»⁵⁵.

Quant aux affrontements linguistiques déclenchés à la faveur du «régime d'austérité»⁵⁶ décrété par le premier ministre Gaston Eystens en 1960, - «année mémorable»⁵⁷ à plus d'un titre -, Detrez y revient rétrospectivement en 1979 dans une description satirique de l'ambiance manichéiste régnant sur son pays de Liège natal, et qui n'est pas sans rappeler la diabolisation de Liège, la frondeuse, opérée par les enseignants de Saint-Trudon dans **Les Plumes du coq** : «A Liège, les futurs théologiens de Flandre souffraient. Cette ville était Sodome, Gomorrhe et Moscou réunies [...]. Ces garçons croyaient avoir approché l'enfer»⁵⁸.

Il y est question des «maux de la Wallonie» (chômage, industrie vétuste, vieillissement démographique) que Detrez, en fédéraliste, mettait en exergue pour mieux entrevoir l'avenir improbable du Royaume : «Au lieu de faire, comme en Flandre, des enfants, en Wallonie on faisait l'amour [...]. L'inquiétude, le désarroi gagnaient les populations. Des mouvements de protestations s'esquissaient. La colère grondait»⁵⁹.

Qui plus est, l'heure est aux remaniements territoriaux arbitraires, administratifs et ecclésiastiques. Les Fourons sont arrachés à la Wallonie, avec la complicité des socialistes, en compensation du rattachement à la Wallonie de Mouscron-Commynes tandis que le diocèse de Liège est «défait[t] du Limbourg»⁶⁰.

⁵⁴ Même si Marc Quaghebeur relativise le traitement narratif de cet épisode historique chez Detrez. Cf. **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 91.

⁵⁵ DETREZ, Conrad – **L'Herbe à brûler**, p. 83.

⁵⁶ DUMONT, Georges-Henri – **Histoire de la Belgique**, p. 592s.

⁵⁷ DETREZ, Conrad – «Une fureur de Wallon», p. 202.

⁵⁸ **Ibid.**, p. 203.

⁵⁹ **Ibid.**, p. 204.

⁶⁰ **Ibid.**, p. 207.

A Louvain, justement, Detrez fraternise avec le milieu catholique et marxiste sud-américain. Il prend conscience des questions sociopolitiques affectant le tiers-monde. La décolonisation, la guerre d'Algérie, la Révolution cubaine ont vite fait leur travail de «conscientisation» chez un futur prêtre de plus en plus perméable à tous les appels et cris du monde et de l'Histoire.

Comme il le rappelle dans son essai-témoignage, **Les Noms de la tribu**, à Louvain «un petit groupe de Latino-Américains organisait des conférences, des débats. De toute la population scolaire, ils étaient les plus politisés»⁶¹. Ces données idéologiques, marxistes pour la plupart, commencent à saper et à remettre en cause une vocation religieuse qui avait tout pour devenir conventionnelle, et politiquement neutre.

Pour ce qui est de ses lectures et maîtres à penser, Detrez est alors davantage épris de Mounier et de la mystique évolutive de Teilhard de Chardin que du thomisme ; ce qui l'amène à redéfinir et réorienter sa vocation en tant que «missionnaire laïc»⁶², ou «apôtre laïc»⁶³. Cet infléchissement apparent dans les convictions et dans les exigences actait en fait un basculement irrépressible dans la vie du candidat à la prêtrise.

Dans **L'Herbe à brûler**, c'est le personnage de Rodrigo, jeune Brésilien marxiste qui renonce à sa vocation et repart au Brésil, qui influence le narrateur, sème le doute, induit la réflexion sur la réalité sociale. Ses idées politiques ont fini par «contaminer [sa] foi, [...] le faire perdre»⁶⁴.

C'est lui qui incite le futur prêtre wallon, dont la vocation bat déjà de l'aile, à embrasser la cause révolutionnaire qui déferle sur l'Amérique latine : «Chez nous, c'est se battre pour en [des biens sociaux] avoir, et pour en avoir il faut faire la révolution... Communiste ? - La révolution, c'est tout !»⁶⁵.

Ainsi, dans ce troisième et dernier volet de l'«autobiographie hallucinée», Rodrigo représente toute la mouvance gauchiste latino-américaine de Louvain dont l'impact sur Detrez a été décisif : «Avec eux, le tiers monde a fait irruption dans ma vie. Avec eux, ensuite, je me suis détaché de l'Eglise»⁶⁶.

⁶¹ ID – **Les Noms de la tribu**, p. 131.

⁶² ID – **L'Herbe à brûler**, p. 91.

⁶³ **Ibid.**, p. 101.

⁶⁴ **Ibid.**, p. 83.

⁶⁵ **Ibidem.**

⁶⁶ ID – **Les Noms de la tribu**, p. 131.

Cette période signale aussi, chez un homme jusqu'alors pieux et chaste, les premiers appels ou insinuations de la sexualité, les premières contradictions ou ambiguïtés du désir, d'un autre désir, qui ne répond plus au nom de Dieu, mais ne s'en montre pas pour autant moins puissant et, pour l'heure, déconcertant. Dans **L'Herbe à brûler**, deux épisodes préfigurent le brutal apprentissage d'une sexualité ambiguë, douloureuse, voire dévoreuse, un «amour tous azimuts»⁶⁷.

D'une part, Conrad, - puisque c'est bien son nom -, surprend Rodrigo, - qui a déjà reçu la tonsure, mais qui s'apprête à la renier -, en flagrant délit, au lit avec une jeune étudiante brésilienne. Les râles et gémissements du couple suggèrent au très naïf Conrad une plainte, une agression ; idée vite dissipée au vu de la nudité tout sauf honteuse des corps. Le narrateur autodiégétique avoue son désarroi : «l'idée que l'amour fit mal me désorientait»⁶⁸. De ce fait, le narrateur s'avère, sexuellement parlant, n'être qu'un enfant.

Plus tard, juste avant de quitter Louvain, «comme on quitte, recru d'air vicié, un W.-C. public»⁶⁹, le narrateur, déjà fort bouleversé par les métamorphoses idéologiques en cours et les images quasi incestueuses des fornications de Rodrigo, éprouvera un trouble identique en surprenant cette fois un pensionnaire «exsangue»⁷⁰ jouant, trop intimement selon lui, avec son chien, sur son lit. Cette nouvelle «scène païenne»⁷¹ venait à bout d'une sérénité chaste, si durement cultivée : «[...] les paroles d'amour de mon saint Jean se retournaient contre moi, suscitant des visions d'intimité du gras jeune homme et de son chien»⁷².

Et Conrad, narrateur et personnage principal de **L'Herbe à brûler**, auteur et autobiographe «halluciné», quitte Louvain et la Belgique, non sans prendre congé tout d'abord de son «grand paysage» natal ; celui de son enfance. Son instituteur de Roclengue confiera, après son décès, ce souvenir plutôt émouvant : Detrez était venu lui expliquer «pourquoi il abandonnait la prêtrise et allait au Brésil alphabétiser les pauvres»⁷³. Les véritables raisons de ce désaveu, Detrez ne devait véritablement les livrer que dans sa trilogie autofictionnelle en guise d'introspection et de récapitulation.

⁶⁷ MUNO, Jean - «L'homme en exil. Mertens-Detrez-Modiano», *Revue Générale*, n° 11, novembre 1978, p. 87.

⁶⁸ DETREZ, Conrad - **L'Herbe à brûler**, p. 86.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 95.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 93.

⁷¹ *Ibid.*, p. 94.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ «Roclengue: la plaque du pont Conrad Detrez...», *La Meuse*, 21 mai 1987 (l'éditorial).

En 1962, Conrad Detrez débarque au Brésil. Ce pays vit dans l'instabilité sous le régime de João Goulart (1961-64), même si ce président a tenté quelques réformes sociales et démocratiques. Ces troubles et autres dérives politiques lui vaudront d'être renversé à la manière sud-américaine, par un coup d'Etat militaire orchestré par les Etats-Unis en 1964.

L'Herbe à brûler décrit très bien ce débarquement d'un jeune Wallon dans ce Brésil exotique, torride, imprévisible et en pleine ébullition : «[...] dockers et porteurs refusaient de monter à bord, la grève était générale, elle durerait jusqu'au lendemain matin ; chacun n'avait qu'à emporter avec lui ce qu'il pouvait. 'Ces sales communistes !' entendis-je grommeler [...]»⁷⁴.

Très vite, Detrez fraternise avec la «gauche du Christ»⁷⁵, les mouvements ouvriers et estudiantins chrétiens et la mouvance politique, souvent (crypto)marxiste, de l'Eglise catholique ; celle qui soutiendra les thèses de la théologie de la libération et qui sera à l'origine des communautés ecclésiales de base (CEBs) dont l'importance au Brésil est indiscutable. C'est dans ce contexte que Detrez fait la connaissance de Frei Betto, acteur incontournable de cette mouvance, ou encore de Dom Hélder Câmara.

A cet égard, le témoignage de Frei Betto, après le décès de Detrez, donne un éclairage émouvant et complice sur cette première période du séjour de Detrez au Brésil. Ainsi, apprend-on que Detrez «travaillait comme militant à la JOC internationale à Rio de Janeiro où j'[Frei Betto] étais dirigeant de la JEC»⁷⁶. Cette amitié sincère et chrétienne se fonde sur des idéaux communs : conscience de l'injustice en Amérique latine et de son incompatibilité avec le message évangélique, acception de la foi en tant qu'engagement, espérance d'une société égalitaire, importance du processus révolutionnaire ; les mêmes maîtres à penser (Maritain, Mounier et le Père Teilhard de Chardin), mêmes références littéraires et politiques⁷⁷.

En 1963, Detrez milite au sein du Movimento de Ação Popular (MAP), premier embryon d'un parti chrétien de gauche, et prolongement politique de la JOC. Il met à l'épreuve ses projets et brouillons de règle d'un apostolat laïc.

⁷⁴ DETREZ, Conrad – **L'Herbe à brûler**, p. 97.

⁷⁵ Représentée en France par des intellectuels chrétiens de gauche, tels que Jean-Claude Barreau dont le parcours rejoint quelque part celui de Detrez.

⁷⁶ Frère BETTO – «Souvenirs d'un ami de Detrez au Brésil», **TOUDI. Culture et société**, n° 2, 1988, p. 266.

⁷⁷ **Ibidem**.

Conrad a vingt-deux ans⁷⁸ ; il se sent exalté et euphorique : «Je vivais dans un état de pieux émerveillement et dressait le bilan spirituel de ma vie : j'étais né pour l'amour de Dieu et des hommes, j'étais un mystique d'un genre nouveau [...]»⁷⁹.

Toutefois, l'atmosphère exubérante, métisse et dérégulée du Brésil devait vite venir à bout de ce chaste et naïf projet de vie et d'ascèse. La réalité locale, ses rythmes et cultes, devaient littéralement «dévorer»⁸⁰ le jeune Belge, l'écraser. Detrez n'y va pas par quatre chemins. Il applique à sa «renaissance» tropicale les catégories baptismales de sa théologie louvaniste :

Je suis né en 1937 au pays de Liège. Une deuxième vie a surgi et a bouleversé la première, en 1963, à Rio de Janeiro. Dans le premier temps, je fus villageois, de race wallonne, de religion catholique et de langue française. Dans le second, je devins banlieusard, d'appartenance carioque et de langue portugaise⁸¹.

D'ailleurs, ce qui le sauve, le «libère» et le fascine, c'est ce Brésil métissé, populaire, «plus africain qu'européen»⁸².

A cet égard, Frei Betto rappelle le rôle essentiel joué par Detrez dans l'introduction et divulgation du concept francophone de «négritude», politiquement dangereux et embarrassant dans la «deuxième nation nègre du monde», car, avoue-t-il, «son cœur était noir»⁸³. En effet, *a posteriori*, Detrez voit dans l'assomption de la condition de Noirs une chance et un projet pour la forte population nègre brésilienne, même si cette revendication très «postmoderne» fait quelque peu oublier l'urgence d'une quelconque révolution : «Comme pour Beatriz, la *négritude* confère à sa vie un sens»⁸⁴.

Mais le 2 avril 1964, la situation sociopolitique du Brésil change. Un coup d'état militaire renverse le régime plutôt démocratique de João Goulart, et impose une dictature militaire des plus cruelles, appuyée par les Etats-Unis, sous le général Castello Branco. Detrez fait allusion à l'exil politique du président déposé : «L'ancien magistrat suprême et sa femme s'envolèrent en pyjama pour l'exil»⁸⁵.

⁷⁸ DETREZ, Conrad – *L'Herbe à brûler*, p. 111.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 110.

⁸⁰ Cf. ID – «Dévoré par le Brésil», *Le Magazine Littéraire*, septembre 1982, repris dans *Ludo*, p. 199s.

⁸¹ ID – *Les Noms de la tribu*, p. 36.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Frère BETTO – «Souvenirs d'un ami de Detrez au Brésil», p. 266.

⁸⁴ DETREZ, Conrad – *Les Noms de la tribu*, p. 35.

⁸⁵ ID – *L'Herbe à brûler*, p. 128.

L'histoire prendra désormais un cours plus tragique. Les différents mouvements progressistes entrent dans la clandestinité et dans la résistance armée, souvent sous un jour plus marxiste que léniniste. Le MDB (movimento democrático brasileiro), mouvement de résistance fondé par le mythique guérillero Carlos Marighela, gagne du terrain et s'organise en cellules de base infiltrées à tous les niveaux de la société, tandis que le mécontentement populaire suscité par le régime dictatorial augmente.

Conrad Detrez s'engage dans les rangs de l'opposition clandestine dirigée par Carlos Marighela. La description de la résistance, où le narrateur joue le guérillero étranger infiltré, occupe une bonne part du récit de **L'Herbe à brûler**. La diégèse de ce roman reproduit très fidèlement la militance clandestine de Detrez dans un Brésil où règnent la complicité et le danger : les tracts, les réunions secrètes, les transports d'armes, les raids contre des banques et des casernes, les enlèvements de personnalités liées au régime, jusqu'à son arrestation par le DOPS (Departamento de ordem política e social), la torture et l'expulsion.

Detrez a le sentiment de vivre une épopée d'un genre nouveau, grisante et périlleuse. Il joue le justicier au sein d'une société inique et corrompue : «Nous étions en fait des anarchistes chrétiens. Nous vécûmes dans l'illusion lyrique pendant un an»⁸⁶.

Les personnages et militants de ce roman sont souvent des prête-noms de compagnons de route ou de guérilleros que Detrez a fréquentés à cette époque terrible ; tous admirateurs de Fidel Castro et Che Gevara ; tous sous le commandement de Carlos Marighela, et dont le narrateur a parfois trouvé bon de maintenir les véritables noms⁸⁷. Ils revêtent les traits de martyrs d'une religion nouvelle et naissante. Il y a Maura, Teresa, Rogério, Romando, Regina, Beatriz (qui prête ses traits au personnage de Sônia dans **L'Herbe à brûler**), Fernando, etc.

La face «respectable» de Detrez, indispensable pour déjouer la vigilance de la police politique, et pourvoir aux besoins de l'organisation, consiste à donner des cours privés de français à des familles bourgeoises, et à travailler à l'édition internationale du journal *Folha da tarde*, où s'affairent plusieurs sympathisants du mouvement⁸⁸. Un poste somme toute important du point de vue stratégique, obtenu grâce à Frei Betto, lui-même journaliste⁸⁹.

⁸⁶ ID – **Les Noms de la tribu**, p. 29.

⁸⁷ Cf. **Ibid.**, p. 22 et 34.

⁸⁸ **Ibid.**, p. 50s. Cf. aussi Frère BETTO – «Souvenirs d'un ami de Detrez au Brésil», p. 267.

⁸⁹ Cf. DETREZ, Conrad – **Les Noms de la tribu**, p. 79.

Pour Detrez, cette période de «guérilla urbaine» est aussi l'occasion d'épouser toutes les richesses culturelles de l'exubérant Brésil ; de faire sien ce métissage ethnique ; de se laisser «dévorer» par ses cultes africains et païens ; d'intégrer son carnaval sensuel et déréglé ; de confronter sans cesse son nouvel *ici*, tropical et exotique, au *là-bas* de ses origines et de sa race wallonnes⁹⁰.

Lui, le séminariste de Saint-Trond (Saint-Trudon, Saint-Rémy) ; lui, l'étudiant chaste de Louvain, le voilà initié aux rites afro-brésiliens : «[...] je suis un fils d'Ogum-des-Sept-Epées, l'orishá impétueux, esprit de la guerre et du feu [...]»⁹¹. Il a subi des «fermetures du corps» aux mauvais esprits, des rites de purification ; a fréquenté des pères-de-saint et mère-de-saint.

La période du carnaval carioque, dans son dérèglement des sens, sa réhabilitation des bas instincts, son goût intense du chaos feront le pont entre ces deux univers denses en émotions, haut en couleurs et en odeurs : les dieux et le sexe. En quelques mois, l'ambiance populaire brésilienne sapait deux décennies d'éducation catholique dans la sereine, mais terne Belgique.

Cette évolution personnelle ou, pour tout dire, ce «baptême» cultuel, culturel et sexuel, Conrad Detrez l'a longuement décrit dans ses moindres épisodes marquants dans **L'Herbe à brûler**, - roman «initiatique», s'il en est. Conrad, le narrateur autodiégétique, «subit» son dépuçelage dans un bidonville de Volta-Redonda, par les soins de Dona Josefa, sacristine rêvant de devenir prêtre, prêtresse d'un culte pathologique : «l'el fut mon dépuçelage : un coït turbulent, difficile à pratiquer dans cette caisse mal assurée, un mauvais moment»⁹².

Mais ce faux pas devait s'avérer un introït vers une plus vaste découverte, une reddition plus intense et voluptueuse. Au son de la samba, envoûté par les rythmes afro-brésiliens, le narrateur apprend à ses risques et périls combien «pendant le carnaval on fait ce qu'on veut»⁹³, et que «d'amour [fait] mal»⁹⁴.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁹¹ *Ibid.*, p. 88.

⁹² ID – **L'Herbe à brûler**, p. 105.

⁹³ *Ibid.*, p. 115.

⁹⁴ Cf. *Ibid.*, p. 86.

Voilà qu'une jeune fille l'attire, le suce, extirpe de son corps chaste et clérical «un plaisir insupportable et délicieux, une douleur indicible mais bonne»⁹⁵ ; qu'une autre s'offre à lui sur la plage⁹⁶ avant que, par inadvertance, il ne pénètre une vieille femme couchée à même le sable de Copacabana⁹⁷.

Conrad se sent la victime d'un culte orgiaque qui le dépasse, le broie : «Tout le carnaval m'avait envoûté. On avait abusé de moi»⁹⁸. Ses vieux réflexes ascétiques ne l'ont toutefois pas encore quitté : «Le remords me tenaillait, mon âme se tordait»⁹⁹.

L'initié compulsif n'est pas pour autant au bout de ses peines. Il lui faut encore éprouver l'orgie homosexuelle, celle dont le désir n'était que latent, mais qui insiste désormais à se montrer au grand jour. La folie carnavalesque le conduit vers le jeune nègre, Fernando, lui aussi «apôtre laïc» des favelas de Rio, dont il tombe sur la perverse et aberrante confrérie : «Nous sommes tombés à genoux l'un devant l'autre, toujours enlacés, mouillés, baignant dans sa puissante odeur de nègre, et on s'est regardé»¹⁰⁰.

Or, ce Fernando ressemble comme deux gouttes d'eau à cette «personne de race noire, elle-même éduquée dans la religion *umbanda*», et qui rendit Detrez «très réceptif à cette culture afro-brésilienne»¹⁰¹. Quelques années plus tard, Detrez devait apprendre que ce même Fernando avait, - retour postmoderne à une certaine «authenticité» oblige -, «retrouvé la religion de ses ancêtres»¹⁰².

Cette ambiance festive intermittente ne doit pas faire oublier la gravité de la situation politique et la dureté de l'engagement du guérillero. Les opérations armées s'intensifient en réponse au durcissement du régime militaire. A la demande de Carlos Marighela, Conrad Detrez traduit en français le **Manuel pratique du guérillero urbain** dont les groupes terroristes européens des années septante devaient s'inspirer dans leurs actions.

En février 1967, de plus en plus suspect aux yeux de ses élèves et peut-être victime de trahison au sein de l'organisation elle-même¹⁰³, Conrad Detrez est arrêté à Rio de Janeiro par le DOPS, police politique du régime militaire.

⁹⁵ **Ibid.**, p. 118.

⁹⁶ **Ibid.**, p. 119.

⁹⁷ **Ibid.**, p. 120.

⁹⁸ **Ibid.**, p. 121.

⁹⁹ **Ibid.**, p. 120.

¹⁰⁰ **Ibid.**, p. 122.

¹⁰¹ ID – «Dévoré par le Brésil», p. 200.

¹⁰² ID – **Les Noms de la tribu**, p. 35.

¹⁰³ Comme le laisse entendre le narrateur de **L'Herbe à brûler**, la police politique l'aurait capturé grâce au témoignage d'un agent infiltré dans l'organisation clandestine, notamment pendant son exil à Montevideo (Uruguay). Cf. ID – **L'Herbe à brûler**, p. 191.

Etant donné le climat de durcissement de la dictature et les suspicions du DOPS, l'Organisation confère une fausse identité à Detrez, tout comme au narrateur de **L'Herbe à brûler**. Il s'appellera Domingué, ce qui n'a pas évité d'éveiller les soupçons de la police : «Domingué, ça fait portugais, très portugais ! Mais avec ces yeux bleus...»¹⁰⁴.

Ce pseudonyme semble reproduire fidèlement la stratégie de guérillero de Detrez. Alors qu'il revisite le Brésil après avoir été amnistié, Detrez ne craint-il pas une revanche et un rappel de son passé : «En bon agitateur, n'est-ce pas, Senhor Domingues ?», va peut-être me lancer, ironique, mon interrogateur»¹⁰⁵.

Lors du premier interrogatoire, et avant les tortures, le DOPS saura déjouer cette ruse de guérillero en lui imposant son véritable nom ; dur rappel de sa *belgité*, évocation du père et déni ou amputation, c'est selon, de sa condition exotique : «Tout à coup on crie mon nom, le vrai, celui de mon père»¹⁰⁶.

Echappant à des tortures supplémentaires par l'intermédiaire de l'ambassade de Belgique, pour laquelle cet énergomène s'avère plutôt gênant, Detrez se voit expulsé du Brésil. Censé retourner dans une Belgique qui, à première vue, ne lui dit plus grand-chose, Detrez s'installe, un peu malgré lui, à Paris en 1968.

Il y vit de travaux divers, s'y interroge sur les raisons profondes qui le conduiront à l'écriture, s'essaie au genre romanesque dans lequel il excellera plus tard : «J'essaie bien d'écrire un roman mais il faudra encore travailler cinq ans avant de maîtriser ce genre d'expression»¹⁰⁷ ; ce qui se produira avec la publication de **Ludo** en 1974. Entre-temps, Detrez «ressasse [ses] échecs, [sa] jeunesse perdue»¹⁰⁸.

Cette année-là, Paris s'apprête à vivre un printemps houleux. Si, à un premier stade, «Paris s'ennuie»¹⁰⁹, et si cette ville le «dégoûte»¹¹⁰, la France allait se réveiller, pour un temps, de sa léthargie bourgeoise. **L'Herbe à brûler** décrit le spleen d'un Belge fraîchement débarqué à Paris après quelques années de dures épreuves de guérillero au Brésil où il s'agissait d'implanter une révolution d'inspiration cubaine. Pour le narrateur, tous les remous dans cette ville européenne embourgeoisée «ne pouvaient [...] augurer d'une révolte, moins encore d'une révolution»¹¹¹.

¹⁰⁴ **Ibid.**, p. 188.

¹⁰⁵ ID – **Les Noms de la tribu**, p. 10.

¹⁰⁶ ID – **L'Herbe à brûler**, p. 190.

¹⁰⁷ ID – **Les Noms de la tribu**, p. 59.

¹⁰⁸ **Ibidem.**

¹⁰⁹ ID – **L'Herbe à brûler**, p. 200.

¹¹⁰ ID – **Les Noms de la tribu**, p. 59.

¹¹¹ ID – **L'Herbe à brûler**, p. 206.

Dès lors, c'est avec la lucidité blasée de quelqu'un qui en a vu d'autres, que Detrez voit les soixante-huitards et leurs débordements, leurs barricades et leurs mots d'ordre «a-nar-chiste[s]»¹¹², même s'il a failli se prendre à ce jeu «anarchique» : «C'est ainsi qu'à mon insu j'avais contracté une nouvelle fièvre idéologique : l'anarchisme»¹¹³.

Il est vrai que l'anarchisme n'était assurément pas au programme de la révolution latino-américaine, dont l'appareil hiérarchique et l'organigramme s'avéraient plutôt rigides. Cet infléchissement préfigure déjà le recyclage qu'acte **Les Noms de la tribu**.

L'exil parisien constitue, néanmoins, l'occasion de fréquenter quelques exilés brésiliens, de divulguer des nouvelles accablantes sur le régime militaire, de maintenir des contacts internationaux et des relais. En somme, la lutte se poursuit par d'autres moyens. C'est précisément le souci de divulgation de la «cause» brésilienne qui amène Detrez à rentrer clandestinement au Brésil, à la demande de Carlos Marighela.

Celui-ci entend faire entendre son message à Paris, et en français. Un entretien paraissant à Paris dans un journal parisien serait un coup dur pour le régime dictatorial brésilien. Pour Detrez, cet interview «offre [...] sur le plan politique, une tâche en or et, sur le plan journalistique, un vrai *scoop*»¹¹⁴.

Voilà Detrez à nouveau au Brésil, rentré via Montevideo, pour mieux semer la vigilance du DOPS, alors que le climat politique s'alourdit. En effet, l'organisation de Carlos Marighela ne lésine plus sur les moyens pour contrecarrer le régime en place. La guérilla urbaine s'intensifie ; les vols d'armes et les assauts de banques se multiplient ; les enlèvements sont fréquents. Le plus retentissant est celui de l'ambassadeur des Etats-Unis.

Ce retour est l'occasion de retrouver clandestinement son ami et camarade Frei Betto¹¹⁵, de s'informer de l'état de l'Eglise brésilienne, de l'impact des CEBs et de la théologie de la libération sur le tissu social.

L'interview avec Carlos Marighela a lieu, mais les tensions et les soupçons soulevés par l'enlèvement, - embarrassant -, pour le régime, de l'ambassadeur américain¹¹⁶, précipitent les événements. Les choses se gâtent¹¹⁷. L'organisation enjoint à Detrez l'ordre de quitter le pays. Carlos Marighela sera assassiné quelques jours plus tard.

¹¹² *Ibid.*, p. 208.

¹¹³ *Ibid.*, p. 214.

¹¹⁴ ID – **Les Noms de la tribu**, p. 60.

¹¹⁵ Cf. Frère BETTO – «Souvenirs d'un ami de Detrez au Brésil», p. 267.

¹¹⁶ Cf. DETREZ, Conrad – **Les Noms de la tribu**, p. 64.

¹¹⁷ Cf. *Ibid.*, p. 67.

C'est de retour à Paris, en novembre 1969, que Conrad Detrez apprend le meurtre du leader de la résistance brésilienne, Carlos Marighela, qu'il a eu juste le temps d'interviewer. Il y voit la preuve que, seule, la voie politique peut résoudre les grandes questions du tiers-monde : «En le payant de sa vie, il [Marighela] aura nettoyé le terrain de toute illusion militariste»¹¹⁸, et contribué au recyclage politique de Detrez.

Dérouté, Conrad Detrez accepte, suite à une annonce, le poste d'enseignant d'espagnol et de français en Algérie, pays qu'il connaît déjà, du reste¹¹⁹. A cette époque, Alger respire «de cosmopolitisme et la révolution»¹²⁰. Cette ville est devenue «La Havane de l'Afrique»¹²¹. Plusieurs mouvements de résistance s'y croisent et y concertent leur action tant sur le plan politique que diplomatique.

C'est ici que Detrez prend conscience des problèmes posés par d'autres dictatures non moins féroces : celle de Marcelo Caetano, au Portugal et l'insolite situation des colonies africaines de ce pays, dont les mouvements de libération se trouvent bien représentés à Alger. Detrez y fraternise avec plusieurs leaders de ces mouvements aux causes diverses (Arraes, Gabeira, etc.). Il y rencontre aussi le groupe de «quarante prisonniers politiques arrachés à leurs tortionnaires en échange de l'ambassadeur allemand»¹²².

Detrez fictionnalise, non sans humour, cet épisode dans **La Lutte finale** (1980), - roman qui acte lui aussi la fatigue révolutionnaire du guérillero. Les personnages caricaturaux de Populo et Mambo se trouvent, à la fin du récit, dans un groupe de commandos brésiliens exilés en Algérie, en échange de la libération d'un «diplomate teuton»¹²³.

Nous sommes en 1970. Detrez habite Sourel-Ghozlan. Il y est professeur. Il se penche sur les «disciplines nouvelles»¹²⁴, la psychanalyse surtout, qu'il associe et intègre intimement au travail de l'écriture : «Moi, je découvre la psychanalyse et ressuscite mon goût de l'écriture»¹²⁵.

Qui plus est, Detrez donne de plus en plus libre cours à sa sexualité, dont il découvre qu'elle peut «faire mal», même si elle feint de le sauver : «Les choses de l'amour également retrouvent, dans ma vie, une place»¹²⁶, avoue-t-il.

¹¹⁸ **Ibid.**, p. 68.

¹¹⁹ Cf. **Ibid.**, p. 113.

¹²⁰ **Ibid.**, p. 109.

¹²¹ **Ibidem.**

¹²² **Ibidem.**

¹²³ Cf. ID – **La Lutte finale**, Paris, Balland, 1980 et 1996, p. 114ss

¹²⁴ ID – **Les Noms de la tribu**, p. 116.

¹²⁵ **Ibidem.**

¹²⁶ **Ibidem.**

Cette année-là, paraît à Paris son retentissant pamphlet politique sur la guérilla brésilienne, résultat de son entretien de l'année précédente avec Carlos Marighela. Cet ouvrage est saisi par le ministère français de l'intérieur (on croit rêver), ce qui provoque immédiatement une réaction collective de plusieurs éditeurs français solidaires. Detrez confirme, de la sorte, son indissociable statut d'«émissaire»¹²⁷ du tiers-monde parmi nous. Un besoin irréprouvable de dire ce qu'il a vu, de parler de *là-bas*, d'en dénoncer les conditions ne cesse de le pousser.

Définitivement, l'année 1971 marque un nouveau tournant dans la vie de Detrez. Le guérillero a trente-quatre ans et s'avoue fatigué. Son séjour dans le paysage désertique algérien se prête à la méditation et à l'autoanalyse : «Ce repli dans le silence, au-delà des montagnes du Djurdjura, favorise la méditation»¹²⁸. Detrez renoue, presque à son insu, avec le cloître et l'introspection religieuse.

Après la politique et son corollaire révolutionnaire, Detrez inaugure une troisième vie, - littéraire, cette fois -, mais où l'amour sexué (et non plus chaste) sera de la partie : «Une saison de ma vie se clôturait, vécue sous le signe de l'action. Une autre saison s'ouvrait, marquée du sceau de l'écriture. Tel un arbre, une écorce nouvelle me naissait. L'enveloppe était littéraire»¹²⁹.

L'écorce littéraire, néanmoins, ne fait qu'entourer une écorce politique bien résistante. En effet, entre 1970 et 1971, paraissent la traduction du portugais de **Les Pâtres de la nuit** de Jorge Amado (1970), **Révolution dans la paix** de Dom Hélder Câmara et **Mon Pays en croix** d'António Callado (1971).

En 1971, Detrez retourne en Belgique, son pays natal, où il entame l'écriture du premier tome de sa trilogie autofictionnelle, qu'il désigne comme une «autobiographie hallucinée»¹³⁰. Il fait la navette entre Bruxelles et Paris.

Il collabore à plusieurs journaux où il tient une activité critique spécialisée, ou écrit dans la presse générale : **Le Monde**, **L'Express**, **Le Nouvel Observateur**, **Le Magazine Littéraire**, **Le Soir**, **Le Matin**, **Jornal do Brasil**, **Esprit**, France-culture, Antenne 2, FR 3, presse audio-visuelle à la RTB¹³¹.

¹²⁷ Cf. BRAECKMAN, Colette – «Les iguanes bavards de la cathédrale en ruine», **Le Soir**, 14 février 1985.

¹²⁸ DETREZ, Conrad – **Les Noms de la tribu**, p. 118.

¹²⁹ **Ibid.**, p. 119.

¹³⁰ Cf. **Ibid.**, p. 120.

¹³¹ Eléments biobibliographiques publiés suite à une «Enquête littéraire», tapuscrit, Archives et Musée de la littérature, s/d.

En 1972, Detrez publie à Bruxelles **Les Mouvements révolutionnaires en Amérique latine**, un essai qui s'avérera prémonitoire puisque, l'année suivante, au Chili, le général Pinochet renversait, par un violent coup d'Etat, le régime démocratique d'Allende. La gravité de cet événement, son retentissement sur l'intelligentsia européenne, l'afflux d'exilés chiliens en Belgique, déclenchent la mobilisation en faveur de l'Amérique latine en général, au sein de l'Université belge¹³².

En avril 1974, alors que Detrez prépare son plaidoyer dans le cadre du tribunal Russel sur la torture, qui se tiendra à Rome, le Portugal attire l'attention de l'Europe en renversant une dictature fasciste moyennant une Révolution des œillets plutôt sereine et généreuse, et qui plus est, orchestrée par de tout jeunes officiers.

Pour la gauche européenne, «ce pays était devenu un point d'attraction»¹³³, où les choses bougent très vite, où les complexités et les dangers de la gauche révolutionnaire sont mis à nu : maoïsme, léninisme, l'URSS, la Chine, l'Albanie, la Yougoslavie.

Conrad Detrez est correspondant pour la RTB à Lisbonne. Des tentatives de révolution, il en a vu d'autres. Il connaît leur prix, leurs débordements et leurs faux enjeux : «Seul alors m'est devenu acceptable le socialisme démocratique»¹³⁴. D'où, peut-être, sa vision trop «assagie», lucide et blasée des événements portugais, qu'on lui reproche à Bruxelles : «J'en fis pour ma part une description qui, à Bruxelles, parut dénuée de sérénité»¹³⁵. A Lisbonne, Detrez poursuit la récapitulation autofictionnelle de son passé. Il y rédige **Les Plumes du coq**, - roman narrant son adolescence, le séminaire et ses excès.

Son essai-témoignage, **La Mélancolie du voyeur** (posthume) reprend, pour une large part, son séjour à Lisbonne. Cette ville aura contribué à une dévalorisation du penchant révolutionnaire de sa vie politique au profit d'une conception jouissive, quasi «mystique» de l'existence ; raison pour laquelle Detrez raille ces *étrangers* (Belges notamment) adeptes du tourisme gauchiste qui en voudraient davantage, mais qui devront se contenter d'un coup d'Etat sage et inoffensif.

¹³² Pierre Mertens en fera la matière de son roman **Terre d'asile** (1978).

¹³³ DETREZ, Conrad – **Les Noms de la tribu**, p. 122.

¹³⁴ **Ibid.**, p. 128.

¹³⁵ **Ibid.**, p. 125.

Lisbonne n'est plus vraiment une étape «révolutionnaire» dans le parcours déjà très chargé du guérillero. Au contraire, cette ville le contamine de sa «saudade» : «La *saudade*. Je la possède. Lisbonne me l'a donnée. Un pan de ma forteresse»¹³⁶. La *saudade*, Detrez l'éprouvera surtout de retour à Bruxelles en 1976. Il laisse derrière lui un pays où les choses se sont calmées, où la révolution est «casée» ; néanmoins, «La *saudade* m'envahit»¹³⁷.

De retour en Belgique en 1976, Conrad Detrez reprend sa vaste activité journalistique. C'est d'ailleurs à partir de 1977 qu'il prétend ne vivre que de sa plume¹³⁸. **Les Plumes du coq** écrit, - rappelons-le -, à Lisbonne pendant la Révolution des œillets, paraît en 1975 ; une année charnière à plus d'un titre si l'on en croit Marc Quaghebeur, qui voit la première crise pétrolière opérer un repli égoïste du vieux continent, ainsi qu'une fâcheuse césure dans la croissance économique de l'après-guerre.

En outre, la France après De Gaulle ne peut plus assurer son statut de grande puissance mondiale, et voit son rayonnement commencer de décliner dans le monde, tandis que la Belgique s'empêtre dans une crise communautaire sans que l'on devine ce qui succédera à l'Etat unitaire¹³⁹.

Un sentiment de vacuité¹⁴⁰ se fait jour dont plusieurs écrivains se font, dans une certaine mesure, l'écho. Detrez n'y échappe pas. Pour Quaghebeur, son «autobiographie hallucinée» relaie une «hallucination des faits»¹⁴¹, héritière à certains égards de l'hallucination des lieux propre au réalisme magique. La prose detrézienne ressortit à l'état de «déréliction»¹⁴² régnant sur le pays à cette époque.

Par ailleurs, 1976 voit l'irruption de la retentissante question identitaire, esthétique, voire politique, dans les lettres belges de langue française avec la parution du dossier *Une autre Belgique*. Cette nouvelle ambiance permet à Detrez de souligner, - et de se voir reconnaître -, une double allégeance, wallonne et internationale¹⁴³, des racines et des ailes. Ses deux romans publiés à l'époque témoignent d'un véritable et exclusif ancrage du récit dans l'*ici*, de la part d'un écrivain fraîchement revenu du Brésil, *via* l'Algérie et le Portugal.

¹³⁶ ID – **La Mélancolie du voyeur**, p. 120.

¹³⁷ ID – **Les Noms de la tribu**, p. 131.

¹³⁸ A nouveau, nous nous en tenons à l'«enquête littéraire» des AML.

¹³⁹ Cf. DUMONT, Georges-Henri – **Histoire de la Belgique**, p. 596.

¹⁴⁰ Cf. QUAGHEBEUR, Marc – **Balises pour l'histoire des lettres belges**, Bruxelles, Labor, 1998, p. 373s.

¹⁴¹ ID – **Lettres belges entre absence et magic**, p. 95.

¹⁴² **Ibid.**, p. 96.

¹⁴³ Cf. l'«enquête littéraire», AML.

Plusieurs contributions critiques ultérieures devaient confirmer cet attachement à son terroir. En 1979, Detrez livre un pamphlet sarcastique impitoyable, que Baudelaire n'aurait pas désavoué. Il y définit, par un rapport d'amour-haine, sa Belgique natale, dans ses contradictions, ses mesquineries et ses bizarreries : «La Belgique est une bête angoissée, elle doute d'elle-même, de sa nature [...]»¹⁴⁴, «La Belgique est un animal [en l'occurrence un ruminant] qui parle deux langues et trente-six patois»¹⁴⁵.

Il s'en prend aux ridicules mégalomanies et à l'esprit de coterie des milieux littéraires de son pays : «Mais l'académie ne sert à rien. On n'y parle la langue ni de la vache flamande ni du veau wallon. C'est pourquoi la Belgique n'écoute pas ses discours»¹⁴⁶.

Dans «Une fureur de Wallon», Detrez revisite son adolescence, non plus du côté de l'autofiction, mais plutôt de celui du souvenir, voire du reportage. Par ailleurs, Detrez a participé à l'une des productions majeures de la génération littéraire de la belgitude. Il rédige pour le numéro de **La Belgique malgré tout** une pièce de «politique-fiction», à laquelle nous avons déjà fait allusion.

En fait, Detrez avait tout pour s'y trouver. Sa critique réitérée de l'ambiance littéraire belge où fonctionne, selon lui, «un besoin de complaisance réciproque»¹⁴⁷ ; son profond attachement à sa Wallonie natale, dont il défend le fédéralisme avant sa mise en place institutionnelle¹⁴⁸, et la conscience aiguë, mais instrumentale, des stratégies de légitimation par Paris : «[...] je ne fais pas une 'carrière' littéraire à Paris au sens strict et habituel du mot»¹⁴⁹.

A ce propos, le parcours particulier de Detrez se prête facilement aux schémas légitimants dont usent et abusent la presse et la critique parisiennes pour se référer aux auteurs belges, jugés «périphériques» par rapport à un «centre» incontournable du sacre, ou en tous cas, de la légitimité. On lira que «Conrad Detrez est 'monté' de sa province natale»¹⁵⁰, issu «tout droit de l'austère Belgique à l'exubérant Brésil» ; qu'il s'apparente à «un Don Quichotte du Nord [...] monté de sa province natale»¹⁵¹, etc.

¹⁴⁴ DETREZ, Conrad – «Une Belgique fabuleuse», *Télérama*, 9 mai 1979, repris dans **Ludo**, p. 192.

¹⁴⁵ **Ibidem.**

¹⁴⁶ **Ibid.**, p. 193.

¹⁴⁷ Entretien avec Christian Panier – «Du Brésil à Paris et détours», p. 205.

¹⁴⁸ Cf. DETREZ, Conrad – «Une fureur de Wallon», **Ludo**, pp. 201-207.

¹⁴⁹ Entretien avec Christian Panier – «Du Brésil à Paris et détours», p. 206.

¹⁵⁰ ANDRIANNE, René – «Le Monde des livres et la littérature française non-hexagonale», **Médias et enseignement**, Paris, Didier-érudition, 1986, p. 20.

¹⁵¹ **Ibid.**, p. 17.

Entre-temps, de retour de Lisbonne, Detrez entreprend de boucler sa trilogie autofictionnelle. Pour ce faire, il recourt à des bourses d'aide à l'écriture du ministère belge de la culture française dont il ressent le «pressant besoin»¹⁵². Il s'agit, en fait, d'une aide à l'écriture de son troisième roman autofictionnel, **L'Herbe à brûler**, qui devait se voir décerner le Prix Renaudot en 1978. Fort de ce prix, Detrez fait la demande d'une autre bourse pour écrire «un nouveau roman»¹⁵³.

En 1980, Detrez vit à Paris où il s'est lié d'amitié avec le militant tiers-mondiste et politique de gauche, Régis Debray, qui l'introduit dans les rouages diplomatiques français. En mai 1981, la gauche accède au pouvoir en France avec Mitterrand. Detrez mettra son expérience latino-américaine au service de la diplomatie française. En 1981, il publie **Le Dragueur de Dieu**, où il tente d'éclairer métaphoriquement les rapports étroits qui lient religion et sexe, et qui furent si marquants dans son expérience personnelle.

La relative démocratisation du Brésil est à l'origine de l'octroi d'une amnistie en 1981 qui lui permet de revisiter ce pays, qui demeure, pour une large part, sa patrie mentale. Le carnet de ce voyage, dans lequel Detrez se remet en question dans les domaines politique et sexuel et dans lequel il sentait se clore une étape de son existence, se révèle un précieux repère pour mieux connaître le parcours de Detrez, et l'écart autofictionnel à l'œuvre dans son roman.

En 1982, Conrad Detrez, - qui a entre-temps sollicité la citoyenneté française -, est nommé attaché culturel et scientifique auprès de l'ambassade de France au Nicaragua, où il arrive en septembre 1982. Il publie cette année-là **La Guerre blanche** (1982), où il métamorphose ses difficultés d'écrivain et de «paysan» dans une ville tentaculaire, et son attachement à une «Ardenne» périphérique, substitut narratif d'une Belgique plus profondément inscrite dans l'imaginaire du texte. Il publie aussi un recueil de poèmes **Le Mâle apôtre** (1982).

¹⁵² Cf. Lettre de Conrad Detrez à Jean Rémiche, administrateur général au ministère de la culture française, 16 février 1977, AML.

¹⁵³ Il s'agit bien évidemment du roman **La Lutte finale** (1980). L'auteur s'y affirme plutôt dans la gêne : «[...] mes présents revenus restent très modestes. Installé à Paris (dans un studio de 16 m²), je travaille comme pigiste [...].», lettre de Conrad Detrez à Jean Rémiche, administrateur général au ministère de la culture française, 21 août 1978, AML.

Au Nicaragua, depuis 1979, la guérilla sandiniste, d'inspiration cubaine, a finalement renversé le dictateur Somoza. Detrez est confronté, en spectateur cette fois, à l'ambiance révolutionnaire. Comme au Brésil, une partie de l'Eglise s'est «marxisée» et donne dans la théologie de la libération, au grand dam du Vatican. La misère, la corruption généralisée, et les plaies de terribles tremblements de terre composent le cadre d'un pays hagard, et celui d'un nouveau roman, **La Ceinture de feu** (1984)¹⁵⁴.

En septembre 1984, Conrad Detrez revient en France, gravement malade, probablement atteint du sida. Accueilli dans un hôpital parisien, Detrez entreprend, pour une dernière fois, de récapituler sa vie avec l'urgence d'une œuvre «anthume», qui ne sera publiée qu'en 1986, après la mort de Detrez.

Conrad Detrez, petit garçon sage de Roclengue, séminariste, théologien manqué, missionnaire laïc, guérillero latino-américain, professeur de français, reporter et rapporteur des révolutions périmées, écrivain, journaliste, «faux Suisse naturalisé français, inavouable Belge, Wallon métis des favelas»¹⁵⁵, meurt le 12 février 1985 à Paris. Il sera incinéré. Pas son œuvre !

4.2 L'AUTOFICTION EN TANT QUE MYTHOLOGIE PERSONNELLE

Au dire de Conrad Detrez, son entrée dans la fiction ressortit à un urgent besoin de comprendre les raisons enfouies d'un triple échec existentiel et vocationnel. Au terme de son premier périple brésilien et de son aventure picaresque de militant marxiste des favelas, Detrez, - et son personnage homonyme et narrateur homodiégétique -, confiait sa lassitude, sa solitude et surtout sa triple défaite devant les facettes d'un même désir dévorant, mais ingrat ou trompeur, et qui s'avère prémonitoire, quand on sait le funeste destin de Detrez : «Mon âme avait tout appris. Elle savait à son tour que Dieu est mort, la révolution broyeuse des hommes qui la font, l'amour impossible. Elle avait payé au prix le plus fort le droit de s'en aller»¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Un roman qui suscita quelques remous dans la critique belge, notamment entre Conrad Detrez et Anne-Marie La Fère. Fort de son prestige parisien, Detrez, qui désormais dit «soixante-dix» et non plus «septante», s'insurge contre l'«amertume provinciale» et la «carrière cantonale» d'Anne-Marie La Fère. Cf. lettre de Conrad Detrez à Anne-Marie La Fère, 10 octobre 1984, AML.

¹⁵⁵ Préface de Jean-Louis Lippert à **Les Plumes du coq**, p. 9.

¹⁵⁶ DETREZ, Conrad – **L'Herbe à brûler**, p. 231.

Dans un article contemporain de ce troisième et dernier volet de son «autobiographie hallucinée», Detrez ressasse sa hantise de compréhension d'une triple faillite de vie, du cul-de-sac d'un parcours existentiel délaissé, à tour de rôle, au profit d'un stade esthétique de la vie : la quête et la jouissance de la beauté¹⁵⁷. Mais le souci de saisir les raisons qui ont mené à cette jouissive et malicieuse apathie, - et plus tard *aphasie* -, est à l'origine d'une écriture simultanément introspective et fictive.

Detrez énonce avec clarté et conviction le projet de mise en fiction de son vécu : «J'ai le sentiment d'avoir tout raté. J'ai cherché à connaître les causes de ces faillites, à mettre à nu les racines de mes révoltes. J'ai lu Freud et j'ai commencé la plume à la main, à me livrer à une sorte d'analyse»¹⁵⁸.

En somme, si «mythologie» personnelle¹⁵⁹ il y a dans la fiction narrative detrézienne ; alliage subtil d'autobiographie et de fiction, d'autoréférence et d'extrapolation fantaisiste, c'est surtout pour mieux cerner un «je» narratif conscient de son inéluctable mise en scène.

A cet égard, l'écriture de l'«autobiographie hallucinée» de Detrez s'inscrit dans l'une des lignes de force théoriques par lesquelles la critique littéraire filtre la fiction contemporaine, souvent désignée, et pour de fortes raisons, de «postmoderne», à savoir : le retour du sujet ; ou plutôt, pour reprendre les mots de Sémir Badir, «résistance d'un premier degré : résistance d'un sujet, résistance du récit, malgré ; c'est-à-dire bien qu'en connaissance, de la psychanalyse et de la sémiologie»¹⁶⁰.

Bruno Blanckeman a fort bien caractérisé la démarche de mise en fiction du moi que, selon lui, Conrad Detrez partage avec d'autres romanciers contemporains tels que Hervé Guibert : «l'autre du moi, la dimension imaginaire d'une identité, se met en scène [...]»¹⁶¹ ; une caractéristique que Dominique Rabaté met lui aussi en évidence. Aussi le retour au (plus que *du*) sujet narratif se conçoit-il avant tout en tant que «reconsidération du sujet psychique»¹⁶² par le biais de l'écriture.

¹⁵⁷ Cf. ID – «Le jardin de la vie», repris dans **Ludo**, pp. 196-198.

¹⁵⁸ **Ibid.**, p. 198.

¹⁵⁹ Cf. MERTENS, Pierre – «Detrez à la croisée des chemins ?», **Le Soir**, 10 février 1981.

¹⁶⁰ BADIR, Sémir – «Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire ?», **Ecritures**, n° 5, *Le dépli. Littérature et postmodernité*, automne 1993, p. 19.

¹⁶¹ BLANCKEMAN, Bruno – **Les Récits indécidables**, p. 21. Cf. aussi RABATE, Dominique – **Le Roman français depuis 1900**, Paris, PUF, 1998, pp. 102-111.

¹⁶² BLANCKEMAN, Bruno – **Les Récits indécidables**, p. 21.

Cette facette de l'écriture «hallucinée» de Detrez rejoint, pour une large part, le contexte dans lequel Blanckeman voit l'émergence d'une «subjectivité psychique». C'est, en effet, non seulement par l'écriture mais *dans* l'écriture, à la faveur de stratégies et de techniques narratives, c'est-à-dire, «par pression narrative»¹⁶³, que le sujet se met en scène, se fictionnalise. Et Blanckeman de définir la complexité et surtout la subtilité de cette parole écrite, une phase génétique du sujet, définie comme «pratique plus que comme substance»¹⁶⁴.

La tentative d'approche autoréférentielle par l'écriture ne se donne plus comme besogne exclusive la récapitulation mature et sage d'une existence accomplie, dont on ferait la relecture fidèle en aval. Bien au contraire, le récit de soi, n'étant plus astreint aux règles fixes du rendu autoréférentiel récapitulatif, peut procurer au sujet une ou plusieurs phases «génétiques», productives dont la démarche se situe désormais «en amont de l'existence»¹⁶⁵.

Une telle acception du récit de soi concède tous les pouvoirs à la fiction ; se donne tous les moyens et joue avec plusieurs conventions narratives : il «[...] donne l'impression d'anticiper le cours [de l'existence], de l'influencer, d'affirmer à la fois l'irréductibilité de la personne au travers d'une écriture auto-observatrice et l'indécision de la personnalité, dans ses turbulences infraconscientes»¹⁶⁶.

Ces considérations rejoignent celle d'un théoricien comme Sémir Badir, et permettent de mieux saisir ce par quoi la démarche autofictionnelle entérine un stade postmoderne de la fiction narrative.

Dans sa version autofictionnelle, le regain autobiographique contemporain homologue un «troisième degré»¹⁶⁷ ici aussi où il ne s'agit plus, pour l'écriture autoréférentielle, de «dénoter» ou de «connoter», mais bien de «connoter une connotation»¹⁶⁸. Désormais, l'écriture autofictionnelle n'entend plus «faire illusion sur le rapprochement du narrateur et de l'auteur ni d'en dénoncer le leurre, mais au contraire d'affirmer ce rapprochement sans la moindre équivoque»¹⁶⁹.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 20s.

¹⁶⁷ Cf. BADIR, Sémir – «Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire ?», p. 18.

¹⁶⁸ Cf. *Ibid.*, p. 20.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 15.

En tous cas, si le rapprochement entre auteur et narrateur n'est plus perçu comme un écueil théorique, c'est surtout parce que l'entreprise autoréférentielle est plus aisément livrée aux dérives fictionnelles. Dès lors, l'enjeu devient romanesque : «non pas se raconter, mais se faire [laisser] raconter par le roman, contaminer sa propre identité par sa mise en fiction [...]»¹⁷⁰.

Pierre Mertens, attentif à la résurgence du moi dans les lettres belges de langue française depuis les années septante, applique souvent l'expression «mythologie personnelle» ou «fiction personnelle» à ce type de construction narrative du moi,¹⁷¹ en transgression du genre autobiographique classique.

A nouveau, il s'agit de souligner le rôle du récit et du langage dans la construction du moi psychique et narratif de certains écrivains belges contemporains : «Si avoué il y a, il n'aurait guère de portée que dans la mesure où il découle d'un débat noué avec la langue elle-même. *Le Moi Je* est un *Moi-jeu*, mais où le ludisme peut être mélancolique et mortel»¹⁷².

Le projet scriptural detrézien d'une «autobiographie hallucinée» en trois volumes ressortit, - nous le répétons dans ce contexte spécifique -, à la conception contemporaine du récit de soi, que d'aucuns appellent *autofiction*. L'autofiction, - nous l'avons vu dans le chapitre précédent -, suppose la possibilité d'un tel écart génétique (construction du moi fictif), et générique (dérogation au genre autobiographique).

Or, l'expression «autobiographie hallucinée» entérine, on ne peut plus clairement, une proposition pactuelle, paradoxale et oxymorique, alliant un souci d'autoréférence à l'affirmation patente de fiction.

Ce faisant, elle homologue le jeu narratif récurrent, mais véritable, entre l'énoncé, l'autoréférence, le rendu autobiographique de l'existence (habituellement en aval du vécu) et l'énonciation, où prévaut le mode fictif du récit construit souvent en amont de l'existence.

Nous retiendrons deux ensembles stratégiques du récit detrézien à l'œuvre dans l'écriture de sa «mythologie» personnelle, et qui, d'une certaine manière, délimitent un style particulier de sa fiction narrative et creusent un écart fictif : l'autofiction perçue du côté de l'enfance et le recours au mythe. Par souci de clarté, l'usage des catégories psychanalytiques dans la trilogie autofictionnelle sera illustré dans le sous-chapitre suivant.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷¹ Pierre Mertens applique ces notions à Conrad Detrez, Eugène Savitzkaya et Jean-Claude Pirotte, entre autres, et ce, dans différentes contributions critiques.

¹⁷² MERTENS, Pierre – «Du retour à l'autobiographie», p. 62.

4.2.1 *Ludo* et l'autofiction de l'enfance

La pratique autofictionnelle qui nous occupera pour l'heure, - aussi bien chez Detrez que chez Savitzkaya d'ailleurs¹⁷³ -, consiste en un brouillage des pistes autoréférentielles moyennant un travail sur la langue afin de mettre en scène l'enfance telle qu'elle se joue, dans ses caractéristiques et dans son discours propres.

Aussi, - comme Pierre Mertens l'avait bien vu -, le retour à l'autobiographie, c'est-à-dire, dans ce cas, à l'*autofiction* en Belgique francophone, s'assimile-t-il à «une forme de transposition» où la langue a partie liée et où elle n'est en tous cas pas indifférente¹⁷⁴. Cette remarque vaut bien évidemment pour l'autofiction de l'enfance.

En effet, l'option délibérée d'une stratégie *puérile* de l'autofiction par ces deux écrivains se traduit par un travail du discours, aussi bien au niveau de l'énonciation que de l'énoncé qui implique une *diction* de l'enfance à la manière de l'enfant ; ce qui suppose aussi une extraordinaire maîtrise dans la construction du récit de la part de ce romancier¹⁷⁵.

Or, Conrad Detrez s'était promis de comprendre, par l'écriture et par la mise en fiction de son passé, les raisons de ses échecs existentiels. Ce travail d'analyse, Detrez l'entame à la bonne manière freudienne, par une démarche *régressive* dans l'univers de l'enfance.

Cette construction implique à son tour que l'on saisisse le développement moral et psychologique de l'enfant, et que l'on se le remémore dans un regard amont, un profond travail de mémoire. Dans la critique thématique, c'est Gaston Bachelard qui, par la phénoménologie de l'imagination appliquée à l'enfance et à ses «gîtes», met en évidence la ferveur enfantine.

L'enfance aimée est avant tout un thème de rêverie et un réservoir d'images chéries dont la vie adulte, - et surtout l'activité poétique -, sauront s'inspirer : «Par certains de ses traits, *l'enfance dure toute la vie*. Elle revient animer de larges secteurs de la vie adulte. D'abord, l'enfance ne quitte jamais ses gîtes nocturnes. En nous, un enfant vient parfois veiller dans notre sommeil [...]»¹⁷⁶. Plus qu'à d'autres âges, «dans la rêverie de l'enfance, l'image prime tout»¹⁷⁷ en tant qu'«antécédence de l'être» et «puits de l'être»¹⁷⁸.

¹⁷³ Notre réflexion théorique introductive vaudra aussi pour Eugène Savitzkaya. Le moment venu, nous y renverrons notre lecteur.

¹⁷⁴ MERTENS, Pierre - «Du retour à l'autobiographie», p. 63.

¹⁷⁵ Cette remarque vaut également pour Eugène Savitzkaya.

¹⁷⁶ BACHELARD, Gaston - *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, p. 18.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 87.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 84ss. Lire, par exemple, DETREZ, Conrad - *L'Herbe à brûler* : «En moi tout s'aimait. La chair et l'esprit s'épousaient. J'étais un et j'étais heureux» (p. 15).

Or, comme le rappelle Bachelard, c'est aux poètes qu'il revient de «[...] retrouver en nous cette enfance vivante, cette enfance permanente, durable, immobile»¹⁷⁹, et ce romancier¹⁸⁰ n'y manque pas. Chez lui, assurément, «la rêverie [...] mène dans la vie actuelle à toutes les oscillations des rêveries d'enfance entre le réel et l'irréel»¹⁸¹.

D'autre part, une approche extra-littéraire de l'évolution développementale du comportement psychologique de l'enfance et de ses composantes (jeux, phobies, comportement moral) s'avère précieuse pour la lecture de ces textes. Ceux-ci sont investis d'une intention affichée d'autofiction de l'enfance, c'est-à-dire d'*affabulation*, mais comme résultat d'un exercice scriptural qui ne se résigne pas à l'irréversible postériorité et extranéité par rapport à ce stade de l'enfance. En somme, l'écriture de ces textes homologue avant tout une quête, bien plus qu'une tentation de récupération ou de compréhension : la quête, parfois mélancolique, de la ferveur de l'enfance perdue¹⁸².

La psychologie infantile a amplement décrit les conditionnements comportementaux et de représentation du monde à l'œuvre à cet âge précoce, et que **Ludo**¹⁸³ s'acharne à reproduire autofictionnellement en tant qu'enfance perdue.

Ce cadre psychologique récurrent peut être rendu par le biais de trois caractéristiques majeures permettant de mieux cerner, et le comportement des personnages enfantins, et le travail sur la langue, censées rendre compte de leur discours spécifique, censées le mettre en scène. Nous retiendrons l'égoïsme, l'animisme et le merveilleux dont le narrateur, les personnages et le discours font preuve.

L'enfance ne constitue assurément pas une aire ou un âge uniforme. Au contraire, elle se trouve plus ou moins découpée en quatre périodes, si l'on en croit Jean Piaget et consorts. Une première enfance se termine à trois ans. Une seconde à sept ans, une troisième vers dix ans, alors qu'une quatrième et dernière enfance conduit l'enfant jusqu'au seuil de l'adolescence, c'est-à-dire vers treize ans. A chacune de ses étapes correspond un stade de développement psychologique et de comportement moral qu'il serait vain d'approfondir ici.

¹⁷⁹ BACHELARD, Gaston – **La Poétique de la rêverie**, p. 19.

¹⁸⁰ Tout comme Savitzkaya, du reste.

¹⁸¹ BACHELARD, Gaston – **La Poétique de la rêverie**, p. 106.

¹⁸² Chez Savitzkaya, - nous y reviendrons -, l'enfance perdue sert véritablement de moteur à l'écriture.

¹⁸³ C'est, en effet, dans **Ludo** que l'autofiction de l'enfance requiert une maîtrise toute particulière du récit. Le narrateur homodiégétique est âgé de cinq ans.

Toutefois, il est pertinent de souligner que, durant les premières étapes, prévaut essentiellement une vision égocentrique de la perspective logique et morale, pour reprendre Piaget, ou «pré-conventionnelle», si l'on se rapporte au classement de Kohlberg¹⁸⁴.

Jusqu'à cet âge, «l'élaboration de l'univers par l'intelligence sensorielle [se trouve axée sur] un état dans lequel les choses sont centrées autour d'un moi qui croit les diriger tout en s'ignorant lui-même en tant que sujet [...]»¹⁸⁵. Et Piaget de mieux exprimer sa pensée : «En d'autres termes, l'univers consiste, au début, en tableaux perceptifs mobiles et plastiques, centrés sur l'activité propre»¹⁸⁶.

Ces premiers stades accusent la subtile évolution au sein du «réalisme enfantin», c'est-à-dire le passage de la confusion entre les choses et la pensée ; stade où l'enfant est littéralement son monde¹⁸⁷, vers celui du «réalisme nominal» au cours duquel «[les] enfants distinguent bien le nom de la chose nommée, mais ne comprennent pas que le nom puisse venir d'ailleurs que de la chose»¹⁸⁸, et le recours à une justification simpliste (pour l'adulte) telle que «Le Bon Dieu» ou «Ma maman a dit».

L'interprétation de l'activité onirique à ces stades s'en ressent. Si, dans un premier temps, le rêve semble venir du dehors et demeure extérieur dans sa compréhension, à un second stade, il semble avoir une origine intérieure, mais est perçu comme extérieur, et ce, avant que l'enfant ne perçoive l'origine et la logique intérieures de son rêve¹⁸⁹.

Dès lors, les petits enfants font preuve d'une tendance égocentrique irrépressible à «inventer des mythes» ou, pour employer une terminologie piagétienne, à la *fabulation*. Incapable d'un raisonnement logique, l'enfant confond la réalité et l'imagination, la référence et la fiction, et élargit ainsi la portée du réel, ou se construit une réalité bien à lui. Pour ce faire, il recourt souvent à l'exagération, compte tenu de l'absence, à ce stade, d'un système objectif englobant le corps propre [et] sans se centrer sur lui»¹⁹⁰.

La fabulation se traduira çà et là par un recours au mensonge, élément-clé de la morale pré-conventionnelle ou hétéronome, dans laquelle l'orientation morale est avant tout tournée vers le binôme obéissance/punition, et suppose une vision instrumentale et pragmatique des choses et des échanges.

¹⁸⁴ Cf. LOURENÇO, Orlando M. – **Psicologia do desenvolvimento moral**, Coimbra, Almedina, 1992, p.88.

¹⁸⁵ PIAGET, Jean – **La Construction du réel chez l'enfant**, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1973, p. 307.

¹⁸⁶ **Ibid.**, p. 308.

¹⁸⁷ ID – **La Représentation du monde chez l'enfant**, Paris, PUF, 1972, p. 31.

¹⁸⁸ **Ibid.**, p. 57.

¹⁸⁹ Cf. **Ibid.**, pp. 78-101.

¹⁹⁰ **Ibid.**, p. 324.

Ceci nous amène aux considérations de Jean-Marie Sutter sur le mensonge enfantin, qu'il désigne aussi par «pseudo-mensonge» qui «[...] sont des produits spontanés et originaux de la pensée enfantine»¹⁹¹, mais sont repérables et démontables dans l'usage du langage.

A cet effet, Sutter rappelle que «le langage est pour lui [l'enfant] un jeu ; il s'amuse de ce pouvoir nouveau et merveilleux [...]». Le langage possède aussi bien chez l'enfant que chez le primitif, «une valeur magique, incantatoire»¹⁹² qui a partie liée avec la spécificité de son activité imaginative. Comme le rappelle Sutter, «alors que, chez l'adulte, la fiction comporte toujours un élément spéculatif et abstrait, elle est ici plus concrète, plus conforme à l'étymologie car l'enfant n'imagine que des 'images'»¹⁹³.

Support irremplaçable de la ferveur de l'enfance, l'animisme enfantin consiste à considérer comme vivants, conscients et intentionnés un grand nombre de corps qui, pour les adultes, sont inertes. Cet «animisme spontané» traduit «la conscience prêtée aux choses»¹⁹⁴ ; laquelle évolue, ici encore, selon plusieurs stades.

Dans un premier temps, «tout est conscient»¹⁹⁵. Ensuite, «tout mobile est conscient»¹⁹⁶. A un troisième stade, ne sont considérés conscients que «les corps doués d'un mouvement propre»¹⁹⁷. Finalement, la conscience est «réservée aux animaux»¹⁹⁸.

L'animisme découle d'une vision générale de l'activité et de la vie¹⁹⁹. Tout semble vivant, - les astres et les phénomènes météorologiques, notamment -, dont on attribue la causalité au «Bon Dieu» ou à d'autres fondements, selon la culture religieuse ambiante. A ce niveau, l'animisme se redouble d'un «artificialisme» qui rend compte de l'origine des choses et du monde (naissance, création du monde, etc.)²⁰⁰.

Il n'est d'enfance sans «merveilleux», sans contes de fées, et leurs personnages hybrides et fantastiques. Indissociable de la compétence fabulatoire des enfants et de leur propension à «inventer des mythes», pour reprendre Piaget, le merveilleux en tant que «genre» littéraire ne connaît guère de limites matérielles ou formelles, et ce contrairement au fantastique.

¹⁹¹ SUTTER, Jean-Marie – **Le Mensonge chez l'enfant**, Paris, PUF, 1956, p. 21.

¹⁹² **Ibid.**, p. 25.

¹⁹³ **Ibid.**, p. 27.

¹⁹⁴ PIAGET, Jean – **La Représentation du monde chez l'enfant**, p. 145ss

¹⁹⁵ **Ibid.**, p. 148s.

¹⁹⁶ **Ibid.**, p. 152s.

¹⁹⁷ **Ibid.**, p. 154s.

¹⁹⁸ **Ibid.**, p. 157s.

¹⁹⁹ Cf. **Ibid.**, p. 164ss

²⁰⁰ Cf. **Ibid.**, p. 294ss

Comme le souligne Tzvetan Todorov, le merveilleux suppose une simple convention, ou alors un stade de développement intellectuel (l'enfance) en vertu duquel «les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite»²⁰¹.

Selma H. Fraiberg désigne ce stade par «les années magiques», qui constituent une étape durant laquelle l'enfant forge sa personnalité en la confrontant à ses peurs et à ses mythes. Ogres et sorcières cohabitent avec l'enfant, informent sa formation personnelle²⁰², et conditionnent un moi qui se défend contre toutes sortes de dangers.

Par ailleurs, le danger guette partout et se montre multiforme. Michel Zlotowicz énonce ces phobies propres à l'enfance qui, - tout en s'avérant très «physiques» -, n'en acquièrent pas moins quelques ramifications «symboliques»: noyades, dévorations, animaux sauvages, sorcières épouvantent l'enfant tout en façonnant sa personnalité²⁰³.

Il serait vain, voire absurde, de s'emparer de **Ludo** et des textes savitzkayens que nous analyserons plus tard, en vue d'une étude scientifique consacrée à la psychologie enfantine. En revanche, confronter ces textes à ces données et à ces travaux de psychologie de l'enfance peut s'avérer pertinent, et éclairer la perspective autofictionnelle en l'illustrant sous un jour «puéribl», qui souligne leur originalité. Cette démarche permet également de démontrer les différents processus de mise en scène du moi, de fictionnalisation de soi.

Ludo reflète ce souci d'un pacte romanesque autofictionnel déclaré aussi bien dans les franges *péritextuelles* du récit proprement dit, que dans les considérations *épitextuelles* de l'écrivain sur son écriture (entretiens, textes autobiographiques, témoignages). Nous l'avons dit dans le chapitre précédent, aussi bien Detrez que Savitzkaya affirment vouloir revenir sur leur enfance pour des raisons différentes, et procèdent librement à l'inscription fictive de leur biographie dans les textes. Ce faisant, ces deux romanciers s'inventent un moi fictif qui, - tout en n'étant plus astreint à la ressemblance -, n'en laisse pas moins le lecteur en état de «légitime méfiance»²⁰⁴.

²⁰¹ TODOROV, Tzvetan – **Introduction à la littérature fantastique**, Paris, Seuil, 1970, p. 59.

²⁰² Cf. FRAIBERG, Selma H. – **Les Années magiques**, Paris, PUF, 1967, pp. 3-33.

²⁰³ Cf. ZLOTOWICZ, Michel – **Les Peurs enfantines**, Paris, PUF, Seuil, 1975, p. 33.

²⁰⁴ LEJEUNE, Philippe – **Le Pacte autobiographique**, Paris, Seuil, 1975, p. 33.

Ludo (1974), écrit après son retour du Brésil, tente d'approcher fictionnellement les souvenirs de l'enfance de Detrez durant la Seconde Guerre mondiale. Le cadre du roman comporte plusieurs éléments diégétiques qu'un narrateur homodiégétique assemble au rythme d'une mémoire infantile : une guerre couve ; des avions de guerre déchirent le ciel ; la pluie ne cesse de tomber ; le Geer déborde ; un petit gamin ne pense qu'à rejoindre son petit voisin, Ludo, dans son jardin, sa maison. La mère possessive, «jamais nommée maman»²⁰⁵, s'acharne à l'en empêcher, et interdire leur amitié. **Ludo** est tout sauf un récit linéaire. Le texte autofictionnel opère un collage de souvenirs stimulé par l'ambiance quasi panique du récit.

A maintes reprises, Detrez a souligné le fait que ce premier volet de son «autobiographie hallucinée» puisait sa diégèse dans ses souvenirs d'enfance à Roclenge (Pays de Liège), que cette maison et ce jardin furent les siens, au n° 2 de la rue de la Halle, tout près du petit pont qui enjambe le Geer (et porte désormais son nom), entre l'église paroissiale et la place communale, où se trouve le monument aux soldats morts des deux guerres.

La hantise de ce lieu dans l'écriture de Detrez a déconcerté, voire déçu, plus d'un critique. N'était-on pas en droit de s'attendre à ce que, de retour des révolutions et des sursauts de l'Histoire, Detrez peigne une fresque épique du tiers-monde en ébullition, du Portugal en effervescence ?²⁰⁶ Que Detrez se comporte en *reporter* de l'Histoire ? Le projet de Detrez était tout autre : tâcher de comprendre, par le biais de l'écriture, les raisons de ses échecs successifs ; lui qui s'avouera déçu de Dieu, de la politique, et blessé par l'amour. Cette analyse, Detrez entend la mener dès le plus jeune âge, en revisitant et en ressuscitant, par la fiction, quelques épisodes fondateurs que la mémoire gardait en jachère.

Il eût été tentant de parler de soi, enfant, sur un ton bêtement récapitulatif, complaisant ; avec un discours logique et sage de bilan existentiel. Detrez préfère le difficile travail qui allie mémoire et langue ; souvenir et fable.

²⁰⁵ Préface de Jacques Bauduin à **Ludo**, p. 7.

²⁰⁶ C'est ce que rappelle André-Joseph Dubois dans sa lecture de **Ludo**, p. 166 : «Quel gâchis, ont dû penser les éditeurs [...] !».

Le narrateur homodiégétique nous fait part de l'âge du couple formé par les deux personnages principaux : «Il [Ludo] avait six ans, j'en avais cinq ; il me dépassait de quelques centimètres»²⁰⁷. Par ailleurs, un peu plus loin, nous apprenons qu'«on a photographié Ludo pour ses six ans»²⁰⁸. Ce repère d'âge permettra de mieux saisir la stratégie autofictionnelle à l'œuvre dans le récit, stratégie que renforce l'usage constant du présent.

En effet, un phrasé «panique»²⁰⁹ s'acharne à reproduire une agitation et un enthousiasme discursif qui va jusqu'à l'essoufflement, parfois jusqu'à l'hystérie. Par exemple, l'imminente noyade du père du petit narrateur est rapportée par un gamin insouciant de la construction phrastique. En outre, l'absence de ponctuation accentue l'affolement de la scène :

Le père de Ludo est arrivé en courant

Le père et la mère sont entrés dans l'eau

La veuve Alphonse est accourue avec le cantonnier

Le père de Ludo a nagé avec le cantonnier jusqu'à Bassenge²¹⁰

Le premier fragment séquentiel du récit plante d'emblée le décor de l'hallucination narrative. Les phrases se suivent à une cadence déchaînée qui mime le rythme chaotique de l'action : «Il pleut. Les eaux montent. Les gens se précipitent sur des sacs de jute, les remplissent de sable et de fumier. Ma mère accourt affolée avec, sous le bras, son filet à provision»²¹¹.

Detrez puise dans ses souvenirs d'enfant pour reconstruire un cadre où les adultes se signalent par l'hystérie, l'affolement et le désarroi ; êtres peureux tragiquement placés entre deux coordonnées implacables ; la Seconde Guerre mondiale, surtout présente dans le ciel où passent les avions de combat, et les crues du Geer : «La guerre se démène à longueur de jours et de nuits entre lac et ciel. Le lac ne monte plus, le ciel ne descend pas. Si la guerre plongeait tout entière dans l'eau [...], qu'est-ce qui se passerait ?»²¹².

²⁰⁷ DETREZ, Conrad – **Ludo**, p. 47.

²⁰⁸ **Ibid.**, p. 77.

²⁰⁹ Une expression qui caractérise toute l'œuvre «hallucinée» de Conrad Detrez. Cf. la préface de Jean-Louis Lippert à **Les Plumes du coq**, p. 8.

²¹⁰ DETREZ, Conrad – **Ludo**, p. 88.

²¹¹ **Ibid.**, p. 18.

²¹² **Ibid.**, p. 136.

La restitution du discours enfantin, de son phrasé et de sa syntaxe, semble être l'un des soucis majeurs du narrateur homodiégétique. Réprimandé sévèrement par sa mère pour ne pas avoir vu à temps sortir et flotter un œuf du clapier, le personnage principal oscille entre l'envie de pleurer, le désarroi et la culpabilisation. Ce trouble provoque le hoquet chez le petit garçon, que le récit tâche de reproduire par une mimique discursive saccadée, bégayante, balbutiante et confuse, et où les virgules concourent à une rythmique du désespoir : «Je me punis, je n'ai rien fait, je me punis quand même, j'ai le hoquet. Je suis innocent raté. Un raté, un innocent raté !»²¹³.

Le même procédé *panique* peut être à l'origine de néologismes par agglutination. Piégée entre le feu de la guerre et l'eau des inondations, la mère du narrateur est en proie à l'hystérie : «A la fin, elle courait si vite que je la voyais tout le temps passer devant la porte et crier : 'on brûlera on se noiera, on brûlera on se noiera, on se brûnoie on bruroie... »²¹⁴.

Autofiction de l'enfance, **Ludo** n'est pas trop sourcilleux sur les constructions syntaxiques. La construction interrogative y est souvent libre, restituant mieux le discours du gamin : «Pourquoi Ludo il ne peut pas venir ?»²¹⁵. Le langage y possède, comme chez le primitif, «une valeur magique, incantatoire»²¹⁶.

Ainsi, les crues de la rivière ont contraint les voisins à se relier par un réseau de ponts faits de planches. Cette construction se révèle assez fabuleuse pour que le gamin s'extasie, et que le récit s'emballe : «Un pont blanc relie la vieille dame à sa voisine. Un pont (j'y pense depuis le début de la crue). Un pont (j'y pense la nuit). Un pont blanc (comme un lit)»²¹⁷.

Ailleurs, c'est le danger de noyade dans le courant du Geer qui est épousé par une cascade narrative saccadée : «La neige fond, les eaux montent, la cascade au bas du ventre de mon camarade ne s'arrête pas. L'eau coule, inépuisable»²¹⁸.

²¹³ *Ibid.*, p. 138s.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 23s.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 95.

²¹⁶ SUTTER, Jean-Marie – *Le Mensonge chez l'enfant*, p. 25.

²¹⁷ DETREZ, Conrad – *Ludo*, p. 145.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 54.

Le recours constant au temps présent dans le récit contribue à maintenir la vivacité de la restitution, en tant que reconstruction mémorielle. Il induit l'affolement du discours, corollaire de l'hystérie des adultes, de la panique du contexte et du balbutiement du discours enfantin : «La rivière fait trembler toutes les mères du village. Chaque année un enfant s'y noie. Les mères se liguent, elles proclament que les eaux abritent un dévoreur de chair [...]»²¹⁹.

Aussi, l'emploi généralisé du présent met-il davantage en relief le caractère non linéaire, foncièrement désorganisé du récit, et permet-il de «restituer la matière brute d'une mémoire enfantine»²²⁰ perçue dans son chaos et sa spontanéité propres, et souligne par là même son atemporalité : «Ma mère ne sort plus, elle nage dans l'eau de la vaisselle, au milieu de la cuisine. Elle m'appelle, mais je ne sais pas nager, elle n'a jamais voulu me l'apprendre»²²¹.

Par ailleurs, la récurrence de certains thèmes et de certaines images concède à **Ludo** des effets poétiques fascinants qui touchent parfois au mythologique. Par exemple, si dès l'*incipit*, l'enfant déclare sa reconnaissance à l'égard de sa mère salvatrice : «Tu m'as repêché, ma mère, je le sais, tu m'as sauvé des eaux» se retrouve repris, plus loin avec une légère alternance, sous forme de refrain litannique : «Ma mère m'a sauvé du feu»²²².

Pareil effet poétique d'envoûtement, cautionné par le fonctionnement et l'agencement du texte, est procuré par les conjectures d'adéquation et d'assimilation d'un enfant en état d'apprentissage du monde : «La guerre fait un bruit de guêpe [...], un bruit de chat qui dort/un bruit de vieille femme/un bruit de feuille de papier qu'on pose devant ses lèvres/et qu'on fait vibrer»²²³.

En effet, à certains égards, le récit entend renouer avec le poème en prose tant il apparaît maîtrisé, conditionné dans sa construction pour parvenir à restituer l'enfance telle que l'enfant la vit.

La restitution du discours de l'enfance passe également par une constante superposition au récit de l'enchaînement logique de l'enfant, de sa langue propre et hermétique, étanche vis-à-vis de tout raisonnement logique adulte. Ce procédé met à profit la juxtaposition, parfois saccadée, de phrases refusant toute subordination complexe.

²¹⁹ **Ibid.**, p. 43.

²²⁰ Lecture d'André-Joseph Dubois à **Ludo**, p. 172.

²²¹ DETREZ, Conrad – **Ludo**, p. 54.

²²² **Ibid.**, p. 57.

²²³ **Ibid.**, p. 85.

Le phrasé bref, rassemblé en séquences narratives, s'acharne à maintenir ou consolider la cohérence étanche des affirmations de l'enfant, par une reprise anaphorique et souvent par un jeu métonymique déconcertant aux yeux d'un adulte.

Ce procédé est absolument récurrent, pour ne pas dire obsessif dans **Ludo**. Il atteste d'un souci de maintien d'une logique enfantine qui, - nous le verrons -, ressortit à l'animisme et à la capacité infinie d'émerveillement de l'enfant. Pour ce faire, le texte narratif accumule les expressions comparatives, que le réalisme transforme plus ou moins en équivalence.

Par exemple, le narrateur décrit de façon «réaliste» l'irruption des rayons de soleil dans la chambre des parents de Ludo. L'éblouissement du soleil, et la réfraction de la lumière sur l'édredon suggèrent au petit garçon un «soleil qui se caresse sur l'édredon», c'est-à-dire que «l'édredon m'attire comme l'eau d'un puits» dont l'image acquiert une «réalité» maintenue, voire confirmée, dans le discours de l'enfant : «se baigner dans un puits de soleil»²²⁴.

De même, la joute du jet d'urine, par laquelle les deux petits voisins rivalisent, est à l'origine d'étranges dessins sur la neige, lesquels s'apparentent à une page blanche. Le narrateur, assis sur les épaules de Ludo, «dessine» *réellement* des constellations jaunes sur la feuille vierge. Le jeu est interrompu par l'irruption de la mère. La «réalité» enfantine, elle, n'est aucunement démentie : «Ma mère sort en trombe, piétine les dessins, renverse monture et cavalier»²²⁵.

L'épisode où le père du gamin a failli se noyer fournit à nouveau l'occasion d'illustrer ce jeu anaphorique par le biais duquel le récit s'efforce de garantir l'étanchéité magique du discours puéril. Le père soûl quitte la maison, tombe dans les flots du Geer. La mère accourt et essaie de le sauver.

Pour le petit personnage et narrateur homodiégétique, témoin de cette anecdote, la tête affolée et gonflée d'eau du père suggère une bouillotte. Cette «réalité» se voit consolidée par le dénouement de la séquence narrative : «Ma mère la saisit, la bouillotte crève, se vide glissant du même coup entre les doigts de la ménagère»²²⁶.

²²⁴ **Ibid.**, p. 30.

²²⁵ **Ibid.**, p. 51.

²²⁶ **Ibid.**, p. 87.

Ce dispositif n'est rendu possible que par la manie du narrateur à assimiler et comparer ce qu'il découvre, ce à quoi il assiste, à d'autres pans de réalité déjà connus. Ce faisant, l'enfant use des pouvoirs comparatifs du langage afin de découvrir, assimiler et conquérir son univers propre. Pas étonnant, dès lors, que le récit de cette double hystérie en temps de guerre accumule les expressions comparatives. Ce procédé rend aussi compte d'un souci de restitution, de la part de l'auteur, d'une mémoire «synesthésique».

En fait, la logique enfantine fonctionne essentiellement par rapprochements comparatifs successifs. L'inconnu, le méconnu ou l'étrange ne peuvent être intégrés dans la réalité enfantine que dans la mesure où ils sont susceptibles d'une comparaison avec les objets quotidiens, ceux de son expérience infantile. Et le petit narrateur de multiplier les termes syntaxiques de la comparaison, les «comme», les «ressemble à» et les «on dirait» :

La soie blanche est plate *comme* un lit dans lequel on ne dort pas²²⁷ ;

Le jardin s'ouvre *comme* un cahier²²⁸ ;

[...] l'urine vagabonde *comme* un chiot²²⁹ ;

[...] les gouttes s'allument *comme* des insectes de nuit²³⁰ ;

La peau du jardin vieillit, *on dirait* les mains de la veuve Alphonse²³¹ ;

Les grains [du chapelet] glissent sur son tablier *comme* des fèves²³² ;

Son visage [celui de Ludo derrière les carreaux] *ressemble à* un portrait sous un verre²³³ ;

On dirait [Ludo au nez noirci par la suie] le nègre qui passe avant saint Nicolas dans la cheminée²³⁴.

Les nuages et le brouillard persistant au-dessus du Geer engendrent le même souci de compréhension et d'assimilation par rapprochement et tâtonnement comparatif : «*On dirait* des vaches gonflées comme des nuages, des vaches de vapeur». Le dernier cochon abattu par le père, une fois nettoyé à l'eau chaude et lissé, suscite à nouveau l'expérience de l'enfant : «*On aurait dit* un noyé»²³⁵.

²²⁷ *Ibid.*, p. 46. C'est nous qui soulignons.

²²⁸ *Ibid.*, p. 48. C'est nous qui soulignons.

²²⁹ *Ibid.*, p. 49. C'est nous qui soulignons.

²³⁰ *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.

²³¹ *Ibid.*, p. 54. C'est nous qui soulignons.

²³² *Ibid.*, p. 58. C'est nous qui soulignons.

²³³ *Ibid.*, p. 69. C'est nous qui soulignons.

²³⁴ *Ibid.*, p. 81. C'est nous qui soulignons.

²³⁵ *Ibid.*, p. 111. C'est nous qui soulignons.

Ludo entend, donc, mener un travail de diction de l'enfance à partir de l'enfant lui-même ; ce qui implique une maîtrise dans la construction narrative. Or, l'enfant compare, assimile, tâtonne dans son discours, procède à l'adéquation comparative du réel. D'où les ambiguïtés au niveau du récit, ses redites et réélaborations touchant çà et là le poème en prose, faisant primer le personnage principal sur le narrateur, lequel s'efface, aux yeux du lecteur, à certains moments du récit. Il en va ainsi de ce souvenir de la meule hissée au sommet de la maison du petit personnage principal : «La meule est un lit sur une île. La meule est un lit sur une maison, sur une île»²³⁶.

Toutefois, le travail de maîtrise narrative pour restituer l'enfance dans sa logique va plus loin dans **Ludo**. Le narrateur homodiégétique, - de plus en plus effacé au profit du personnage enfantin principal -, affiche tous les symptômes de l'animisme enfantin et d'une conception magique de la réalité qui prêtent volontiers une conscience aux choses. Les avions allemands qui croisent le ciel de Roclenge et lâchent leurs bombes destructrices sont perçus comme étant des «oiseaux de fer» : «Des morceaux de fer traversent le ciel au-dessus des près [...]. Des bouquets de fumée fleurissent. Les oiseaux plongent comme des martins pêcheurs, les eaux s'ouvrent jusqu'au lit de vase, les oiseaux s'éteignent»²³⁷.

Cette version est récurrente, et consolide un effort narratif pour se placer, par le discours, du côté de l'enfance : «Les oiseaux s'allument au-dessus des peupliers, piquent, s'écrasent dans de gigantesques jets de flammes, d'eau et de terre»²³⁸.

L'artificialisme enfantin renforce l'animisme et lui adjoint la question de l'origine, modelée par la religiosité infantile et les préjugés de l'éducation : «Les oiseaux de fer, les lourdes constellations volant bas, chargés de poudre, d'éclairs, viennent d'un pays où les enfants ne prient pas. Ils se battent avant de savoir marcher»²³⁹.

Parfois, leur forme suggère «un énorme marteau travers[ant] les nuages [...]»²⁴⁰, mais toujours muni d'une conscience ; ce que l'enfant de cet âge commence à n'attribuer qu'aux animaux : «une bande de rapaces, les plus noirs qu'on ait vus depuis le début de la guerre, sont sortis d'un nuage, ont perdu quelques plumes au-dessus de la prairie»²⁴¹. Les bombes lâchées ne peuvent être que des «œufs de malheur»²⁴² pondus par des rapaces impitoyables, mais fascinants.

²³⁶ **Ibid.**, p. 83.

²³⁷ **Ibid.**, p. 27.

²³⁸ **Ibid.**, p. 41.

²³⁹ **Ibid.**, p. 59.

²⁴⁰ **Ibid.**, p. 65.

²⁴¹ **Ibid.**, p. 150.

²⁴² **Ibid.**, p. 149. Cf. aussi ID – **L'Herbe à brûler**, p. 14.

La guerre et l'eau font également l'objet d'une constante et spontanée personnification de la part de l'enfant, lequel en fait deux véritables personnages très présents, au même titre que la mère, et aussi hystériques. Ce procédé concourt à la mise à distance de l'instance narrative. Ainsi, les eaux de la crue du Geer, la guerre ou la neige jouissent d'une personnalité et d'une conscience très vivaces, comme d'innombrables exemples l'illustrent :

Il [Ludo] attend. L'eau attend²⁴³ ;

Les eaux montent la garde²⁴⁴ ;

La neige et la pluie attaquent²⁴⁵ ;

Les chuchotements s'estompent, l'eau se tait²⁴⁶.

Par ailleurs, la guerre est censée se déplacer selon que l'enfant s'aperçoit du vol des avions, ou à mesure que les rumeurs sur l'évolution des opérations sur le terrain, véhiculées hystériquement par les adultes, lui parviennent : «La guerre ronronnait *comme* [assimilation] une veille institutrice. Elle fredonnait des comptines. La guerre allait, venait, jouant à des riens. Et on jouait avec elle. Puis soudain la guerre fait volte-face, elle se retourne contre ses partenaires»²⁴⁷.

La guerre se meut dans la mesure où Ludo lui-même se déplace : «Ludo ne viendra plus ? Ça dépend. Ça dépend ? Ça dépend de la guerre ! La guerre est partie ? Où est-elle partie ? Là, du côté de la mer, du côté de la frontière, en France...»²⁴⁸.

La personnalité de la guerre lui confère un statut terrifiant, menaçant pour l'enfant, et que la mère sait mettre à profit dans son rapport avec lui. La guerre devient une menace ou un puissant interdit dans l'éducation du gamin : «Si la guerre entre par la porte, je me cacherai sous le garde-manger»²⁴⁹. Dès lors, la mère peut invoquer la guerre pour interdire la fugue du fiston rebelle vers le jardin de Ludo : «La guerre ! Ah ! La guerre ! Tu la veux, la guerre ? Tu l'auras !»²⁵⁰.

²⁴³ ID – **Ludo**, p. 22.

²⁴⁴ **Ibid.**, p. 21.

²⁴⁵ **Ibid.**, p. 56.

²⁴⁶ **Ibid.**, p. 115.

²⁴⁷ **Ibid.**, p. 129.

²⁴⁸ **Ibid.**, p. 113.

²⁴⁹ **Ibid.**, p. 148.

²⁵⁰ **Ibid.**, p. 22.

Tout comme l'eau, la mère est censée pouvoir dialoguer avec la guerre, voire la conjurer : «Ma mère devise avec l'eau»²⁵¹ ; «Elle insiste, vouvoie l'eau»²⁵². Parfois, à la faveur d'une accalmie, d'une stabilisation du niveau des eaux, ce dialogue est interrompu ; ou bien la balle est du côté de l'eau : «Ma mère et la guerre n'ont rien à se dire [...]»²⁵³ ; «L'eau écoute, elle s'est installée définitivement sur le seuil»²⁵⁴.

Les phénomènes météorologiques ou naturels connaissent la même animation et induisent la même fascination. C'est le cas des figures dessinées ou suggérées par l'amoncellement des nuages et que le narrateur homodiégétique interprète de façon réaliste ; ce qui confère aux phénomènes un aspect tantôt fascinant, tantôt effrayant : «On dirait des vaches gonflées [...]»²⁵⁵.

Par ailleurs, selon l'interprétation magique de l'enfant, le ciel de Roclenge donne l'impression de s'être «cassé en deux». Cet élément cosmogonique trouve néanmoins une justification magique, mais plausible chez l'enfant : «Dans un ciel on lave et dans l'autre on met sécher, c'est la femme du diable qui fait la lessive»²⁵⁶. De même, le soleil est perçu selon un géocentrisme animiste très imagé : «Une tache de soleil court d'une porte à l'autre comme une vague, illumine l'intérieur de la maison, se jette dans les eaux entre les plantes, et les buissons encore émergés»²⁵⁷.

Muni d'une personnalité «naturelle» et d'un psychisme propre, le soleil participe du chaos festif des jeux des deux enfants : «Il s'est levé trop tard, il mélange des heures [...] ; il s'embrouille»²⁵⁸ puisqu'il se lève à l'endroit où il devrait se coucher»²⁵⁹.

Par ailleurs, le narrateur de **Ludo** révèle une conception animiste des rêves qui ressortit à la plus tendre enfance. Il semble que l'imagination onirique se présente comme venant du dehors, mais hésite à demeurer extérieure au sujet onirique.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 70.

²⁵² *Ibid.*, p. 71.

²⁵³ *Ibid.*, p. 114.

²⁵⁴ *Ibidem.*

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 101.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 107.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 69.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 99.

²⁵⁹ *Ibidem.*

En effet, le narrateur a quelque mal à comprendre le phénomène onirique qu'il subit : «Le jardin de Ludo est sorti de ma nuque. J'ai senti le passage, les plantes, les fleurs ont frissonné, les parterres se sont ramassés, le couloir vers l'intérieur de ma tête s'est élargi [...]. Le jardin de Ludo s'installe en moi quand je dors»²⁶⁰. Plus loin, le narrateur voit ce même jardin rêvé, jardin du désir de fugue et d'évasion comme «se trouv[ant]» aussi dans ma tête. Le jardin s'est logé dans ma tête mais ma mère ne le sait pas»²⁶¹.

En tous cas, le processus onirique déconcerte le personnage principal, et se confond dans sa tête avec le sommeil : «Je ne dors pas, je rêve que je ne dors pas»²⁶². De même, le processus hypnotique suscite des interprétations animistes. En effet, le sommeil dispose de «conduits» secrets et souterrains²⁶³, une «porte» qu'il s'agit de franchir²⁶⁴. Le sommeil est subi, involontaire : «Je me suis endormi sans le vouloir»²⁶⁵. Il n'est pas associé à la fatigue et déconcerte le petit enfant dans sa confusion animiste avec son rêve : «Je ne dors pas, je rêve que je ne dors pas»²⁶⁶.

En outre, une atmosphère merveilleuse, peuplée de monstres, d'ogres, de personnages fantastiques active les peurs enfantines et délimite, tout en les justifiant, les aires réservées au monde adulte. Ce faisant, elle stipule des tabous. Le danger de la noyade dans les eaux du Geer est conjuré par la croyance au mythe d'«un dévoreur de chair, un homme aux dents rouges»²⁶⁷, que le petit narrateur assimile à un «ogre»²⁶⁸ dévoreur.

Outre la noyade, c'est l'écrasement qui terrorise l'enfant : «[...] j'ai peur que le plafond ne m'écrase»²⁶⁹, ou encore les peurs associées aux tabous alimentaires et comportementaux inculqués par la mère : «Le réglisse, c'est dangereux, on s'endort, le bois s'arrête dans la gorge et on meurt»²⁷⁰.

De même, un récit cosmogonique merveilleux explique l'origine de la pluie et du beau temps, et ce à une saison véritablement diluvienne. Le narrateur de **Ludo** ne doute absolument pas du fait mythologique selon lequel «Le ciel [se serait] cassé en deux [...]. Il y a deux ciels : un qui pleut, un qui rit»²⁷¹.

²⁶⁰ **Ibid.**, p. 76.

²⁶¹ **Ibid.**, p. 100.

²⁶² **Ibid.**, p. 124.

²⁶³ **Ibid.**, p. 44.

²⁶⁴ **Ibid.**, p. 63.

²⁶⁵ **Ibid.**, p. 115.

²⁶⁶ **Ibid.**, p. 100.

²⁶⁷ **Ibid.**, p. 43.

²⁶⁸ **Ibidem.**

²⁶⁹ **Ibid.**, p. 131.

²⁷⁰ **Ibid.**, p. 78.

²⁷¹ **Ibid.**, p. 107.

Le ciel qui «pleut» suggère une femme lavant son linge, «[...] c'est la femme du diable qui fait sa lessive»²⁷². Et le narrateur autofictionnel de le jurer : «Je l'ai vue, j'ai vu sa chevelure, longue et pleine de cendres, et son nez crochu»²⁷³. Cette crédulité affichée est bien évidemment à rapprocher de celle que suscitent les contes chez les enfants.

D'autres peurs enfantines épouvantent le narrateur de **Ludo**, âgé de cinq ans. Outre la peur des monstres, celle d'une destruction physique le hante. La mère, - jamais nommée maman -, l'entraîne dans son hystérie, ses sautes d'humeur, ses menaces. Elle devient littéralement une mère castratrice, trouble-fête et surtout *trouble-jeu*.

Aussi, quand le narrateur et son voisin, Ludo, se mettent à rivaliser lors du jeu du jet d'urine, la mère menace-t-elle durement son fiston exhibitionniste : «Elle me gifle, crache sur mon sexe, le frappe. Ludo crie [...]. Elle s'empare de mon sexe, le serre, elle va me le couper, c'est fini, c'est la dernière fois [...].»²⁷⁴.

La mère ne relativise pas les peurs de l'enfant. Elle les fomenté, s'assure de leur bien-fondé. La crainte d'une destruction physique prend souvent la forme du fantasme immémorial de la disparition, de l'engloutissement : «Je m'enfonce jusqu'aux genoux [...]. Je suis mort et je ne suis pas mort»²⁷⁵.

Celui aussi d'une noyade dans les eaux *diluviennes* du Geer qui longe le jardin de la maison natale du narrateur (et de Conrad Detrez) à Roclenge : «L'eau coule, inépuisable. La noyade est un danger permanent». Et le discours *transductif* et hermétique par rapport à toute contestation logique renforce ce fait inéluctable, puisque décrété par les mères : «Le geste des mères leur survit. Elles meurent. Les morts continuent à sauver leurs enfants des eaux»²⁷⁶.

Car se noyer peut faire encourir à l'enfant, dans sa vision spatiale et imaginaire, un voyage sans retour, un entraînement infini par le cours des eaux : «Nous sommes entraînés vers l'immensité des eaux de la cour, vers le Geer qui bouillonne, impatient, qui file vers la Meuse, aspiré par elle, attiré vers Maastricht, vers la Hollande, et bientôt livré aux tourbillons de la mer et la mer du Nord, en hiver, est glaciale, on y meurt de froid»²⁷⁷.

²⁷² **Ibidem.**

²⁷³ **Ibidem.**

²⁷⁴ **Ibid.**, p. 51.

²⁷⁵ **Ibid.**, p. 52.

²⁷⁶ **Ibid.**, p. 54.

²⁷⁷ **Ibid.**, p. 117.

A côté de ce discours que le récit autofictionnel s'évertue à reproduire, et pour contrecarrer l'épouvante, il y a la création imaginaire du jeu, le *ludisme* (Ludo ?) infini. L'enfant jouit d'une capacité déconcertante à inventer des jeux, à s'inventer des règles et un univers ludique propre.

Jean Chateau l'a bien rappelé : le jeu chez l'enfant de cet âge (le personnage a cinq ans ; Ludo en a six) joue un rôle de «pré-exercice» dans le processus développemental infantile²⁷⁸. Chez l'enfant de cet âge, l'activité ludique est affublée d'un sérieux qui engage tout son être, qui manifeste sa personnalité²⁷⁹.

Dès lors, à l'instar de l'autofiction, le jeu de l'enfant allie par un processus oxymorique, son sérieux intrinsèque (observance d'une règle arbitraire) à l'évasion fictive et à l'imagination. Mais, à ce propos, Chateau insiste sur l'incontournable rapport de dépendance du jeu enfantin à l'univers des adultes. En effet, imiter, ou fuir le monde adulte, c'est toujours et encore dépendre d'un modèle, dont il s'agit de prendre une revanche inoffensive²⁸⁰.

Ludo, compagnon et voisin inséparables du narrateur, multiplient leurs fugues et infractions à l'égard du monde adulte. Dans le jardin originel de Ludo, dans cet éden ludique, on s'amuse avant toute faute. On y joue en toute innocence les rôles parentaux : «Mon camarade se prend pour son père, je suis le mien. Il m'appelle mais moi je joue avec le soleil. Et puis, les papas ne se marient pas avec les papas»²⁸¹.

On y joue le jeu de l'identité : «Monsieur Ludo touche la main de Monsieur-Moi»²⁸². Jean Chateau l'a bien décrit, à ce stade, les enfants tendent à vouloir imiter avec «réalisme» et de «façon stylisée leur modèle»²⁸³.

Le jeu se veut aussi l'occasion d'un processus initiatique, d'une ruse à l'égard du monde des adultes : «Que faire puisque nous sommes devenus des hommes ? »²⁸⁴. Alors qu'ils ne boivent que de l'eau pour mieux fournir leur jeu du jet d'urine, les deux gamins ont le sentiment de se souler : «Les hommes se soulent et s'engagent n'importe où, comme des hommes. Le danger n'existe pas»²⁸⁵.

²⁷⁸ Cf. CHATEAU, Jean – *A Criança e o jogo*, Coimbra, Atlântida, 1981, p. 8.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 26.

²⁸⁰ *Ibid.*, pp. 42-45.

²⁸¹ DETREZ, Conrad – *Ludo*, p. 32.

²⁸² *Ibid.*, p. 34.

²⁸³ CHATEAU, Jean – *A Criança e o jogo*, p. 110.

²⁸⁴ DETREZ, Conrad – *Ludo*, p. 35.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 39.

Comme les hommes, les gosses jouent à la guerre : «L'adversaire se cache. Nos désirs de guerre nous restent sur le cœur»²⁸⁶. Mais, épris d'animisme et de réalisme, on fait le mort : «Le mort couché sur le ventre ouvre un œil»²⁸⁷. Ou encore : «On va jouer au mort, propose mon camarade. Et les fleurs ? Les fleurs ? Tu les mettras sur moi [...]. Je ne joue pas ! Je n'aime pas faire le mort, lui dis-je. C'est pour rire... Je ne sais pas pleurer pour rire. Les morts ne pleurent pas ! Si, ils pleurent !»²⁸⁸.

Ces derniers détails confirment le souci de «réalisme» dans l'initiative et le sérieux avec lequel les enfants conçoivent leur activité ludique. A ce titre, la mort est un jeu terrible, cruel et lent, qu'il ne faudrait pas prendre à la légère. Ces observations du narrateur devaient s'avérer prémonitoires, si l'on considère le destin de Detrez : «Elles [les fleurs] meurent lentement. Je mourrai comme une fleur»²⁸⁹.

Par ailleurs, **Ludo** restitue les souvenirs «fictionnalisés» des «jeux de prouesse» du narrateur (et de Detrez). Il s'agit surtout des concours de jet d'urine où les deux compagnons de jeu mettent leur force et leur puissance «viriles» à l'épreuve. Uriner fort, loin et longtemps, détermine la personnalité des garçons. Ludo, de par son jet continu et enviable s'affirme comme *dominant*.

Le narrateur d'un récit par lequel Detrez entend déterrer les raisons enfouies de ses échecs ultérieurs -, y est dépeint comme *dominé*, impuissant ou maladroit : «Ludo a saisi le milieu de sa verge. Il la serre entre le pouce et l'index, imprime au jet des mouvements circulaires, d'avancée, de retrait [...]. Je m'applique, j'étudie son art [...]. Je n'ai sûrement pas pincé ma verge au bon endroit»²⁹⁰.

Conrad Detrez se fictionnalise, donc, aussi du côté de l'enfance. L'énonciation se fait çà et là complice de l'énoncé autofictionnel. Sa stratégie narrative oscille entre le chaos puéril et la *graphie* du souvenir. Mais c'est le désordre discursif et mnésique qui l'emporte. Le narrateur, le plus souvent effacé au profit du personnage-enfant, s'en rend bien compte : «Les enfants fleurissent dans les parterres au gré des saisons, dans le périmètre des jardins, sous le soleil ou la neige. Les parents l'oublient, ils sont bêtes. Ils enferment les enfants dans les cuisines»²⁹¹.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 36.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 97.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 103.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 104.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 49s.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 47.

Rappelons que Detrez place ce premier récit «halluciné» sous le signe de l'imagination infantile. L'épigraphe rimbaldienne inspire le jeu antithétique de cette fiction narrative de soi : les enfants en deuil et les merveilleuses images de **Ludo** ; la maison claustrale, aquatique et maternelle, et l'évasion vers le jardin imaginaire. Le narrateur fournit une réélaboration personnelle de l'image de Rimbaud ; celle de la fascination de l'enfant cloîtré à l'égard des pouvoirs du dehors : «Je scrutais le pays des eaux, les prés, les jardins ondoyant comme des algues au fond d'un aquarium»²⁹².

4.2.2 Rupture de ton et entremise mythologique

Une autre stratégie récurrente de mise en scène de soi par la fiction dans l'écriture detrézienne consiste à imprégner la banalité du récit d'une «extase mystique», et le sacré d'une «charge odieuse ou comique»²⁹³. Aussi, l'«autobiographie hallucinée» nourrit-elle constamment ce statut équivoque et instable, faisant alterner sans crier gare, la panique et le ton comique, le tragique et le picaresque, le sacré et le profane, la solennité liturgique et le chaos carnavalesque.

L'écriture autofictionnelle revendique, ici aussi, son caractère mitoyen et oxymorique. Jacques Bauduin considère ce procédé comme un «effet de brouillage» narratif induit par l'hallucination, la mémoire et le fantasme²⁹⁴.

A ce titre, Detrez n'est pas seulement «frère de Tijnl Ulenspiegel»²⁹⁵. Il renoue avec une tradition marginalisée de l'écriture qui trouve de bonnes racines chez Rabelais (ou Charles De Coster) ou dans le théâtre populaire médiéval. En fait, les épithètes se pressent pour qualifier l'irrégularité à l'œuvre dans cette trilogie autofictionnelle. Jean-Louis Lippert, partant de sa lecture de **Les Plumes du coq**, lance «gothique» pour rendre compte de «[...] l'inscription de ce livre dans un projet traversé par une même veine épique et démesurée – plus baroque encore : gothique»²⁹⁶.

²⁹² *Ibid.*, p. 141.

²⁹³ Préface de Jean-Louis Lippert à **Les Plumes du coq**, p. 10.

²⁹⁴ André-Joseph Dubois considère ce procédé un «effet de brouillage» narratif induit par l'hallucination, la mémoire et le fantasme. Lecture de **Ludo**, p. 168.

²⁹⁵ Préface de Jean-Louis Lippert à **Les Plumes du coq**, p. 8.

²⁹⁶ *Ibidem*.

Pour notre part, nous retiendrons surtout l'oscillation jouissive et très maîtrisée entre le «grotesque», le «baroque» et le sacré, voire l'épiphanique ; le tragicomique et le burlesque. La poétique hallucinée de Detrez est forgée par et dans un pays d'entre-deux, une contrée foncièrement frontalière. Elle associe la saveur des parlers wallons, la glaise hesbignonne aux carillons et brumes des villes flamandes.

Chez Detrez, la critique parisienne croit renouer avec le filon des clichés littéraires, «activés par le fantasme»²⁹⁷, dont elle a souvent affublé les lettres belges : alliance de langue française et de thématique germanique, notamment l'atmosphère nordique, brumeuse et grise²⁹⁸.

Jacques Franck souligne également ces apparentes ruptures de ton et de style comme étant le fait d'une écriture de frontière : «[...] un mélange original et fascinant de vérité profonde et de vision fantastique» que consolide l'alliage germanique et «manuelin»²⁹⁹, où la question de la quête subjective fait corps avec la maîtrise de la langue³⁰⁰.

Dans **Ludo**, - récit chaotique d'une hystérie villageoise collective, en pleine Seconde Guerre mondiale -, les avions de chasse allemands déchirent le ciel, lâchent leurs bombes, s'effondrent parfois. Le Geer est sorti de son lit, alimenté par des pluies diluviennes. L'eau envahit tous les espaces du quotidien : les cuisines, les basses-cours, les jardins potagers, les poulaillers. Les gens se terrent chez eux, éprouvés par le manque d'aliments et les rationnements. Les hommes s'absentent, résistent. Les soupçons, les ouï-dire et les délations sont monnaie courante. Les femmes se replient sur leurs maisons, s'affolent, prient, invoquent les saints, le Bon Dieu. Elles connaissent la guerre et l'eau, devisent avec elles, interrogent le ciel.

Elles élèvent leurs enfants, les raisonnent, sermonnent, nouent une amitié complice et interdite. Le narrateur (cinq ans) et son voisin (six ans) transforment ce chaos hystérique en univers ludique, en espace évasif et initiatique. Ce cadre fournit un «univers barbare, trivial et halluciné»³⁰¹, mais «tour à tour baroque, cocasse et poétique, toujours émouvant»³⁰².

²⁹⁷ Lecture de **Ludo**, p. 171.

²⁹⁸ **Ibidem**.

²⁹⁹ FRANCK, Jacques – «L'individu dans l'Histoire : Pierre Mertens et Conrad Detrez», **La Libre Belgique**, 27 septembre 1978.

³⁰⁰ Cf. MERTENS, Pierre – «Detrez à la croisée des chemins ?», **Le Soir**, 10 février 1981.

³⁰¹ Préface de Jacques Bauduin, **Ludo**, p. 7.

³⁰² DETREZ, Conrad – **Ludo**, quatrième de couverture.

Cet univers, - consolidé dans les deux autres volets de l'«autobiographie hallucinée» -, engendre des «images fortes et violentes» que Jacques Franck n'hésite pas à rapprocher de la peinture flamande, notamment de l'expressionnisme de Permeke³⁰³.

Dans cette «fiction en prose», l'intervention narrative et discursive des deux enfants, axée sur des séquences anecdotiques, concourt à désamorcer, et par là même, à mettre en relief, l'atmosphère panique généralisée du texte. Les saynètes enfantines, ou le regard que les deux gosses portent sur le monde adulte, contribuent à la rupture burlesque et bouffonne d'un récit dans lequel, autrement, domineraient le sérieux et le tragique.

Elles procurent une lecture tragicomique de la guerre et des inondations. Elles inversent la gravité de l'Histoire, la ridiculisent, voire l'annulent. De ce fait, le langage opère un «brouillage» de l'Histoire dans le récit, mais aussi des stratégies autofictionnelles de ce récit où prime l'évocation de «fureurs mystérieuses et affections passionnées»³⁰⁴.

En témoigne ce souvenir fictionnalisé de Detrez où la mère affolée enjoint à son fiston de l'accompagner dans la récitation du chapelet. La prière est censée se substituer à la nage : «On prie ! Quand on ne sait pas nager, on prie !»³⁰⁵ ; et ses fruits sont attendus de manière tout à fait superstitieuse et mécanique. Prier devrait faire automatiquement baisser le niveau des eaux : «Est-ce que ça monte ? Prie, gamin ! Je vous salue, je vous salue, je vous salue, je vous salue, je vous salue [...]»³⁰⁶.

Au milieu de cet acte pieux déjà si malmené, le même éprouve une soif urgente : «Elle prend à nouveau la bouteille, boit une gorgée. Elle signe les lèvres avec le goulot. Je n'aime pas l'eau bénite, je voudrais du lait. - Du bénit - Bois, ça te fera du bien»³⁰⁷.

Les Plumes du coq, deuxième volet de la trilogie autobiographique «hallucinée de Detrez», reprend non plus l'enfance mais l'adolescence d'un narrateur homodiégétique, depuis son entrée au séminaire de Saint-Trudon. Le nouvel interne est immédiatement confronté à l'atmosphère étrange, inhospitalière et lourde qui règne dans la bâtisse, ainsi qu'au régime autoritaire, brutal, voire sadique qui y est en vigueur.

³⁰³ FRANCK, Jacques - «L'individu dans l'Histoire : Pierre Mertens et Conrad Detrez», *La Libre Belgique*, 27 septembre 1978.

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ DETREZ, Conrad - *Ludo*, p. 58.

³⁰⁶ *Ibidem*.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 59.

On y apprend, en effet, à se mortifier, à se soumettre aux diktats d'un dieu invisible, quoique omniprésent ; un véritable *Big Brother* lascif, efféminé et multiforme régnant en maître sur la psychologie religieuse des jeunes pensionnaires : l'*Epoux* : « Mon Epoux ? Ça doit vouloir dire autre chose... enfin... je ne sais pas : Mon Epoux, je vous jure... Ça me tracasse [...] »³⁰⁸ ; « Car, vocifère-t-il [le supérieur], l'Epoux est jaloux. Sachez-le : l'Epoux est toujours près de vous, Il vous suit, Il vous aime, Il écoute derrière vos oreilles, Il s'assied sur vos mains [...] »³⁰⁹.

Les vecteurs d'une « autobiographie hallucinée », de l'autofiction, sont nettement dégagés : « Mon Epoux, je vous jure... J'ai treize ans, mon Epoux. Si je m'attendais à ce que vous m'habitiez le soir même de mon arrivée ! »³¹⁰.

Tout comme celui de Ludo, le narrateur de **Les Plumes du coq** aime à braver naïvement les interdits. La fugue, l'exploration de l'extérieur sont autant de désirs irrépressibles, mais violemment réprimés dans l'enceinte de l'internat. Et tout comme celui de Ludo, ce narrateur, - adolescent cette fois -, se trouve un complice, un *autre* fascinant et exotique. Le voisin de dortoir de Conrad s'appelle Victor.

Le corps enseignant du lugubre internat affecte ses pupilles à des tâches ingrates et brutales. Dans le poulailler du collège Saint-Trudon, les séminaristes doivent accomplir leur « besogne »³¹¹. Leur tâche consiste à tailler le plumage des poules et surtout la fascinante parure des coqs : « Le coq privé de sa parure, humilié, court dans tous les sens, battant ce qui lui reste d'ailes, se précipitant contre la clôture »³¹².

Le poulailler est de surcroît le théâtre de perversions nocturnes dont le narrateur, en fugueur curieux, en apprenti voyeur³¹³, a pris connaissance en suivant le supérieur dans sa randonnée zoophile nocturne.

Dans une atmosphère non moins hystérique que celle de **Ludo**, et qui plus est, malsaine, éclate la Question Royale belge autour de l'éventuel retour de Léopold III après la Libération. Poussé par le culte de l'Epoux, le collège Saint-Trudon se veut le bastion, et du catholicisme, et de la monarchie en ces contrées limitrophes (le Pays de Liège), et dès lors politiquement susceptibles à plus d'un titre. Aux jeunes internes, le supérieur enjoint d'aller coller les *oui* favorables au retour du roi sur les murs plutôt hostiles de Liège laïque, la païenne, la socialiste, où les *non* régnaient en maîtres.

³⁰⁸ ID – **Les Plumes du coq**, p. 23.

³⁰⁹ **Ibid.**, p. 39.

³¹⁰ **Ibid.**, p. 24.

³¹¹ **Ibid.**, p. 29.

³¹² **Ibid.**, p. 31.

³¹³ Cf. ID – **La Mélancolie du voyeur**, p. 13.

Fuir ne consiste plus à quitter son jardin vers le jardin d'en face, mais faire le mur vers les champs de betteraves des alentours ; ou s'initier à l'étrangeté et à la promiscuité de la ville. Mais le climat tendu, austère, sporadiquement fantastique du récit n'est pas à l'abri d'une rupture de ton. Ici encore, le burlesque envahit le contenu diégétique et le déstabilise. Alors qu'il s'agit de prendre parti à un moment crucial de l'histoire belge, la tâche des partisans adolescents est tournée en dérision par leur inaptitude et leur amateurisme.

Cet épisode burlesque entend rappeler au narrataire, si besoin était, que l'Histoire ne joue ici qu'un rôle allusif, que son statut n'est pas aussi sérieux qu'il ne le laisse entendre : «La palissade offre à la contemplation de ceux qui passeraient une longue tapisserie de OIU, de OIN, de ONI posés comme des flotteurs sur les eaux de la Meuse quand le vent du nord fait des vagues»³¹⁴. La croisade politique s'avère tragicomique, mais toujours émouvante dans sa bouffonnerie.

Pareil procédé de carnavalisation du texte et de discrédit burlesque, en guise de rupture de ton narratif, est également mis à l'épreuve dans le dernier volet du triptyque halluciné, **L'Herbe à brûler**. Ce dernier récit commence par la reconstruction fictive de l'entrée du jeune adolescent dans l'univers du séminaire, dont il offre, en somme, une deuxième version tout aussi « hallucinée ». Le voisin de chambrée n'est plus Victor, mais un certain Leopoldus. Il n'est plus blanc aux cheveux d'ange, mais d'origine africaine.

Le narrateur homodiégétique connaît Louvain (la vieille, la flamande et «la-merde»³¹⁵) à une époque où le «Walen buiten» bat son plein, où le Royaume unitaire de Belgique approche de sa mutation. Mais la fugue prend cette fois une dimension internationale. Influencé par les récits et l'expérience des étudiants de théologie sud-américains, le narrateur, par le biais duquel Detrez se met en scène, part pour le Brésil où il tente de vivre en «missionnaire laïc» au service des favelas et des ouvriers démunis.

Le durcissement de la dictature brésilienne, associé à la découverte de sa bisexualité, amène le narrateur à reconsidérer le sens de son combat et de sa vie, lesquels se joueront de plus en plus sur le plan politique. Le personnage principal devient militant clandestin, guérillero urbain. Trahi par sa propre organisation, il est renvoyé en Belgique, non sans d'abord passer par Paris, où éclate le mouvement anarchiste de Mai 68. Enthousiaste d'abord, déçu plus tard, le Detrez fictif se retrouvera à *Bruxelles-Brussel*, avant de rentrer dans la maison natale, matricielle, celle de **Ludo**, abandonnée, polysémique, où reposent les souvenirs qui serviront de tremplin à la fiction.

³¹⁴ ID – *Les Plumes du coq*, p. 102.

³¹⁵ ID – *L'Herbe à brûler*, p. 65.

A nouveau, Detrez, en bon compatriote de De Coster, en frère d'écriture de Rabelais et surtout, en «écrivain de langage»³¹⁶, sans préjudice d'une quête subjective patente, insiste à introduire le comique et le bouffon au milieu d'un récit marqué par la gravité des événements historiques comme par la douleur due à l'évolution toujours problématique et initiatique du personnage.

Le ton burlesque de certains épisodes fictifs vient déstabiliser la prévisibilité lyrique du récit. Il en va ainsi de l'ambiance vécue à Louvain lors du «Walen buiten». Les manifestations de rue et les échauffourées prennent surtout l'apparence d'une bataille de tartes à la crème ou de guerre picrocholine. La Dyle devient le réceptacle de cette colère ridiculisée par le récit. On y jette à tour de rôle, et avec la même conviction, la culture française et la peinture flamande, c'est-à-dire le mythe identitaire : «Comme ils francisaient les noms des peintres [Flamands, s'entend] les activistes les ont jetés dans la Dyle [...]. Les élèves se sont lancés au cri de 'vive la culture française !' sur les premiers Flamands qui passaient et les ont à leur tour culbutés dans la rivière»³¹⁷.

La contamination grotesque et bouffonne est renforcée par l'inclusion, disséminée dans le récit, de détails mordants et satiriques, dignes du ton farcesque et truculent des légendes flamandes. Ainsi, le professeur de «jurisprudence civile ecclésiastique» a perdu son beau chapeau dans les échauffourées linguistiques et communautaires louvanistes. Mais ce qui contribue à la dérision narrative, c'est le statut et le registre anecdotique, burlesque de cette perte :

[...] le chapeau s'était détaché de son crâne et, porté par le vent, s'était mis à planer, telle une feuille, au-dessus de la rivière [...]. La coiffure se précipiterait avec les flots de la Dyle dans le Rupel puis bientôt dans les eaux grasses et grises de l'Escaut. Avant la fin de la journée le joli feutre neuf du professeur flotterait, ballotté, crasseux, imbibé de mazout, entre les navires quittant le port d'Anvers³¹⁸.

Mais l'heureux brouillage du récit halluciné et autofictionnel detrézien est surtout le fait d'une perspicace et spontanée introduction du mythe et du sacré dans le banal et le profane. Jean-Luc Lippert l'a pertinemment souligné : l'écriture detrézienne opère, dans un même texte, la mythification et la réhabilitation du bas et du profane, ainsi que la sécularisation du mythique et du sacré.

³¹⁶ Cf. à ce propos, ce que l'on peut en lire dans ZUMKIR, Michel – «La langue belge et la belge écriture de Patrick Roegiers», *Le Carnet et les Instants*, n° 127, 15 mars-15 mai 2003, pp. 2-5.

³¹⁷ DETREZ, Conrad – *L'Herbe à brûler*, p. 87.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 88. On trouvait pareil procédé, - mais attribué à une conscience infantile, cette fois -, dans *Ludo*, p. 117.

Dans **Ludo**, - volet autofictionnel consacré à la prime enfance de Conrad Detrez, et objet d'une maîtrise narrative toute particulière en vue de la restitution la plus fidèle possible de ce stade, et de la libre reconstruction mémorielle -, plusieurs séquences narratives indépendantes peuvent être lues comme la mise en œuvre d'un effet de déstabilisation du texte dans sa linéarité et homogénéité par le biais d'une lecture religieuse, mythique, biblique, voire cosmogonique du contenu diégétique dont le résultat réfère à plusieurs soucis narratifs.

Il s'agit bien évidemment, pour une part, de rendre compte d'une piété infantile encline à l'interprétation magique et mythique du quotidien. Mais, d'autre part, ce procédé concourt à un effet de rupture dans le discours du récit, et à sa magnétisation transitoire, permettant au banal et au profane d'accéder à une aura textuelle inespérée, et dès lors, surprenante.

Le Geer, petite rivière et affluent de la Meuse, connaît une montée impressionnante, d'un point de vue infantile, de ses eaux ; d'autant plus que la rivière longe le jardin de la maison natale du petit Conrad. Cet «événement» marquant dans la mémoire du même acquiert une dimension mythologique pour le roman, que le phrasé bref, panique de la séquence accentue.

L'inondation persistante, associée à la guerre punitive qui traverse les cieux, renvoie à un «déluge» eschatologique : «Le village flotte sur la rivière [...]. Il pleut. Les eaux montent»³¹⁹. La montée des eaux, tout comme le déluge biblique du temps de Noé, façonne le cosmos, instaure un *avant* et un *après* ces inondations. Le présent atemporel et général accentue ce sentiment.

Cette impression est renforcée par l'atmosphère chaotique et mythique, pour l'enfant, régnant sur le village : «Le feu et l'eau m'épargnaient. Toutes les secondes ma mère me sauvait la vie»³²⁰. Le récit de **Ludo** commence d'ailleurs par cet hymne laudatif en clin d'œil à l'histoire sainte où Moïse est le «sauvé des eaux». La dimension sotériologique est détournée par l'ironie et par le burlesque de la scène vers un salut plus prosaïque, que Rabelais ne démentirait pas : «Tu m'as repêché, ma mère, je le sais, tu m'as sauvé des eaux»³²¹.

³¹⁹ ID – **Ludo**, p. 18.

³²⁰ **Ibid.**, p. 19.

³²¹ **Ibid.**, p. 17.

Dans le même registre détourné et dérisoire, le narrateur place son petit voisin, Ludo, au centre d'un improbable combat mythologique et épique, car : «Maintenant le voici condamné à subir, dans son jardin, l'épreuve de l'eau et du feu»³²². Petit enfant très pieux, Detrez a dû assimiler plusieurs fresques bibliques, plusieurs épisodes évangéliques marquants au cours du catéchisme.

Le serveur du café des colombophiles s'apparente à la figure de Zachée, personnage de l'Évangile. Comme lui, il s'agit d'un «petit homme». Lorsque les soldats arrivent, cet homme adopte la stratégie de Zachée : «[...] il court se cacher dans des troncs d'arbre»³²³, d'où il peut mieux voir, étant donné sa petite taille, mais sans être vu.

De même, un épisode aussi prosaïque que la tentative «épique» de la récupération d'un œuf, issu du poulailler et flottant dans la cuisine inondée, est porté à un statut cosmogonique inattendu. Dans ce décor, l'œuf renvoie à la *totipotence* de la vie, l'origine de toute chose, en proie aux aléas du cosmos et de ses éléments.

L'œuf est le précieux Graal, l'incalculable prix d'une quête affolée, essentielle, cruciale : «L'œuf ballote. Des forces opposées le font aller, venir. Il finit par tourner sur lui-même. L'œuf fait la toupie. Ma mère rame tant qu'elle peut, déplace des litres d'eau, creuse le liquide entre elle et l'œuf dans l'espoir de l'attirer mais l'œuf recule»³²⁴.

Le thème du jardin, - central dans **Ludo**, mais très prégnant dans les deux autres récits de l'«autobiographie hallucinée» -, fait lui aussi l'objet d'une lecture ambiguë dont l'effet consiste à mythifier et brouiller transitoirement la réception du récit. Dans **Ludo**, la guerre et les crues du Geer contraignent les habitants de Roclenghe à se terrer hystériquement chez eux, à descendre dans les caves lors des bombardements, à se refermer un peu plus encore en tant que communauté close, matriarcale, toujours sur la défensive. Au petit narrateur, il est strictement défendu de sortir, de se rendre chez Ludo, dans le jardin de Ludo, espace magique et édénique, d'autant plus précieux qu'il subit l'influence néfaste des calamités : «Le jardin a rétréci»³²⁵.

³²² **Ibid.**, p. 25.

³²³ **Ibid.**, p. 144.

³²⁴ **Ibid.**, p. 136s.

³²⁵ **Ibid.**, p. 21.

Espace enclin à l'évaluation spatiale, animiste et merveilleuse de l'enfant, le jardin procure un milieu ludique infini : «Le jardin, la cour étaient secs. Nous pouvions partir en expédition»³²⁶. Enneigé, le jardin s'apparente à une page blanche offerte à l'imagination et créativité des deux gosses : «Le cerisier pousse au milieu de la salle à dessin»³²⁷ ; d'où l'intervention obsédante des mères dans le sens de défendre son accès aux enfants. Les mères voisines font les trouble-fêtes et les *trouble-jeux* : «Elle ne supporte plus de me voir jouer dans le jardin»³²⁸.

Le jardin, de par les interdits qui l'entourent ou le concernent, gagne en polysémie. Il est l'espace de fugue vis-à-vis du *domus* maternel, où règnent l'hystérie et la peur. Il encaisse les conséquences des crues et des bombardements : «Le jardin, on ne le retrouvera plus»³²⁹. Il recèle de richesses imaginaires et inépuisables : «Le jardin de Ludo est un alignement de guirlandes poudrées de bronze»³³⁰.

Il procure à l'enfant un espace mental et onirique fabuleux dont la prégnance s'affirme durant son sommeil : «Le jardin s'est logé dans ma tête mais ma mère ne le sait pas»³³¹. Son image perdure la nuit, nourrit son imagination et produit toutes sortes de conjectures puériles : «Le jardin, la nuit, est-ce encore un jardin ? C'est peut-être un trou et l'eau tombe dans le trou et, le matin, le trou est bouché»³³².

Aire de plaisir et d'innocence, le jardin se rapproche du jardin mythique de la Genèse. Y demeurer est une grâce. En être chassé ou exclu, une malédiction et un châtement : «La dernière fois que je suis allé dans le jardin de Ludo, il y avait des âmes [nuages considérés d'un point de vue animiste]. Ce sont elles qui nous en ont chassés, ce ne sont pas les eaux»³³³.

Les champs de betteraves de **Les Plumes du coq** configurent un puissant et original relais du jardin édénique, auquel nous reviendrons dans un autre contexte, puisque son rôle est plus emblématique que mythique.

³²⁶ *Ibid.*, p. 34.

³²⁷ *Ibid.*, p. 49.

³²⁸ *Ibid.*, p. 48.

³²⁹ *Ibid.*, p. 75.

³³⁰ *Ibid.*, p. 99.

³³¹ *Ibid.*, p. 100.

³³² *Ibid.*, p. 107.

³³³ *Ibid.*, p. 102.

Par contre, **L'Herbe à brûler** voit renaître l'«âme de jardinier» de Conrad Detrez, qui se confond fictivement avec le narrateur. Ce métier sert de camouflage à un moment crucial de la résistance au Brésil, alors que Detrez se cache derrière le faux nom de «Domingues», et s'apprête à être dénoncé, torturé et «chassé» vers l'insipide Belgique. En tant que fonctionnaire de la voirie de Rio, le faux Domingues renoue avec son «enfance et adolescence villageoise»³³⁴.

Dans le jardin botanique, Detrez se sent comme un poisson dans l'eau. Cet espace procure un havre de beauté et de paix à un guérillero belge éprouvé, mais émerveillé, «dévoré» par l'Amérique latine. Le jardin sert même de cadre à l'élaboration d'une première vocation littéraire : «Ce roman, je l'intitulerais *Les Mémoires d'un Jardinier*»³³⁵.

Son ambiance change le soir venu, «Dans cette zone tout un monde de filles et d'hommes, de garçons et de travestis s'évaluaient du regard [...]»³³⁶, d'autant plus que la végétation s'y prête. Aussi, depuis **Ludo**, le thème du jardin homologue-t-il un lieu narratif où peut se consumer «une passion sacrilège»³³⁷.

L'ambiguïté du jardin édénique, oscillant entre innocence et culpabilité, naïveté et vice, chasteté et lascivité s'avère une stratégie de «brouillage» du récit, et l'un des moyens de provoquer des effets de lecture plurielle. Rappelons, à cet égard, qu'un roman aussi «chaste» et naïf que **Le Dragueur de Dieu**, dont un détail du triptyque de Jérôme Bosch (**Le Jardin des délices**) illustre la couverture, réélabore, - dans sa quête des rapports subtils qu'entretiennent religion et sexualité -, le thème polysémique du jardin, tantôt paradisiaque, tantôt lubrique ou grotesque. Ce texte met en scène la quête initiatique du narrateur (Lucien) centrée sur un certain Victor, à certains égards *alter ego* de Detrez : jeune séminariste, mystique, dévot des Saints-Anges³³⁸, qui quitte Paris, sans prévenir.

Si le jardin du séminaire était déjà le théâtre de théophanies angéliques, c'est désormais dans les jardins parisiens, chargés d'ambiguïtés que le narrateur tâchera de trouver son compagnon et la mystique angélique.

³³⁴ ID – **L'Herbe à brûler**, p. 178.

³³⁵ **Ibid.**, p. 203.

³³⁶ **Ibid.**, p. 178.

³³⁷ FRANCK, Jacques – «L'individu dans l'Histoire : Pierre Mertens et Conrad Detrez», **La Libre Belgique**, 27 septembre 1978.

³³⁸ DETREZ, Conrad – **Le Dragueur de Dieu**, p. 18.

Dans ce roman «chaste»³³⁹, le narrateur fait la connaissance d'autres figurations angéliques, et dès lors, - pour respecter l'étymologie -, «messagères», d'un désir infini : des guérilleros, des travestis, des homosexuels, des strip-teaseurs, peuplent un univers fantasmatique urbain qui transforme en sensualité et en drague toute élévation mystique et ascétique.

Mais c'est dans les jardins publics que ces théophanies mystico-sensuelles, se produisent. Ainsi, les «combattants du Christ», guérilleros et militants chrétiens, conseillent-ils à Lucien de chercher son camarade séminariste dans ces lieux d'échanges polysémiques : «Les jardins, n'oubliez pas : tous les jardins... Bonne promenade !»³⁴⁰.

Dans les jardins, dissimulé par la végétation, le naïf et chaste narrateur, Lucien ou... Detrez, s'initie à l'observation des dérives de «l'ange Amour», nom pompeux de l'Ange que Victor affirme contacter lors de ses extases. Lucien se fait «voyeur» à son corps défendant, une des facettes majeures des personnages principaux des romans detréziens, et stade esthétique que Detrez assigne à son attente dans l'anti-chambre de la mort³⁴¹.

La Lutte finale (1980) accorde également une importance mythique, initiatique et rituelle à un thème intimement associé au jardin : l'arbre dans la bananeraie. Le récit narre les aventures picaresques de deux amis habitant un bidonville sud-américain (brésilien, très probablement). Populo et Mambo, «manchot des deux bras», ainsi que leur quartier, reçoivent la visite d'étudiants et militants gauchistes venus les initier à la *révolution* et les sortir de la *liénation* dans laquelle ils sont censés croupir. Pour ce, les apprentis révolutionnaires doivent s'attaquer à la lecture et à l'assimilation des deux «bibles» de la modernité et du soupçon : *Que faire ?* et *La Révolution sexuelle*.

Une affaire grotesque de vol de soutien gorge provoque une émeute, l'intervention de l'armée, qui découvre, de la sorte, les activités illicites du bidonville. Les deux personnages principaux et quelques camarades se voient arrêtés et torturés, puis relâchés. Une fois sortis de prison, ils décident de reprendre la «lutte finale» dérisoire, plus côté sexe que côté politique. Extradés en Algérie, ils s'efforcent de convertir des intellectuelles françaises à cette version burlesque du combat idéologique.

³³⁹ Cf. MERTENS, Pierre – «Detrez à la croisée des chemins ?», *Le Soir*, 10 février 1981.

³⁴⁰ DETREZ, Conrad – *Le Dragueur de Dieu*, p. 70.

³⁴¹ Cf. ID – *La Mélancolie du voyeur*, p. 12.

Or, pour Populo, et depuis sa tendre enfance, l'arbre (manguier) acquiert une valeur sacrée, un peu à l'image de «l'arbre sacré» dont Mircea Eliade analyse l'importance dans certaines tribus primitives. L'arbre ou le poteau sacré est au centre d'épreuves initiatiques d'ascension³⁴², et procure une médiation «entre les divinités et les dieux, [ou peut-être] l'incarnation de la divinité»³⁴³.

Dans *La Lutte finale*, le manguier, au milieu de la bananeraie, offre un espace d'initiation sexuelle : «Dans mon arbre j'ai appris la vie des hommes et ce qu'ils font»³⁴⁴. C'est sur le manguier que le narrateur aura sa «première fois» avec une fille du bidonville : «Par terre, d'accord, tu peux avoir honte. Moi aussi ça me gênerait. Mais dans l'arbre on est comme chez soi, on peut se mettre à l'aise»³⁴⁵.

Dès lors, l'arbre reste intimement associé aux rites de passage, aux initiations de l'adolescent, comme sa première éjaculation : «Lorsque m'est venu mon lait d'homme le manguier gisait, tronçonné, sur le sol»³⁴⁶. Faire l'amour implique l'ascension d'un tronc, l'installation, parfois maladroite ou inconfortable, sur les grosses branches des arbres ; suppose de se trouver presque indécentement et insolemment au-dessus de la mêlée.

Le recours à la médiation angélique dans le récit a également pour effet le brouillage du statut discursif du texte. L'ange est par définition théologique le «médiateur» et l'«annonciateur» de Dieu, et occupe une position ontologique intermédiaire entre lui et les hommes. Ce statut est mis à profit pour imprégner les récits «hallucinés» d'une aura allégorique.

Dans *Ludo*, le petit narrateur animiste s'avoue fasciné par la nouvelle coiffure trop soignée de Ludo, à l'occasion de sa première photographie, pour ses six ans. La stylisation des cheveux de Ludo inspire au gamin l'image d'un ange, pareille à celles que le petit Detrez, enfant si pieux, a dû vénérer dans son église et dans son imaginaire religieux enfantin : «L'ange Ludo porte des tire-bouchons de haricots»³⁴⁷ ; «L'ange a caché ses cheveux sous des bigoudis»³⁴⁸.

³⁴² Cf. ELIADE, Mircea – *Initiation, rites, sociétés secrètes, naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard, 1959, p. 144.

³⁴³ *Ibid.*, p. 165.

³⁴⁴ DETREZ, Conrad – *La Lutte finale*, p. 32.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 34.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 36.

³⁴⁷ ID – *Ludo*, p. 77.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 78s.

Dans **Les Plumes du coq**, la figure du compagnon, de l'*autre*, surtout ses cheveux, se voit également affublé des attributs angéliques : «Victor a les cheveux doux comme des fils de soie, on dirait des cheveux d'ange ; pourtant il est peut-être un fils de païen»³⁴⁹.

Mais c'est dans **Le Dragueur de Dieu** que la figure déconcertante et fascinante de l'ange active une lecture équivoque du récit, et lui confère un statut fabuleux et allégorique. Le récit passe, en effet, sans avertissement, de l'acception théologique et mystique de l'ange à une vision fantasmatique de ces entités médiatrices célestes.

Le narrateur suit naïvement un certain Victor dans son interprétation ambiguë de l'ange. Victor, l'autre pôle de ce duo, rejoint, à plus d'un titre, la biographie du jeune Conrad Detrez. Son père est boucher³⁵⁰. Ce métier le dégoûte, et le pousse vers un je ne sais quoi de mystique qu'il appelle Dieu, et qui habite les églises paroissiales.

Cette fois, ce sont les Saints-Anges qui attirent son attention. L'évocation de leurs noms, de leurs chœurs, cette litanie exotique et magique, le contenu des ex-voto envoûtent l'esprit du petit gamin : «Le jeune homme éprouva ce qu'il appela plus tard, quand je [le narrateur] devins son ami, l'extase de sa vie»³⁵¹.

Le narrateur surprend Victor lors d'une de ses théophanies dans le «bois sacré»³⁵². Un être céleste étreint le jeune garçon. Il ne peut s'agir que de l'étreinte de l'ange Amour que, depuis son enfance, Victor nomme ainsi par méprise, après avoir lu sur un ex-voto ce souhait déconcertant : «Que les anges me conduisent à l'Amour»³⁵³. Or, l'Amour «[...] lui a indiqué sa voie : l'état de religion, la chasteté, la clôture. L'ange l'a invité à quitter le monde»³⁵⁴, pour un couvent du nord de la France, proche de la frontière belge.

La personnification de l'ange «Amour» est au centre du brouillage et de la mythification du récit, de l'ambiguïté recherchée par Detrez pour mieux rendre compte des rapports étroits unissant la mystique et la sexualité. En effet, Victor quittera, tout comme Detrez jadis, le couvent nordique de Saint-Amand et la vie ecclésiastique, pour rejoindre le côté inconnu, obscur, de l'Amour dans une ville qui n'est reconnaissable qu'à ses jardins publics.

³⁴⁹ ID – **Les Plumes du coq**, p. 37.

³⁵⁰ ID – **Le Dragueur de Dieu**, p. 95s.

³⁵¹ **Ibid.**, p. 26.

³⁵² **Ibid.**, p. 25.

³⁵³ **Ibid.**, p. 20.

³⁵⁴ **Ibid.**, p. 37.

Les anges configurent désormais d'autres médiations possibles de l'amour, mais supposent toujours une « drague » et un « bois sacré », lieu où l'on se croise, s'épie ; antichambre du bordel ou du W.-C. public. Le narrateur suivra désespérément Victor dans ses fourvoiements sensuels dans Paris. Il rencontrera plusieurs anges assurant, à leur façon, une médiation avec l'amour : l'« Ange vert », cabaret homosexuel où l'ange n'est autre qu'un strip-teaseur ; la drague des jardins publics où plusieurs anges s'affairent ; le regard des voyeurs, qui suggère au narrateur, l'adoration de Dieu ; les soldats du Christ, militants guérilleros chrétiens qui s'entraînent violemment en vue de l'institution ici-bas du Royaume de Dieu.

Le brouillage narratif detrézien est fondé sur cette équivoque mystique maintenue dans le texte par le point de vue naïf et crédule du narrateur. Pour Lucien, il y a totale cohérence entre la théophanie angélique du buisson du couvent de Saint-Amand, - sorte de buisson de la théophanie mosaïque -, et les théophanies apparemment abjectes ou grotesques de l'ange Amour. L'allégorie picaresque du destin vocationnel se redouble d'une lecture ironique, burlesque des déboires du narrateur dans une ville si peu « mystique ».

Ainsi, l'« Ange vert », strip-teaseur dans une boîte homosexuelle que Lucien voit pour la première fois sur scène, « [...] correspondait aux descriptions que donne l'histoire sainte »³⁵⁵. Qui plus est, « [...] comme le sous-tend l'angélogologie, cette fine et poétique branche de la théologie, le jeune homme apparu sur l'estrade ne possédait d'autre atour que son aube : l'Ange, sous sa robe, était nu »³⁵⁶.

Le Dragueur de Dieu se sert de la médiation de l'ange pour brouiller les pistes et les références de lecture du récit. La quête mystique des Saints-Anges donne dans la drague homosexuelle parisienne. Dans cet exercice d'imagination, le lecteur reconnaîtra une ambivalence des registres et des codes narratifs. **Le Dragueur de Dieu** se lit comme un roman picaresque, mais aussi comme parodie ou pastiche d'un roman d'initiation, comme conte voltairien ou carnavalisation rabelaisienne. C'est-à-dire toujours en clin d'œil.

La Ceinture de feu (1984), dernier roman de Conrad Detrez, puise également sa stratégie de brouillage narratif dans le vaste répertoire biblique que Detrez connaît si bien. Cette fois, c'est le mythe de Caïn et Abel qui est convoqué. Dans l'histoire sainte, ce mythe est censé proposer une origine causale au premier meurtre et au premier conflit sur terre.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 100.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 100s.

Deux frères rivaux, en tout différents (Caïn est cultivateur, Abel est berger) présentent leurs offrandes à Dieu. Yahvé eut égard à Abel et à son offrande (les premiers-nés de son troupeau), mais ne regarda pas l'offrande de Caïn (les fruits de la terre).

Récurrent dans l'histoire sainte, ce *schème* du choix arbitraire du plus faible, insignifiant ou rusé au détriment du plus fort, et parfois du plus sage, trouve ici son illustration mythique majeure. Conrad Detrez entreprend une réécriture de ce schème biblique, comme l'annonce l'épigraphe : «Caïn dit à son frère Abel : 'Allons dehors'»³⁵⁷.

Dans **La Ceinture de feu**, Detrez se met en scène à la deuxième personne : «Cependant la ville te retient. Des hommes, leur vie, leurs passions subitement te captivent»³⁵⁸. Ce procédé autofictionnel de dédoublement de soi accrédite le statut d'«émissaire», de «reporter» et surtout de «témoin» du narrateur en ces contrées troublées de l'histoire contemporaine. Le *tu* autofictionnel du narrateur, - sous son masque fictif de volcanologue français -, restitue l'expérience nicaraguaise de Conrad Detrez, l'attaché scientifique et culturel français de l'Ambassade de France à Managua après la révolution sandiniste.

Quelques années après le fameux tremblement de terre de 1972, un volcanologue français débarque dans Managua ravagée, en ruines, notamment sa cathédrale. Il est censé venir explorer les hautes montagnes volcaniques, redevenues sages et calmes après le séisme et qui forment un paysage imposant par sa fascinante matérialité : «L'éternité du volcan suscitait l'extase pour la matière et sur la matière. Dans la pierre, le feu, gisait la toute-puissance»³⁵⁹.

Mais les volcans ne sont qu'un cadre et un prétexte à camper des personnages hétéroclites. Le volcanologue s'installe dans une auberge familiale «La Perla». Il ne se met pas immédiatement au travail. Le mauvais temps et le besoin de s'acclimater sont l'occasion de faire la connaissance de toute une galerie de personnages en proie aux convulsions révolutionnaires qui précédèrent le coup d'état sandiniste.

³⁵⁷ ID – **La Ceinture de feu**, p. 11.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 37.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 142.

On y découvre des hommes mariés ou fiancés qui découchent pour assouvir de virils désirs ; une fiancée, Gladys, qui garde sa virginité à tout prix, quitte à se faire sodomiser ; des professeurs qui font de la politique ; des théologiens qui prêchent la «matériologie»³⁶⁰, et surtout des soldats paumés et militants marxistes engagés dans la guérilla pour des raisons différentes, et que le désir sexuel hante et ronge.

C'est dans cette atmosphère qu'évoluent séparément les deux pôles du récit : les deux frères Alvaro et Abel. Alvaro est fiancé de Gladys, mais remet toujours à plus tard la date de leur mariage. D'autres affaires occupent son existence : le bordel, les combats de coq et la Révolution.

Abel, le préféré de la mère, mais renié par le père et haï par son frère, est homosexuel et ne le cache plus. Il a couché avec Toca, un fameux joueur de football ; puis avec Chino, le prolétaire enrôlé dans une armée qu'il trahit pour la Révolution. Abel aussi, et à sa façon, sert la Révolution. Lui aussi est militant. Tout devrait donc unir les deux frères, une même «offrande» révolutionnaire. Et pourtant, le fratricide sera inévitable : «Alvaro reconnaît la voix de son frère. Son sang ne fait qu'un tour. Prestement il relève la jambe de son pantalon, arrache le pistolet, bondit de sa cachette»³⁶¹.

La réécriture du mythe biblique de Caïn et Abel procure à Detrez une formidable stratégie de fictionnalisation de soi et une lecture équivoque du récit, où la mythologie, alliée à la prégnance du paysage, - véritable cosmogonie d'un monde en ébullition, en formation -, confère une vérité et une intensité immémoriales.

Detrez est tantôt Abel, le guérillero qui a découvert son homosexualité avec un prolétaire sud-américain. Tantôt le prêtre nicaraguayen qui a annexé Marx et la matériologie à l'Evangile. Tantôt ce faux français volcanologue. Tantôt ce professeur militant qui mène la Révolution dans les forêts tropicales.

Il est en tous cas la victime d'un tiers-monde triplement dévoreur et émouvant. Il se reflète aussi dans le personnage d'Abel, l'innocent, le berger nomade :

Le garçon intériorise sa terre. Il est sa terre. Abel est plaine, Abel est volcan. C'est donc ça être homme, et homme d'ici : matière vive, tranquillité de l'eau, feu ? Et il couve, le feu, il couve partout : au centre des montagnes, dans la vie des gens, dans l'histoire, sous les lagunes, la croûte verte et brune des champs, sous l'isthme, long goulot tordu, sous l'Océan, le vaste, vastissime, et ses remuements profonds, ses coups de chaleurs... Il couve : des éruptions aux révolutions³⁶².

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 27.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 257.

³⁶² *Ibid.*, p. 124.

Dans **Les Plumes du coq**, c'est l'entrée du personnage dans l'histoire récente de la Belgique, notamment son intervention picaresque dans le cadre de la Question Royale, qui offre l'occasion d'une séquence narrative proche du reportage journalistique ou du documentaire historique, mais que la reprise du ton burlesque du texte dissout ou, en tous cas, relativise. Le présent cède la place à l'imparfait de l'indicatif ; et le mode purement narratif s'estompe devant une avancée foncièrement descriptive ou factuelle du texte. C'est le cas du «reportage» consacré à la rentrée solennelle du roi Léopold III et de ses deux fils à Bruxelles :

Le roi est rentré. Le soleil pleuvait sur les pistes, les verrières, les passerelles de l'aéroport national. Les enfant des orphelinats catholiques de la capitale brandissaient des gerbes de fleurs jaunes et blanches que les bourrasques suscitées par les hélices du quadrimoteur que les agitaient, arrachant des nuées de pétales qui fondaient comme des papillons sur la masse argentée des cristallisations [...]. De longues voitures noires ont brillé sur le macadam de la route reliant la ville à l'aéroport³⁶³.

Les événements de Grâce Berleur sont, d'ailleurs, eux aussi l'occasion d'introduire un autre registre narratif dans le récit. Ce n'est plus l'enfant qui narre et ce n'est pas toujours le présent qui régit la séquence, preuves que les temps indiquent les thèmes de la narration.

Dans **L'Herbe à brûler**, c'est la situation sociopolitique du Brésil et ses convulsions qui révèlent le penchant journalistique de Detrez. C'est ainsi que nous apprenons quelques détails piquants sur la clandestinité et sur les méthodes de guérilla urbaine brésilienne :

Les guérilleros sont partout, s'infiltrent partout, font tout, se dissimulent et jouent, se travestissent, tirent des coups de feu puis s'envolent. Ils inscrivent sur le sable des plages, sur les murs, les trottoirs, des mots terribles, surgissent à moto à un bout de la ville, lancent des grenades fumigènes, disparaissent par un autre bout. Il y en a qui vendent des melons vidés de leur chair et bourrés de tracts, qui se mêlent aux processions pour distribuer des feuillets couverts de phrases explosives imprimées entre les paroles de l'*Ave Maria*³⁶⁴.

La veine de reporter de Detrez supplante aussi, çà et là, l'intérêt si peu scientifique et tout à fait *prétextuel* du volcanologue français au Nicaragua dans **La Ceinture de feu**. Il faut dire que le cadre s'y prête : une révolution couve, une dictature (Somoza) se meurt, un tremblement de terre d'une rare violence a laissé des cicatrices bien visibles dans le paysage et dans les esprits.

³⁶³ DETREZ, Conrad – **Les Plumes du coq**, p. 131.

³⁶⁴ ID – **L'Herbe à brûler**, p. 156.

La focalisation du roman s'apparente par moments au reportage ou au film documentaire sur les malheurs d'un pays du tiers-monde en proie à la révolution castriste, au goût du jour en Europe dans les années septante et quatre-vingt. A nouveau, le descriptif supplante le narratif, et l'imparfait l'emporte sur l'emploi généralisé du temps présent dans le récit : «Des blocs de béton roulaient dans tous les sens, des gens braillaient, des gens mouraient, des femmes et des enfants à demi écrabouillés appelaient au secours, des hommes tentaient de soulever les madriers, les pièces de ciment armé, qui les gardaient prisonniers»³⁶⁵.

Mais, si le souci de comprendre les raisons d'un triple échec existentiel est à l'origine d'une écriture ressourcée par la ferveur de l'enfance et hallucinée, - voire brouillée -, par les écrans et les codes d'un large répertoire littéraire, il est aussi le résultat d'une transcription narrative, parfois obsédante de *figures* personnelles dont nous proposons la lecture dans le sous-chapitre suivant.

4.3 IMAGES OBSEDANTES : TRANSCRIPTIONS THEMATIQUES ET SCHEMATIQUES

Du point de vue du lecteur, l'«autobiographie hallucinée» de Conrad Detrez réfère à un état équivoque et paradoxal du texte narratif, à mi-chemin entre fiction et autobiographie. L'antinomie manifeste de cette proposition rejoint l'élaboration et le dégagement théoriques de l'autofiction en tant que pacte oxymorique alliant simultanément dans un texte un souci autoréférentiel et une attestation de fictionnalité.

En effet, l'«autobiographie» implique une capacité narrative d'un contrôle mémoriel du vécu, alors que l'adjectif «hallucinée» renvoie plutôt à un travail de sape ou de fluctuation du subconscient sur cette même référence vécue. Dès lors, le titre de la trilogie autofictionnelle detrézienne acte l'incapacité ou l'incompétence d'un sujet à dire et à mettre sa vie dans un récit. Autrement dit, ce titre assume son intention de dire l'indicible par négation, en creux.

³⁶⁵ ID – *La Ceinture de feu*, p. 66.

L'autofiction, en tant qu'autobiographie fictive, «fictionnalisée» ne peut pas ne pas tenir un discours, voire une démarche psychanalytique comme donnée tacite de l'écriture de soi sous forme romanesque. En fait, l'autofiction, que l'écriture detrézienne explore sous couvert d'«hallucination», s'apparente à une autobiographie qui ne voudrait pas dire son nom, mais qui se sait consciente de ses mécanismes de défense, de mensonge à soi. Si l'autobiographie permet de se cacher derrière un je fluctuant, l'autofiction induite par l'«hallucination» narrative fait en sorte que l'autobiographe n'hésite pas à endosser le pacte romanesque.

Une lecture plus consonante ou dissonante par rapport à la véracité de l'autoréférence mise en texte ne dépendra que de la décision du lecteur et de sa crédulité déjà mise à l'épreuve par les multiples ruptures de ton et de registre du récit, dont nous parlions plus haut.

Du point de vue de Conrad Detrez, c'est-à-dire de l'*intention* autobiographique de l'auteur, l'écriture romanesque essaie de comprendre les raisons d'un triple échec : «Dieu, l'amour, la révolution s'étaient retournés contre moi (ou m'avaient lâché) [...]. Je me retrouvais seul. Aux échecs politiques s'ajoutait l'échec amoureux. J'ai eu le sentiment d'avoir tout raté. J'ai cherché à connaître les causes de ces faillites, à mettre à nu les racines de mes révoltes». Mais Detrez va plus loin, et explicite la portée et la nature de son projet scriptural : «J'ai lu Freud et j'ai commencé, la plume à la main, à me livrer à une sorte d'analyse»³⁶⁶.

Toute trace de discours ou de catégories psychanalytiques dans l'écriture autofictionnelle de Detrez doit, dès lors, être perçue comme étant le résultat d'une *intention*, et non comme le repérage d'un non-dit, ou d'images inconscientes. Non seulement Detrez a lu Freud, comme il s'en sert sciemment pour se mettre en scène. Cette stratégie n'invalide pas pour autant un réel et douloureux souci de se connaître, de se révolter et d'exorciser ses démons.

Toutefois, un écart fictif et «halluciné» est toujours à craindre ou à escompter. C'est à ce titre que le triptyque detrézien rejoint ce que la critique littéraire nomme, depuis les années septante, *autofiction*. Certains écrivains ont, en effet, choisi le genre romanesque comme moyen de mettre à nu certaines contradictions de leur vie, qu'ils auraient difficilement abordées dans le genre autobiographique canonique.

³⁶⁶ ID – «Le jardin de la vie», p. 198.

C'est dans ce nouveau contexte qu'il nous faut rappeler quelques apports théoriques de la critique contemporaine utiles à la compréhension de la démarche fictionnelle detrézienne. Pour Pierre Mertens, Conrad Detrez distribue textuellement «des figures dominantes d'une mythologie [personnelle]» qui évitent trois écueils : «la redite, l'exotisme (à bon marché), la complaisance envers lui-même»³⁶⁷. Il représente l'un des exemples les plus évidents du «retour à l'autobiographie» dans les lettres belges de langue française, mais dont le rendu se bâtit sur le mode «conjecture»³⁶⁸ : «Si avoué il y a, il n'aurait guère de portée que dans la mesure où il découle d'un débat noué avec la langue elle-même»³⁶⁹.

Pour Bruno Blanckeman, Detrez, - tout comme Hervé Guibert d'ailleurs -, met en scène «l'autre du moi, la dimension imaginaire d'une identité»³⁷⁰, faisant de la sorte coïncider «le retour au sujet narratif» avec «une reconsidération du sujet psychique»³⁷¹. Le rapprochement de l'œuvre de Conrad Detrez de celle d'Hervé Guibert trouverait également des arguments théoriques dans l'approche que Sémir Badir fait du retour à une «veine autobiographique»³⁷² dans la littérature contemporaine, qu'il désigne de «postmoderne», c'est-à-dire comme «troisième degré» critique : «Dans le [tri]ptyque, le *je* qui s'énonce est, sans aucune mise à distance, à la fois héros, narrateur et écrivain ; les règles de la représentation classique sont outrepassées ainsi que le cadre dans lequel la modernité les dénonçait : en effet, il ne s'agit ici ni de faire illusion sur ce rapprochement du narrateur et de l'auteur ni d'en dénoncer le leurre, mais au contraire d'affirmer ce rapprochement sans la moindre équivoque»³⁷³.

Dès lors, si retour du sujet narratif il y a, il se fait non pas à cause de la psychanalyse, ni contre elle d'ailleurs, mais *malgré* elle, c'est-à-dire «en connaissance de cause»³⁷⁴ ; à «un troisième degré» dialectique et critique. Par plusieurs de ses traits, le projet d'écriture de Conrad Detrez rejoint cette démarche lucide, presque en *déjà lu* des données psychanalytiques, dont il ne s'agit en aucun cas de faire une lecture spécialisée ou réservée à une coterie plus ou moins clinique.

³⁶⁷ MERTENS, Pierre – «Detrez à la croisée des chemins ?», *Le Soir*, 10 février 1981.

³⁶⁸ ID – «Du retour à l'autobiographie», p. 62.

³⁶⁹ *Ibidem*.

³⁷⁰ BLANCKEMAN, Bruno – *Les Récits indécidables*, p. 21.

³⁷¹ *Ibidem*.

³⁷² BADIR, Sémir – «Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire ?», p. 15.

³⁷³ *Ibidem*.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 18s.

Bien au contraire, son «J'ai lu Freud» sous-tend une approche non spécialisée, *amatrice* de la psychanalyse dont le sens commun s'est approprié une bonne part des catégories et des outils. Il en va désormais de la science psychanalytique comme de la théorie littéraire actuelle, telle qu'Antoine Compagnon la décrit : elle «[...] s'est institutionnalisée, elle s'est transformée en méthode, elle est devenue une petite technique pédagogique [...]»³⁷⁵. Qui plus est, «elle est casée inoffensive, elle attend les étudiants à l'heure dite [...]»³⁷⁶.

Notre propos dans ce sous-chapitre n'entend pas être plus «spécialisé» que celui que Detrez s'est fixé. Il s'agit néanmoins de repérer et d'éclairer dans les textes «hallucinés», - et parfois en dehors de ce corpus, - la récurrence de certains poncifs aux relents psychanalytiques évidents ; de certaines images obsédantes dont le jeu intertextuel interne consolide le réseau.

Outre l'approche non spécialisée de Freud, le retour fictionnel du sujet signale également une vision lacanienne implicite du langage de l'écriture romanesque. Dominique Viart le rappelait dans un entretien consacré au retour de la subjectivité et de la réalité dans le roman contemporain. Viart attirait l'attention de la critique littéraire sur le fait que les notions de *réel* et de *sujet* ne peuvent plus faire l'économie du rôle axial du langage dans leur compréhension et mise en texte : «la notion de 'réel' est elle-même bien suspecte. Dans la mesure où ce réel n'est jamais saisi que par une conscience, il n'est que ce qu'il apparaît. On pourrait en dire, en passant à l'extrême, ce que Lacan dit du sujet : il se conçoit lui-même comme une fiction»³⁷⁷.

L'autofiction, - et l'autobiographie hallucinée de Conrad Detrez en particulier -, touche donc la psychanalyse en tant que discipline partagée et assimilée par une culture commune, par le sens commun et dont les figures fournissent à l'écriture de soi de puissants outils thématiques et schématiques, surtout quand celle-ci affiche son «hallucination», sa fictionnalité intrinsèque et inévitable. Elle a lu Freud, a assimilé Lacan, a pris conscience de l'importance du langage qui nous dit, qui nous *narre*.

³⁷⁵ COMPAGNON, Antoine – **Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun**, Paris, Seuil, 1998, p. 11.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 12. Cf. également la lecture d'André-Joseph Dubois, **Ludo**, p. 173.

³⁷⁷ VIART, Dominique – «Le roman en question III», **Prétexte**, n° 11, automne 1996, p. 67.

La préface de Maurice Dayan aux actes du colloque **Écriture de soi et psychanalyse** traduit les complexités, voire les limites des rapports de l'écriture autoréférentielle au langage dont elle n'est censée que se servir. En effet, il ressort des différentes contributions du colloque que «le je parlant [et écrivant], qui est autre que le je parlé [et écrit], ne réside en aucun dit, pas davantage qu'en un écrit. Toujours au-delà des énoncés lapidaires qui l'épuisent et le nient, cet être qui parle, oublie, se ressouvient, tente d'établir dans le temps de nouveaux liens»³⁷⁸.

Raison pour laquelle Jean Bellemin-Noël suggère de lire et de repérer dans le travail poétique du langage les effets de «fantasmes» incessants «[...] qui servent de 'matrice' à toutes les fictions où un sujet assouvit son désir sur le mode imaginaire en se le représentant à soi-même»³⁷⁹.

Pour ce qui est du projet d'écriture d'une «autobiographie hallucinée» proprement dite, il est difficile de séparer le souci d'une application de quelques *topoi* psychanalytiques lus, de la spontanéité du rendu autoréférentiel. A ce stade, force est de reconnaître que la lecture hésite entre la tentation d'une *textanalyse*, - recherche d'un travail inconscient du texte -, et ce que Pierre Bayard désigne par «la littérature appliquée à la psychanalyse»³⁸⁰, après coup, induite. Il semble que ce perpétuel échange s'avère plus fécond pour décrire une œuvre qui, par la récurrence de symboles et de figures, en dit long, en dépit de l'hallucination, sur le psychisme humain et l'humaine condition.

A Pierre Mertens, Detrez confiait la raison profonde de son entrée dans la fiction romanesque : «D'une certaine façon, je voulais évacuer le mystère de ma vie passée»³⁸¹. Ce mystère, l'écriture ne le rend pas en vrac, ni d'un seul trait. Elle le distille plutôt lentement, par un effort de cryptage psychanalytique du message³⁸², qui ne craint ni le poncif, ni le *déjà lu*, mais que la maîtrise du récit magnétise.

Pour ce faire, Detrez s'emploie, dans ces trois volumes, à faire jouer un intertexte interne propre, évoquant des souvenirs, des personnages, des événements, des lieux, des réactions et des sentiments que nous pourrions, par un souci de systématisation, diviser en deux groupes : les repères *thématiques* et la récurrence de traits *schématiques*.

³⁷⁸ A.A.V.V. – **Écriture de soi et psychanalyse**, sous la direction de Jean-François Chiantaretto, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 13.

³⁷⁹ BELLEMIN-NOËL, Jean – **Psychanalyse et littérature**, Paris, PUF, 1995, p. 27.

³⁸⁰ Cf. Conférence de Porto, février 1999, texte non publié.

³⁸¹ MERTENS, Pierre – «Conrad Detrez à la croisée des chemins ?», **Le Soir**, 10 février 1981.

³⁸² Lecture d'André-Joseph Dubois, **Ludo**, p. 173.

4.3.1 Récurrences thématiques

Dans le chapitre antérieur, nous avons déjà fait allusion, dans un autre contexte, à quelques uns de ces éléments thématiques intertextuels internes, tels que le *jardin* ou l'*ange*. Il nous faut à présent en énumérer quelques autres dont la prégnance concourt à crypter le récit dans une formulation psychanalytique et symbolique, mais que le sens commun repère et interprète immédiatement, ou dont la récurrence homologue un univers mémoriel halluciné, mais toujours obsédant.

Figure obsessionnellement présente (**Ludo**), ou sporadiquement référée (**Les Plumes du coq**), la *mère* imprègne toujours le récit de son comportement hystérique ou de son attitude complice. La mère est en tous cas une figure ambiguë, instable.

Dans **Ludo**, la mère se montre surtout sous un jour hystérique, affolé. Elle est l'interprète et la médiatrice domestique des calamités extérieures (la guerre et les crues) dont elle mesure continuellement l'impact ou les avancées : «Ma mère accourt affolée avec sous le bras, son filet à provisions»³⁸³. Ce statut ingrat et parfois brutal l'exempte de toute marque de tendresse, de tout *maternage*. Elle est une «mère jamais nommée maman»³⁸⁴, évoquée d'un ton sec et solennel, parfois mythique, par un enfant oscillant entre obéissance et infraction : «Tu m'a repêché, ma mère, je le sais, tu m'as sauvé des eaux»³⁸⁵.

L'ambiance accablante du récit la contamine et la transforme en être émotionnellement instable, imprévisible dans ses sautes d'humeur : «Elle m'attrape par les cheveux, me soulève devant la photo de Jésus [...]. Elle me pince [...]. Ma mère est si douce, elle met sa main sur ma tête, à la place où il manque des cheveux»³⁸⁶, incapable de manifester des sentiments plus tendres ou stables.

S'il lui arrive de sourire, cette moue rare et inhabituelle fait l'objet d'une description de la part du petit narrateur, mais qui confine à la répulsion : «Ma mère sourit. Un morceau de sa lèvre pend comme une fleur cassée. Elle sort sa langue, ramène le bout de chair dans sa bouche»³⁸⁷.

³⁸³ DETREZ, Conrad – **Ludo**, p. 18.

³⁸⁴ Préface de Jacques Bauduin, **Ibid.**, p. 7.

³⁸⁵ DETREZ, Conrad – **Ibid.**, p. 17.

³⁸⁶ **Ibid.**, p. 96.

³⁸⁷ **Ibid.**, p. 19.

Mais la mère est avant tout une instance prohibitive, possessive. Elle joue les trouble-fêtes, les *trouble-jeux* lorsque le même entend s'éloigner de la maison maternelle. Au petit narrateur de **Ludo**, il est strictement défendu de sortir, de se rendre chez Ludo, dans le jardin de Ludo, jardin de l'*autre*, espace magique et édénique : «J'essaie de sortir une deuxième fois. C'est alors qu'elle s'écrie : 'La guerre ! Ah ! La guerre ! Tu la veux, la guerre ? Tu l'auras !' Et la guerre est arrivée [...]»³⁸⁸.

Qui plus est, la mère est (trop) expressément castratrice. En trouble-fêtes, ce genre de mères veille à ce que les garnements s'évitent, ne jouent ensemble pas le jeu du jet d'urine, s'éloignent l'un de l'autre : «Elle s'empare de mon sexe, le serre, elle va me le couper, c'est fini [...]»³⁸⁹. Detrez, - qui «a lu Freud» -, la place au centre d'un conflit œdipien exemplaire, peut-être trop «explicite» pour être vrai.

Une dispute avec Ludo suscite un câlin maternel, un repli sur l'univers maternel, une fusion qui «tue» symboliquement le père : «Ma mère dit qu'on restera ensemble, qu'on s'occupera des poules et du jardin. J'aurai vite grandi, je ferai comme mon père, mieux que mon père [...]. Pourtant ... non, ça ne se dit pas, je ne dois pas le lui dire que ce n'est pas avec elle que je veux me marier»³⁹⁰.

Le lit maternel, - dont le père s'est absenté -, procure un lieu privilégié à ce fantasme fusionnel, à ce report du sevrage. La suggestion symbolique est claire : «Je cherchais mon bois de réglisse dans le lit de ma mère»³⁹¹.

Dans **L'Herbe à brûler**, - récit circulaire dans sa géographie symbolique -, le narrateur, dédoublé par «[s]on âme» quitte la maison, les fleurs et la chambre maternelles, - ensemble matriciel symbolique dont il s'arrache -, pour se lancer dans le voyage et le récit. Le retour du Brésil, la lassitude et la déception le restitueront à cet espace utérin. Le narrateur a vingt-huit ans. Il sait que «Dieu est mort, la révolution broyeuse des hommes qui la font, l'amour impossible»³⁹². Il ne lui reste plus qu'à retrouver «une glaise et une eau aussi nécessaires à ce paysage que le sable et le soleil au désert»³⁹³ ; extension maternelle d'un lit où, enfant, il pouvait «s'endormir en paix»³⁹⁴.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 22.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 51.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 106.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 78.

³⁹² ID – **L'Herbe à brûler**, p. 231.

³⁹³ *Ibid.*, p. 230.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 231.

Le narrateur homodiégétique de **La Guerre blanche**, - lui aussi «monté» de ses Ardennes (françaises) natales à Paris -, essaie cette fois d'entamer une carrière d'écrivain, mais, - n'y parvenant pas -, finit par rejoindre, déçu, son village nordique natal, si proche de la frontière franco-belge. A nouveau, c'est la glaise natale et matricielle, - que le texte associe sans transition au «lit» maternel -, qui opère ce fantasme fusionnel : «Quelque chose d'indéfinissable et de serein s'installait en moi. Mon lien à la terre [...]. Une force ancestrale et douce me ramenait à mes origines [...]. Tous les soirs je me glisserai dans le lit de ma mère [...].»³⁹⁵.

Tout comme le narrateur désabusé de **L'Herbe à brûler**, celui de **La Guerre blanche** n'aspire qu'à mourir chez lui, dans la maison maternelle déserte, qu'à rejoindre, - nu, comme pour mieux insinuer l'inceste -, la mère dans sa mort, dans son lit mortuaire : «Je me suis mis nu et j'ai glissé, comme pour mourir, dans le lit de ma mère»³⁹⁶.

Le complexe œdipien est d'autant plus prégnant que les récits detréziens s'acharnent à évacuer la figure paternelle. Dans **Ludo**, le *père*, ou sa disparition, fait l'objet de plusieurs conjectures de la part du gamin, élevé uniquement par sa mère hystérique et névrosée. C'est aussi le cas de **L'Herbe à brûler**, où la mère se montre évasive à ce sujet : «Il paraît que mon père est parti comme je devais le faire : sans avertir. Ma mère refusait de parler de sa disparition»³⁹⁷.

Plusieurs facteurs et circonstances le gardent à l'écart de la maison maternelle. Son métier, - jamais explicitement nommé -, est à fuir, comme la plupart des occupations des hommes du village : «ils [les garçons] profitent du passage à la caserne pour fuir à jamais le travail du père [...], les interdits de la mère»³⁹⁸. On le dit dans la résistance, exilé³⁹⁹, distrait : «Elle [la mère] appelle mon père. Il ne répond pas»⁴⁰⁰, absent : «Je ne sais pas pour quelle raison il s'en est allé [...].»⁴⁰¹ ; en fuite, déserteur ou raté : «Mon père, son camarade n'ont pas le temps de changer de vêtement [...].»⁴⁰².

³⁹⁵ ID – **La Guerre blanche**, Paris, Calmann-Lévy, 1982, p. 152s.

³⁹⁶ **Ibid.**, p. 175.

³⁹⁷ ID – **L'Herbe à brûler**, p. 19.

³⁹⁸ ID – **Ludo**, p. 35.

³⁹⁹ Cf. **Ibid.**, p. 60.

⁴⁰⁰ **Ibid.**, p. 43.

⁴⁰¹ **Ibid.**, p. 89.

⁴⁰² **Ibid.**, p. 90.

Dans **Le Dragueur de Dieu**, le narrateur fournit une version réélaborée de l'absence du père. Cette fois, la répulsion du métier du père fait en sorte que Victor fuit définitivement sa présence et éprouve sa première extase, en contemplant l'image des Saints-Anges dans son église paroissiale, et se lance dans une mystique ambiguë. Le cryptage symbolique freudien, mais aussi l'agencement autofictionnel gagnent en évidence quand cette fièvre religieuse finit par se muer en drague homosexuelle à Paris.

Detrez semble vouloir forcer, voire parodier, les lieux communs de l'analyse. Un père absent, au métier cruel (boucher) pour un jeune homme si pieux : «La vue des dépouilles, les peaux de vache, les cœurs, les estomacs, les têtes pendues aux crocs, tout cela le répugnait»⁴⁰³, évoque celui du narrateur que la guerre écarte définitivement du foyer au profit d'une relation exclusive et jalouse avec la mère : «Tombée veuve (j'avais un an, c'était la fin de la guerre, mon père n'en est pas revenu) [...]»⁴⁰⁴.

De même, les deux autres volets romanesques de l'«autobiographie hallucinée» omettent la figure paternelle dans la tendre enfance du petit Conrad. C'est la mère et le curé de Roclenge qui conduiront le jeune homme au séminaire dans **L'Herbe à brûler**, alors que dans **Les Plumes du coq** il n'est fait mention que d'une visite sans cesse reportée ou annulée, du père et de la tante du narrateur.

Le fantasme de l'*enlissement* constitue un autre poncif psychanalytique récurrent dont Conrad Detrez se sert sciemment pour le travail d'autofiction de son passé et qu'il offre en clin d'œil au décryptage complice du lecteur. S'enliser, c'est «mourir un peu». C'est subir l'épreuve des espaces funéraires, les épreuves sexuelles et initiatiques aussi. Mais Detrez sait subtilement associer ce thème à celui, - davantage géographique, climatologique, voire sismologique (Nicaragua) -, de l'attachement à la terre, au terroir et au pays.

Dès lors, l'enlissement assume un statut allégorique, métaphorique que les textes detréziens traduisent par le retour final, funéraire, en Belgique ; dans cette Wallonie rurale pluvieuse, dont la glaise/glaire fertile, féconde tous les fantasmes, active une expérience physique, sensuelle avec l'espace labouré de *l'ici*, ses coordonnées, sa prégnance symbolique.

L'enlissement fonctionne, donc, comme un rappel poétique et onirique à l'ordre et aux racines pour un personnage enclin à l'égaré extatique et exotique, érotique ou politique.

⁴⁰³ ID – **Le Dragueur de Dieu**, p. 17.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 33.

Dans **Ludo**, ce sont surtout les crues du Geer, à Roelange, qui offrent un cadre d'engloutissement et de noyade, suractivé par la psychologie infantile du narrateur, et ses phobies non exprimées. Le fait que les eaux montent induit une peur hystérique généralisée que le village ne soit englouti. Mais c'est l'enfant qui transforme le plus profondément cette phobie en fantasme : «Tu m'as repêché, ma mère, je le sais, tu m'as sauvé des eaux»⁴⁰⁵.

Le risque permanent de noyade dans les eaux du Geer alimente une peur mythique des pouvoirs de la rivière : «L'eau coule, inépuisable. La noyade est un danger permanent»⁴⁰⁶.

La puissance du cours des eaux du Geer engendre également chez l'enfant un fantasme d'emportement, de dérive ironique : «Nous sommes entraînés vers l'immensité des eaux de la cour, vers le Geer qui bouillonne, impatient, qui file vers la Meuse, aspiré par elle, attiré vers Maastricht, vers la Hollande, et bientôt livré aux tourbillons de la mer et la mer du Nord, en hiver, est glaciale ; on y meurt de froid»⁴⁰⁷.

L'Herbe à brûler reprendra le récit du premier voyage à vélo de Conrad jusqu'au collège de Saint-Rémy, - entendons par là, le collège de Saint-Trudon de **Les Plumes du coq**. Un même cadre provoque le même enlèvement, le même embourbement paralysant, le même retour mortel ou régénérateur dans la glaise/glaire maternelle et wallonne.

Le récit de ce trajet insiste sur la fusion avec la mère dans l'épreuve régressive de l'enlèvement, et sur la connotation climatique du décor : «Les roues de nos bicyclettes s'enfonçaient. La mienne soudain pénétra dans la boue jusqu'aux moyeux. La pluie tombait à verse [...]. J'ai à nouveau appelé, levé les bras, j'ai hurlé. Je m'enfonçais [...].»⁴⁰⁸.

A nouveau, la mère se montre sous un jour rédempteur, salvateur. Elle rejoint le garçon dans son engluement imminent, mais l'en sauve : «[...] nous descendions tous deux à la même vitesse dans le puits de glaise lorsqu'elle s'est penchée vers moi, extirpant ses mains du sol. Je les ai agrippées. Ma mère, m'attirant vers elle, m'a étreint»⁴⁰⁹.

La scène finale ne pouvait être plus symbolique. Alors que le risque d'enlèvement n'est pas encore tout à fait écarté et prend même un tour allusif plus sensuel, - «Mais nous nous enlisons avec lenteur»⁴¹⁰ -, mère et fils parachèvent une image fusionnelle et incestueuse : «Noués l'un à l'autre pareils à un couple modelé dans une seule masse d'argile [...].»⁴¹¹.

⁴⁰⁵ ID – **Ludo**, p. 17.

⁴⁰⁶ **Ibid.**, p. 54.

⁴⁰⁷ **Ibid.**, p. 117. La figure de l'enlèvement est également retenue dans les vers que William Cliff lui dédie. Cf. CLIFF, William – **Conrad Detrez**, Paris, Le Dilettante, 1990, p. 14s.

⁴⁰⁸ DETREZ, Conrad – **L'Herbe à brûler**, p. 23. C'est nous qui soulignons.

⁴⁰⁹ **Ibid.**, p. 24. C'est nous qui soulignons.

⁴¹⁰ **Ibidem**. C'est nous qui soulignons.

⁴¹¹ **Ibidem**. C'est nous qui soulignons.

La bâtisse de Saint-Trudon dans **Les Plumes du coq**, - suppôt emblématique d'une société figée, close et cruelle au centre de laquelle elle trône -, ne vit que de la machination perverse de supplices, comme ces noyades rituelles et sadiques dans l'énorme bassin où les novices sont censés laver la vaisselle : «C'est tout juste si nous arrivons à mouvoir le torse. Le garçon qui redoute la noyade se met à pleurer, une tasse collée sur la bouche, une autre sur la tempe telles des ventouses»⁴¹².

Par ailleurs, toute tentation ou tentative de fugue en dehors de l'espace claustral du séminaire est freinée par le risque d'embourbement dans la glaise des champs de betteraves des alentours. L'incroyable instabilité du terrain procure également des cachettes glaiseuses au narrateur et à son complice, Victor : «Je me suis laissé prendre, m'en suis détourné cependant que *l'enlissement* se poursuivait, que la terre entre les betteraves mollissait, fondait sous son corps brûlant de toutes les fièvres réunies, tel un bloc de glace»⁴¹³.

Dans les textes detréziens, par rapport auxquels l'auteur ne revendique aucune mise en fiction «hallucinée», le thème polysémique de l'enlissement persiste, qui appelle un décryptage tout aussi convenu que dans la trilogie autofictionnelle.

Le récit des déboires politiques de Populo dans son bidonville, probablement carioca, s'ouvre sur l'association fantasmatique de la chute et de l'expérience funéraire, mise en relief par le cadre sordide et dégradant de la favela et de ses dépotoirs d'ordures : «Me voilà *plongeant dans une fosse*. Mes ongles ont griffé la paroi. Elle est molle et grasse. Mon visage a frotté contre la glaise, a noirci»⁴¹⁴.

Paumé, Populo reçoit ce nouvel habitacle comme un don ; comme un espace funéraire où se replier, s'endormir, s'assoupir : «Je me recroqueville dans un coin de *la tombe*»⁴¹⁵. Populo et Mambo, le manchot, reviendront ensemble dans cette décharge à la recherche d'une clocharde, pour «vidanger» le pauvre handicapé.

A nouveau, cette quête n'est pas exempte d'épreuves périlleuses, mais dont l'ironie grotesque permet une allusion sexuelle : «Mon ami et moi on a cherché, on s'est enlisé. Finalement on a déniché l'antre de la vieille»⁴¹⁶.

⁴¹² ID – **Les Plumes du coq**, p. 34.

⁴¹³ **Ibid.**, p. 50. C'est nous qui soulignons.

⁴¹⁴ ID – **La Lutte finale**, p. 11. C'est nous qui soulignons.

⁴¹⁵ **Ibid.**, p. 12. C'est nous qui soulignons.

⁴¹⁶ **Ibid.**, p. 28.

Même recours, trop «évident», au thème funéraire de l'ensevelissement au début du récit de **Le Dragueur de Dieu**, dans lequel Conrad Detrez se pose les questions pertinentes sur les rapports entre la religion et la sexualité. Lucien, le narrateur, épie Victor dans une de ses extases mystiques avec les Saints-Anges dans le jardin du couvent nordique de Saint-Amand.

L'ambiance cosmogonique et biblique réfère à une théophanie que la suite du récit rendra plus ambiguë et parfois dérisoire. L'engloutissement imminent renforce le cadre mythique de la pseudo apparition : «Il me semble que la terre remue, qu'elle va s'ouvrir, *m'engloutir*, semblable à un puits de boue»⁴¹⁷.

L'allusion à un nord pluvieux, - «Les nuages se gonflent, noircissent le ciel, se déchirent pour se reformer au-dessus des champs» -,⁴¹⁸ favorise une lecture climatique de ce thème et complète l'évocation d'un cadre facilement reconnaissable, «non loin de la frontière franco-belge». Il semblerait que la simple suggestion de ce lieu entraîne une faille, un glissement tantôt physique, tantôt sensoriel.

En tous cas, l'inscription du thème de la chute et de l'enlèvement dans le texte découle d'une lecture préalable de certains topiques freudiens, d'où son caractère si peu spontané, d'où son appel à un repérage des codes : «Mon pied glisse. Va-t-il s'enfoncer ? Sans me l'avouer peut-être, dans le fond de mon cœur, souhaité-je *m'enliser*. Peut-être aspiré-je à *descendre dans le sein de la terre*, à m'immobiliser, à devenir prisonnier du royaume d'argile et de cailloux»⁴¹⁹.

Dans **La Ceinture de feu**, c'est le cadre sismologique et politique instable du Nicaragua qui est à l'origine d'un sentiment d'enlèvement dans les entrailles mouvantes de la terre. Le narrateur est d'ailleurs volcanologue. Le roman est, - nous l'avons dit -, le point de rencontre de toute une panoplie de personnages happés par l'idéal révolutionnaire.

Le premier impact du volcanologue français sur cette terre en ébullition est l'occasion d'un engloutissement imprévisible : «Tu grelottes dans l'océan Pacifique (et tes pieds *s'enlisent* dans des plages de boue)»⁴²⁰. La ville, elle, garde les cicatrices d'un violent séisme ayant englouti une bonne part des bâtiments et des institutions. Tout un monde, qui n'est plus, a été en fait littéralement «dévoreré» : «Aujourd'hui ça permet de raconter des histoires : Il était une fois [...]»⁴²¹.

⁴¹⁷ ID – **Le Dragueur de Dieu**, p. 11. C'est nous qui soulignons.

⁴¹⁸ ID – **Les Plumes du coq**, p. 86.

⁴¹⁹ ID – **Le Dragueur de Dieu**, p. 14. C'est nous qui soulignons.

⁴²⁰ ID – **La Ceinture de feu**, p. 15. C'est nous qui soulignons.

⁴²¹ **Ibid.**, p. 20.

Dans **Ludo**, le thème de l'enlissement est renforcé par la prégnance du régime nocturne de l'imagination⁴²², notamment par la version de l'habitat souterrain. Le cadre belliqueux et hystérique dans lequel évoluent les personnages les oblige à se terrer de temps à autre chez eux, dans les caves, les souterrains.

En effet, les populations en temps de guerre ont organisé une existence repliée, souterraine pour échapper aux attaques aériennes : «La nuit est entrée sous terre, les gens naviguent dans une grotte, sur un lac d'eau chaude»⁴²³.

Des galeries relient ces lieux souterrains. L'existence y devient mystérieuse, primitive : «Nous sommes descendus dans la galerie sous la maison des parents de Ludo»⁴²⁴. C'est au fond de ces grottes que les habitants se tassent pour passer la nuit : «Les femmes se sont allongées dans l'obscurité. La cave résonne des craquements, de l'explosion des oiseaux de fer»⁴²⁵. Dans ces souterrains, les femmes affolées par les bombardements se tassent comme les poules du poulailler : «Les femmes ont relevé le croupion, n'ont pas senti l'animal passer. Elles prient, se frottent les unes contre les autres»⁴²⁶.

Très intimement lié au fantasme de l'enlissement, le thème des *champs de betteraves* procure au narrateur des textes detréziens une image obsédante et hallucinante à plus d'un titre. Un témoignage moisi «halluciné», davantage lucide et récapitulatif, - parce que rédigé «au voisinage de la mort» -, apportera une lumière assagie à la lecture de ces champs, à la nature de leur ancrage dans la mémoire narrative de Detrez : «Le poète en moi s'émeut. Tel champ m'inspire. J'y logerais des histoires d'amour, d'élévation, d'enlissement. J'y caserais des récits de poursuite, de guerre, des drames, des visions. Dans une *plantation de betteraves* prendraient place telle solitaire aventure, un commerce avec les anges, des épousailles, le nom de Dieu, des épiphanies»⁴²⁷.

⁴²² Cf. DURAND, Gilbert – *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1969.

⁴²³ DETREZ, Conrad – **Ludo**, p. 44.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 61.

⁴²⁷ ID – *La Mélancolie du voyeur*, p. 150. C'est nous qui soulignons.

Les betteraves acquièrent un statut magique chez le jeune Detrez : «Enfant, le séminariste, à sa manière, sacralisait cette racine [...]»⁴²⁸. Mais c'est surtout la fonction symbolique de ce végétal, «omniprésent» en Europe du Nord⁴²⁹, que le récit halluciné **Les Plumes du coq** met à profit. Les champs de betteraves s'étendant autour de la lugubre bâtisse Saint-Trudon, offrent, eux aussi, un terrain sacré, une terre sainte et vierge où le narrateur peut ressourcer sa rêverie d'enfance.

Ils constituent néanmoins un espace ambigu d'évasion et d'enlissement : «J'ai rêvé, l'espace d'une seconde, d'un champ de betteraves à racines roses et feuilles bleues [...]»⁴³⁰. Cultivés, labourés, les champs de betteraves renvoient à une rêverie d'*avec-moi*⁴³¹.

En effet, les champs sont perçus comme une excroissance des repères spatiotemporels du village, de la maison. Leur prégnance dans ce texte leur confère une valeur emblématique par rapport au pays où ils s'étendent à perte de vue car : «La bâtisse domine comme un château fort les terre à perte de vue [...]. La lumière découvre l'immensité du champ de betteraves»⁴³².

Les betteraves accentuent non seulement le fantasme d'enlissement. Elles renforcent le sentiment d'enracinement dans un pays bien défini. Elles constituent un contrepoids puissant contre toute tentative d'évasion, d'éloignement ; contre tout départ. Elles rappellent l'importance sensitive de *l'ici*.

Moins prégnant, mais davantage polysémique et diffus, parce que «signe de contradiction»⁴³³ ou «révélateur des contraires»⁴³⁴, le thème du *coq*, et ses dérivés : poules, poulaillers, œufs, instaurent un champ sémantique enclin à toutes les dérives fantasmatiques et oniriques. La fiente et les plumes des poules flottaient déjà sur les eaux montantes de **Ludo** à la faveur du chaos généralisé engendré par la guerre et par les crues.

Le poulailler s'introduit dans la cuisine. Les œufs, denrée précieuse, manquent de se perdre, flottent, ballottent : «La fiente s'amoncelle autour du poêle, les plumes s'envolent»⁴³⁵. D'étranges échanges s'établissent : le poulailler fournit sa fiente, ses plumes, ses œufs, ses odeurs alors que mère et fiston songent à «habiter dans le poulailler»⁴³⁶.

⁴²⁸ **Ibid.**, p. 25.

⁴²⁹ **Ibidem.**

⁴³⁰ ID – **Les Plumes du coq**, p. 189.

⁴³¹ Cf. BACHELARD, Gaston – **La Poétique de l'espace**, Paris, Quadrige/PUF, 1957, p. 172.

⁴³² DETREZ, Conrad – **Les Plumes du coq**, p. 46.

⁴³³ ROMÉY, Georges – **Dictionnaire de la symbolique. Le vocabulaire fondamental des rêves**, tome 1, Paris, Albin Michel, 1996, p. 390.

⁴³⁴ **Ibid.**, p. 391.

⁴³⁵ DETREZ, Conrad – **Ludo**, p. 21.

⁴³⁶ **Ibidem.**

Ces gallinacés, le narrateur a appris à les connaître. Il vit en accointance avec eux. Qui plus est, les femmes, atterrées par le passage des avions allemands, dans des caves de plus en plus collectives, se tassent comme les poules du poulailler : «Les femmes ont relevé le croupion, n'ont pas senti l'animal passer. Elles prient, se frottent les unes contre les autres»⁴³⁷.

Dans **Les Plumes du coq**, - roman dont le titre fournit une piste explicite -, le poulailler du collège Saint-Trudon indique le lieu où s'accomplit l'une des tâches les plus brutales du pensionnat, la taille du plumage des poules, et surtout celle, fascinante, des coqs. Dans son sadisme, cette besogne sert d'allégorie à l'état carcéral des jeunes séminaristes, dont les «ailes» font elles aussi l'objet d'une taille psychologique, afin d'éviter toute évasion vers l'extérieur du bâtiment.

A Saint-Trudon, tout comme dans le poulailler du collège, l'humiliation fonctionne comme un châtiment, un rappel à l'ordre contre toutes dérives libertaires ou émancipatrices : «Le coq privé de sa parure, humilié, court dans tous les sens, battant ce qui lui reste d'ailes, se précipitant contre la clôture»⁴³⁸.

Or, le poulailler, - nous l'avons dit -, est aussi le théâtre de perversions nocturnes. La nuit tombée, le supérieur rôde pareil à un animal «au pelage uniformément sombre sous la lune»⁴³⁹. Il pénètre dans le poulailler, s'empare des pondeuses et les «fourgonne»⁴⁴⁰, sauf le coq.

Dans l'ambiance socialement fracturée de l'après-guerre, le coq symbolise également les ambitions du coq wallon, dont les adorateurs sont fustigés par le titulaire d'histoire du collège. Il s'agit des Wallons socialistes et laïcs, adversaires du Roi, du Pape et de la Sainte Eglise : «Le culte du coq est un fléau sans cesse renaissant, poursuit l'historien. Il persiste, par exemple, dans la mémoire des socialistes [...]. Ils se font tuer pour accrocher quelle loque ? [...]. Frappé de quoi ? D'un *coq* ! [...]

⁴⁴¹. Ce coq s'oppose aux idéaux unitaire, monarchique et catholique de l'Époux.

Le jeu référentiel du thème du coq associe donc les scènes isolées du poulailler et de ses perversions au devenir incertain d'un pays au bord de la guerre civile. Le coq du poulailler de Saint-Trudon, vengeur des perversions et des hypocrisies du collège, préfigure le coq wallon, socialiste et anti-clérical auquel il faudra se confronter à Liège.

⁴³⁷ **Ibid.**, p. 61.

⁴³⁸ **ID – Les Plumes du coq**, p. 31.

⁴³⁹ **Ibid.**, p. 47.

⁴⁴⁰ **Ibid.**, p. 49.

⁴⁴¹ **Ibid.**, p. 65. C'est nous qui soulignons.

Les romans moins «hallucinés», surtout ceux dont la diégèse se veut moins autofictionnelle, évoquent çà et là l'image fascinante du coq. Aussi bien dans **La Ceinture de feu** que dans **La Lutte finale**, c'est le rôle social et symbolique de cet animal dans la société sud-américaine qui attire l'attention du narrateur. Dans les deux cas, le coq appartient à un monde masculin, viril, dominateur, mais hypocrite.

Dans le bidonville de **La Lutte finale**, «Les coqs [y] exercent leurs fonctions de coq. Ils se battent, hérissant leur crête, plantent leur bec dans le cou des pondeuses. Les coqs couvrent les poules»⁴⁴². Le coq, de par sa «lubricité»⁴⁴³, nargue les mœurs chrétiennes du pays et scandalise les femmes.

Aussi est-ce avec suspicion que le clergé voit la tenue de combats de coqs, sport emblématique au Nicaragua, et dont les femmes sont absolument exclues. Alvaro et son coq en sortent souvent vainqueurs et y affirment leur virilité. Par contre, son frère Abel, une fois dévoilée son homosexualité honteuse, en est catégoriquement exclu, et réduit à un statut féminin.

A nouveau, les coqs, lors des combats, confirment les rôles et assignent les statuts sociaux : «Sa mère et sa sœur versaient enfin leur dîme à l'église. Et son père et son frère dépensaient le reste au bordel. Les coqs étaient beaux avec leurs plumes vertes et brunes [...]»⁴⁴⁴.

Par ailleurs, le thème récurrent de l'*Epoux* mérite également que l'on veuille bien s'y attarder. Il dérive bien évidemment d'une tradition mystique chrétienne ancrée dans le Nouveau Testament, dans laquelle la figure parousiaque du Christ est conçue comme celle d'un Epoux attendu de longue date en vue des noces mystiques, des retrouvailles eschatologiques, où l'Eglise fait souvent figure de fiancée. La mystique chrétienne s'est emparée de cette image très suggestive et très productive du point de vue spirituel.

⁴⁴² ID – **La Lutte finale**, p. 52.

⁴⁴³ **Ibidem**.

⁴⁴⁴ **Ibid.**, p. 39.

Dans **Les Plumes du coq**, l'allusion au thème de l'Epoux renvoie d'une part à cet usage, conventionnel dans le séminaire Saint-Trudon, de l'image mystique, à même de catalyser toutes les ressources religieuses du jeune séminariste et de lui imposer un ordre hiérarchique strict et viril («Mon Epoux, je vous jure... J'ai treize ans, mon Epoux. Si je m'attendais à ce que vous m'habitiez le soir même de mon arrivé !»⁴⁴⁵) ; mais, d'autre part, au fait que le jeune âge du séminariste et sa psychologie religieuse propre ne sont pas capables de saisir la signification mystique de cette formule et de cette figure qu'il s'agit de révéler et de respecter. Il n'en comprend la portée spirituelle ni sur lui, ni sur l'ensemble de l'établissement : «Mon Epoux ? Ça doit vouloir dire autre chose...»⁴⁴⁶.

Cette brèche conceptuelle ouvre la voie à toutes sortes de dérives que le contexte historique de la diégèse ne cesse de reformuler. L'Epoux sera tantôt un dieu tout-puissant et redoutable ; une instance légitimante du régime sadique et claustral de la lugubre bâtisse : «Car, vocifère-t-il, l'Epoux est jaloux. Sachez-le : l'Epoux est toujours près de vous, Il vous suit, l'Epoux est jaloux»⁴⁴⁷ ; tantôt le précurseur d'un culte hystérique et mortifiant, doloriste et malsain : «L'Epoux saigne, son cœur a mal, il faut réparer»⁴⁴⁸ ; tantôt une excroissance des perversions voyeuristes, zoophiles et pédophiles du supérieur du collège : «L'Epoux est partout : sous mon lit, dans les corridors, dans la salle de douches, dans le poulailler [...]. Il dort en même temps dans le lit du supérieur et dans le lit de Marien»⁴⁴⁹.

En tous cas, l'image de l'Epoux est toujours instable, passible d'innombrables interprétations au gré des hallucinations du jeune narrateur dans la bâtisse, et des événements extérieurs.

Le rapprochement de l'Epoux de la figure du Christ crucifié accroîtra le caractère lascif et lubrique de cet être énigmatique, produit hallucinatoire du narrateur et fil conducteur du récit. Son «ventre et [ses] cuisses nues» retiennent l'attention d'un narrateur déconcerté : «L'Epoux a pris les vêtements d'une femme [...]]»⁴⁵⁰.

Conrad Detrez reviendra, d'ailleurs, sur le glissement permanent des jeunes séminaristes vers une perception lascive de cette image christique : «Qu'on interroge [...] des séminaristes (pour l'émoi surtout et pour l'allégresse), encore qu'en matière de lascivité les novices livrés à l'Epoux [...]]»⁴⁵¹.

⁴⁴⁵ ID – **Les Plumes du coq**, p. 24.

⁴⁴⁶ **Ibid.**, p. 23.

⁴⁴⁷ **Ibid.**, p. 39.

⁴⁴⁸ **Ibid.**, p. 40.

⁴⁴⁹ **Ibid.**, p. 44.

⁴⁵⁰ **Ibid.**, pp. 87-89.

⁴⁵¹ ID – **La Mélancolie du voyeur**, p. 109.

Le statut foncièrement hallucinatoire du thème de l'Époux explique son puissant et obsédant travail onirique. En effet, certaines apparitions ne trouvent d'autres raisons d'être que celles d'une réélaboration nocturne et onirique, fécondée par les perversions internes et les soucis hystériques externes.

Rappelons qu'à l'intérieur du pensionnat deux phénomènes apparemment autonomes attirent l'attention du narrateur, voire l'impliquent directement. D'une part, et le jour, la taille des plumes des gallinacés pour les empêcher de fuir du poulailler. D'autre part, et la nuit, la perversion zoophile du supérieur sur les pondeuses. Ces scènes diurnes et nocturnes font l'objet d'un intense travail onirique qui se traduit par l'apparition de l'Époux sous forme de coq ; véritable divinité païenne et idolâtrique : «[...] une crête d'or apparaît. L'Époux, me dis-je instinctivement»⁴⁵².

A l'extérieur, c'est la Question Royale qui contamine l'hallucination du narrateur. Du fait du camp politique qu'il s'est choisi, - royaliste et catholique -, l'Époux renvoie quelque part à la figure du Roi absent, dont on attend l'imminent retour en Belgique pour des «épousailles», des noces hystériques.

Ainsi, la *vacuité* du pays se redouble-t-elle d'une *nubilité*, voire d'une *viduité* malades et irrationnelles : «Aller au-devant de l'ennemi, bras ouverts, délesté de mes tracts, entamer la discussion sur les relations de la monarchie et de l'Époux [...]»⁴⁵³, telles sont les consignes du collègue pour le combat que les jeunes recrues ont à mener à Liège, la laïque et la socialiste, ennemie de l'Époux.

Mais la convocation par Conrad Detrez du thème de l'Époux, - sujet mystique s'il en est -, permet aussi d'évoquer subtilement la mystique flamande et de faire circuler dans le texte un certain nombre de clichés littéraires flamands et «nordiques» tels que les véhiculés, depuis deux siècles, la production littéraire francophone de Belgique, notamment pour donner une image de sa spécificité.

Le Dragueur de Dieu, - récit dont le propos n'est ni autofictionnel, ni halluciné -, entend mettre en fiction les rapports étroits et subtils entre religion et sexualité. La figure de l'Époux et des noces mystiques, bien dans le goût de la tradition mystique flamande, s'y retrouve dans plusieurs allusions dont le but premier est, somme toute, de provoquer l'ironie et le brouillage.

⁴⁵² ID – *Les Plumes du coq*, p. 71s.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 103s.

Rappelons que l'action de ce roman se déroule quelque part entre un couvent de Saint-Amand, aux confins de la frontière franco-belge, dans un nord absolu et mythique, presque *anhistorique* ; et Paris, ville perverse et ambiguë, où les signes religieux ne peuvent être interprétés qu'à partir d'une ironie entendue, et à travers un personnage d'une totale naïveté.

Dans ce «pays» innommé, des femmes se retirent, une fois veuves, «dans un béguinage»⁴⁵⁴. Les familles y sont pieuses et dévouées, et fournissent à l'Eglise une foule de religieuses, notamment à «l'ordre du Divin-Epoux»⁴⁵⁵.

Par ailleurs, les références spirituelles de Lucien, en quête de Victor, - soi-disant consolé par l'apparition des Saints-Anges, mais en vérité inséré dans les milieux gays parisiens -, remontent à un patrimoine facilement reconnaissable.

S'y croisent Ruysbroek l'Admirable, auteur de **Les Noces mystiques**, (traduit par Maeterlinck)⁴⁵⁶, où les noces spirituelles visent introduire les «amants dans les bras de l'Epoux»⁴⁵⁷ ; Sainte Hadwige et ses baisers mystiques sur la bouche de l'«Epoux»⁴⁵⁸, mais aussi des ouvrages plus fictifs, mais tout aussi révélateurs du ton «nordique» qu'il s'agit d'imprégner à ce récit énigmatique. Parmi eux, on trouve cet ouvrage improbable : *Les secrets de l'Epoux*⁴⁵⁹.

D'autres thèmes obsédants pourraient figurer dans notre analyse. Le thème du *jardin* et celui de l'*ange* nous semblent ressortir à ce souci detrézien de mettre à profit une lecture freudienne, souvent superficielle ou *amatrice*, dans un projet d'autoanalyse par la fiction. Nous rappelons qu'il font néanmoins l'objet d'une approche critique dans le sous-chapitre antérieur. Les reprendre ici s'avérerait donc redondant.

Quoi qu'il en soit, toutes ces figures thématiques semblent avant tout appartenir à un répertoire fantasmatique intime défini, mûri par les épreuves de la vie et pressé de se trouver un espace romanesque où le poète peut s'émouvoir : «Tel champ m'inspire. J'y logerais des histoires d'amour, d'élévation, d'enlèvement [...]. Dans une plantation de betteraves prendraient place telle solitaire aventure, un commerce avec les anges, des épousailles, le nom de Dieu, des épiphanies»⁴⁶⁰.

⁴⁵⁴ ID – **Le Dragueur de Dieu**, p. 30.

⁴⁵⁵ **Ibid.**, p. 30.

⁴⁵⁶ Cf. MAETERLINCK, Maurice – **L'Ornement des noces spirituelles de Ruysbroeck l'Admirable**, traduit du flamand, Bruxelles, Les Eperonniers, 1990. DETREZ, Conrad, **Le Dragueur de Dieu**, p. 104.

⁴⁵⁷ **Ibid.**, p. 104s.

⁴⁵⁸ **Ibid.**, p. 174.

⁴⁵⁹ **Ibid.**, p. 171.

⁴⁶⁰ ID – **La Mélancolie du voyeur**, p. 150.

Outre ces thèmes axiaux dans l'élaboration de la mythologie personnelle, il nous faut à présent considérer les structures plutôt *schématiques* du récit qui, par leur récurrence et leur réseau complexe, constituent un outil puissant dans l'écriture romanesque du moi. Il s'agit de structures thématiques complexes étayées sur une attitude et qui éclairent les contours d'un *ethos* spécifique.

4.3.2 Traits schématiques

Un premier trait schématique, fantasmatique et narratif de l'écriture autofictionnelle de Conrad Detrez se retrouve dans l'ensemble de la trilogie hallucinée, et même ailleurs. Il s'agit de la *médiation* et de *l'initiation de l'ami* ; un ami qui est toujours porteur d'une *extranéité*. André-Joseph Dubois y voit une veine voltairienne à l'œuvre dans l'imaginaire detrézien : «C'est qu'il y a du Candide dans le héros detrézien, à qui il faut un Pangloss pour le jeter sur les routes»⁴⁶¹.

Dans *Ludo*, c'est le petit voisin de six ans du tout petit narrateur de cinq ans qui le fascine et polarise le récit. C'est lui aussi qui le convoque dans ses jeux, son jardin, sa maison. Il est le complice inséparable du narrateur ; celui que le gosse veut absolument rejoindre chez lui, sur son «île» : «Mon camarade est aussi dans son île»⁴⁶².

Projet dont le refus catégorique de la mère s'apparente à un interdit injustifiable pour le petit enfant à la pensée animiste et merveilleuse : «Si je veux sortir elle appelle la guerre qui me brûlera vif avant que je n'arrive dans l'eau»⁴⁶³.

De telles menaces illustrent bien la rigueur avec laquelle les mères s'obstinent à séparer leurs fistons du danger représenté par l'*autre* : «Lui chez lui, toi chez toi !»⁴⁶⁴. Les sentences maternelles sont sans appel et ne font aucun cas de la complicité des deux gosses : «On vous séparera ! Gamin de merde ! Et toi, tu ne sortiras plus ! On les séparera !»⁴⁶⁵.

⁴⁶¹ Lecture d'André-Joseph Dubois, *Ludo*, p. 168.

⁴⁶² DETREZ, Conrad – *Ludo*, p. 20.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 25.

Le schème de la médiation de l'ami prend ici surtout la forme d'une initiation à l'autre et au monde des adultes par le truchement du jeu et du chaos. Aussi, l'altérité de Ludo est-elle surtout le fait des préjugés des adultes, mais trouve une traduction animiste et merveilleuse chez le narrateur : «La mère de Ludo est née à Maastricht. Son père est né de l'autre côté des peupliers. Et Ludo ? Ludo est né dans le jardin»⁴⁶⁶.

Ludo est avant tout le complice du jeu. Il procure au narrateur un personnage *ludique* proprement dit, mais dont les dérives *ludiques* sont autant d'indices d'une recherche autoanalytique rétroactive en vue d'une compréhension du destin de l'auteur. L'envoûtement panique du récit ne doit pas nous faire perdre de vue que nous avons ici affaire, au dire de l'auteur lui-même, à une lecture et à une application personnelles des acquis freudiens sur un vécu d'enfance

L'auteur y cherche ou y met en scène des pistes enfouies qui permettraient d'éclairer des échecs et des comportements présents. C'est à cette aune qu'il faudrait lire la hantise du jeu du jet d'urine. Ludo se trouve être le premier ami, mais aussi quelque part le premier «*aman*» du narrateur. C'est avec lui qu'il découvre son corps, les plaisirs vagues et difficilement assimilables qu'il procure : «Ludo vient à ma rescousse, la [la verge] saisit. Mes pieds gèlent sur place, le vent me pique à l'entrejambe. Ludo manœuvre avec le sérieux d'un horticulteur, le membre se raidit, je m'échauffe, mes pieds dégèlent»⁴⁶⁷.

Après le désir de fusion avec l'instance maternelle, c'est une aspiration à rejoindre l'ami qu'expriment ces fugues incessantes, le caractère sensuel et festif des retrouvailles ou des projets enfantins, marqués, - il est vrai -, par le brouillage des perceptions sentimentales, affectives et cognitives de la tendre enfance : «Mon camarade se prend pour son père, je suis le mien. Il m'appelle mais moi je joue avec le soleil ! Et puis, les papas ne se marient pas avec des papas»⁴⁶⁸.

A cet égard, une approche interprétative libre de la portée onomastique de ce premier «*ami*», de ce premier impact de l'*extranéité* acte un propos d'inscription d'un filon autofictionnel fécond dans ce texte «halluciné». Ludo, - variante onomastique de Louis, Ludovic, Clovis -, procure une empreinte germanique et franque à un récit *frontalier* à plus d'un titre.

⁴⁶⁶ Ibidem.

⁴⁶⁷ Ibid., p. 50.

⁴⁶⁸ Ibid., p. 32.

Ce nom constitue également une réalisation emblématique de l'univers ludique du texte et des deux personnages enfantins. Il opère un dédoublement fictionnel, mais aussi psychologique du narrateur en dépit de la distance hétérodiégétique qu'il instaure par rapport au narrateur qui balbutie dans ce texte.

Dans **Les Plumes du coq**, la médiation et initiation de l'ami sont assurées par Victor, le camarade de chambrée du narrateur au collège Saint-Trudon. Tout comme Ludo, Victor marque le narrateur par son aspect exotique : «Il a l'air d'un étranger, ses cheveux sont d'un noir [...]»⁴⁶⁹. Cet aspect particulier de la chevelure de Victor opère un rapprochement sensuel ambigu que l'auteur sait subtilement mettre à profit dans son souci autofictionnel : «Victor a des cheveux doux comme des fils de soie, on dirait des cheveux d'ange [...]»⁴⁷⁰.

A nouveau, le narrateur se sent fasciné, envoûté par un personnage à la physionomie exotique et qui l'entraîne dans ses fugues. C'est Victor que le jeune narrateur retrouvera, enlisé dans les champs de betteraves, lors de ses randonnées nocturnes. C'est grâce à lui qu'il s'initie à l'amour lors de séances de baisers⁴⁷¹. C'est avec lui enfin qu'il jurera, suite au scandale pédophile de l'établissement, n'aimer que «l'Amour»⁴⁷².

A nouveau, l'ami forme avec le narrateur les deux pôles majeurs du récit. Il lui permet de modeler son comportement, de manifester sa fascination devant la nouveauté d'un monde inconnu qui s'obstine à s'insinuer à l'intérieur de la bâtisse claustrale. Mais, pour l'heure, il représente la solidarité et la complicité dans l'état de réclusion auquel le collègue voue ses internes.

C'est Victor que le jeune narrateur retrouvera purgeant une peine d'exclusion et d'errance, voire d'enlèvement, dans les champs de betteraves avoisinants : «[...] le crâne de Victor ressemble à s'y méprendre, avec ses taches beiges et roses, à la partie supérieure d'une betterave [...]. L'enterré [c'est-à-dire Victor] ne répond pas»⁴⁷³.

⁴⁶⁹ ID – **Les Plumes du coq**, p. 30.

⁴⁷⁰ **Ibid.**, p. 37.

⁴⁷¹ Cf. **Ibid.**, p. 82.

⁴⁷² **Ibid.**, p. 198.

⁴⁷³ **Ibid.**, p. 52.

L'Herbe à brûler offre un doublet de cette amitié initiatrice et médiatrice dans la figure de Leopoldus, le jeune noir, camarade de chambrée de Conrad dans le séminaire de Saint-Rémy. Du fait de sa différence raciale, Leopoldus induit chez le personnage principal, de plus en plus autodiégétique, une prise de conscience, d'une part, de la réalité extérieure marquée par la différence, voire l'exotisme envoûtant : «Je songe à sa peau couleur d'argile, à ses mains ; je revois ses dents, ses yeux [...]»⁴⁷⁴, mais, d'autre part, de sa condition nationale propre, inavouée : «Je suis Belge, fais-je, étonné de m'entendre décliner pour la première fois ma citoyenneté»⁴⁷⁵.

Par ailleurs, Leopoldus initie le naïf Conrad à l'art de l'amour avec les jeunes vachères du village ; une expérience qui pour le narrateur tourne au fiasco : «Il restera au collège tant que j'y serai et il va tâcher de me trouver une fille qui m'embrassera moi aussi [...]»⁴⁷⁶. Il est le promoteur des nombreuses évasions et infractions aux règles strictes de l'enseignement du collège de Saint-Rémy.

Le jeune noir fait volontiers le mur pour rejoindre les élèves de la section agricole. Cette vocation plus «jardinière» et «buissonnière» éclaire celle de Conrad, de moins en moins attiré par la culture livresque et humaniste de sa section ; de plus en plus fasciné par l'«extériorité» et la liberté des études agricoles en plein air, représentées par l'exotisme non-conformiste et rusé de Leopoldus : «Pourtant là-bas, en Afrique, il lisait mais un seul volume à la fois et entre deux randonnées dans la brousse»⁴⁷⁷.

Outre l'amitié de Leopoldus, **L'Herbe à brûler** fournit d'autres variantes du schème de l'ami initiateur et médiateur. Une fois inscrit en théologie à l'Université Catholique de Louvain, Conrad fait la connaissance de Rodrigo, étudiant et novice brésilien dont l'influence s'avérera capitale dans l'évolution politique et religieuse du futur «missionnaire laïc».

D'une part, Rodrigo initie Conrad à la nouveauté de la réalité tropicale et latino-américaine. Il introduit dans la conscience de Conrad la complexité de la situation brésilienne dans les années soixante, la militance et l'ébullition de la mouvance gauchiste de l'Eglise ; il incarne l'engagement du narrateur wallon : «Car pour Rodrigo il est dérisoire, l'enjeu. Comme sont dérisoires les autres querelles des évêques et des théologiens des Eglises d'Europe»⁴⁷⁸.

⁴⁷⁴ ID – **L'Herbe à brûler**, p. 30.

⁴⁷⁵ **Ibidem**.

⁴⁷⁶ **Ibid.**, p. 41.

⁴⁷⁷ **Ibid.**, p. 31.

⁴⁷⁸ **Ibid.**, p. 60.

Par ailleurs, - nous l'avons déjà signalé -, l'étudiant brésilien préfigure, - de par son comportement si peu chaste -, les épreuves qui attendent le narrateur au Brésil, son initiation à la vie sexuelle, son dépuclage⁴⁷⁹ : «Que répondre ? J'établissais un lien trop confus, trop neuf, entre les frémissements et la nudité des jeunes gens, je m'y perdais. L'idée que l'amour fit mal me désorientait»⁴⁸⁰.

D'une certaine façon, à Rio, le noir Fernando, avec qui Conrad s'initiera à l'amour homosexuel, poursuit le travail d'intégration de Detrez dans l'univers exotique, envoûtant et déréglé du Brésil : «Nous sommes tombés à genoux l'un devant l'autre, toujours enlacés, mouillés, baignant dans sa puissante odeur de nègre, et on s'est regardé. Une sensation inconnue, un bien-être, un bonheur indicible s'est installé en moi»⁴⁸¹.

Dès lors, le récit perd l'exclusivité de cette figure schématique (l'ami médiateur) et devient multipolaire, tandis que le narrateur abandonne sa facette d'éternel initié au profit d'une posture de protagoniste et militant politique : «Mes lectures et l'étude des principes de la *Plate-forme*, ajoutées à mon expérience [...] avaient fait de moi un militant [...]»⁴⁸².

Une deuxième figure schématique de la trilogie hallucinée de Conrad Detrez a trait à la tentative de *fugue*, désir d'*évasion* du narrateur et personnage principal de l'univers carcéral où il est contraint de vivre, vers un extérieur fascinant par la différence et la découverte qu'il permet.

Dans **Ludo**, ce schème d'évasion et d'exploration de l'extérieur prend les traits animistes de la conception du monde externe du petit narrateur, âgé de cinq ans. Pour lui, la maison et le jardin de Ludo, son voisin, constituent un univers infini, un espace magique et attirant qu'il s'agit avant tout de rejoindre au prix de plusieurs infractions à la logique séparatiste des mères. L'inscription si précoce du thème de la *fuite* dans l'œuvre detrézienne vise précisément à souligner la provenance et la construction infantiles de cette hantise solidement ancrée dans sa mémoire.

Fuir à cet âge-là suppose avant tout le départ de la maison claustrale et carcérale où règne l'hystérie maternelle pour gagner la maison, et surtout le jardin de *l'autre*, de l'ami *ludique* à plus d'un titre : «Qu'elle complotte, la mère ! J'ai mon plan, je passerai de l'autre côté. Je jetterai une passerelle entre *ma maison* et le jardin»⁴⁸³.

⁴⁷⁹ Cf. **Ibid.**, p. 105.

⁴⁸⁰ **Ibid.**, p. 86.

⁴⁸¹ **Ibid.**, p. 122.

⁴⁸² **Ibid.**, p. 151.

⁴⁸³ ID – **Ludo**, p. 100. C'est nous qui soulignons.

Car, pour ces gosses inventifs, partir, c'est jouer un peu ; c'est transformer l'espace domestique du voisin en plaine de jeu, en espace ludique et chaotique. C'est abolir la logique et l'agencement spatial de la maison des adultes ; c'est instaurer un nouvel ordre, ludique cette fois : «Les enfants fleurissent dans les parterres au gré des saisons, dans le périmètre du jardin, sous le soleil ou la neige. Les parents l'oublient, ils sont bêtes»⁴⁸⁴.

Les enfants mettent à mal, miment ou dérèglent la conception du monde des adultes. Les vêtements des parents de Ludo font l'objet de cette fête mimétique : «Ludo retire son bras de la braguette, y enfle sa tête, gonfle ses joues. Le soleil repart»⁴⁸⁵.

Mais outre la maison, c'est surtout le jardin édénique de Ludo qui retient toute l'attention du même narrateur et qui s'inscrit dans son esprit animiste et magique comme une référence obsessionnelle. Pour l'heure, et dans ce premier tome de l'«autobiographie hallucinée», les fugueurs n'entendent pas s'aventurer au-delà de cet espace considéré immense, récréatif et irrésistible : «Le jardin colle à la plante de mes pieds. Le souvenir du jardin m'irrite à la jointure des doigts»⁴⁸⁶.

La conception merveilleuse et magique de l'espace concourt à une vision infinie de ce lieu, pourtant envahi par les eaux et remodelé par les bombardements : «Nous arrachons les voiles, filons vers la haute mer du jardin»⁴⁸⁷.

Les Plumes du coq devait dilater la dimension de l'exil et de la fugue du narrateur. La structure schématique de l'espace claustral et carcéral, et de la fugue irréprouvable trouve ici une variante plus nette parce que non soumise à une logique animiste. Cette fois, le narrateur quitte sa maison maternelle de Roclenge pour se rendre à Visé, plus précisément au séminaire Saint-Trudon.

Ce déplacement, - apparemment insignifiant si l'on considère la distance parcourue -, prend cependant des allures de périple du fait des difficultés de la marche jusqu'à l'établissement clérical : «De ma vie je n'ai avancé sur un sol aussi gras. De ma vie je n'ai contemplé bâtisse plus massive, plus uniformément brune»⁴⁸⁸. La version de l'arrivée à Saint-Rémy procure, cette fois, un récit plus minutieux du départ de la maison maternelle.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁸⁸ ID – **Les Plumes du coq**, p. 21.

Conrad, - explicitement nommé dans ce roman autofictionnel -, quitte son village natal du pays de Liège accompagné de sa mère et du curé de sa paroisse. Le trajet se montre ici plus pénible, rendu plus ardu par les conditions météorologiques et la spécificité du sol wallon : «Ma mère à ce moment avait de la boue jusqu'à la ceinture ; nous descendions tous deux à la même vitesse dans le puits de glaise [...]»⁴⁸⁹.

Arrivé tantôt à Saint-Trudon (**Les Plumes du coq**), tantôt à Saint-Rémy (**L'Herbe à brûler**), le narrateur de plus en plus autodiégétique est confronté à un nouvel espace claustral et carcéral dont il éprouvera rapidement le besoin ou l'envie de fuir, et dont il souligne surtout le caractère lugubre, inhospitalier et austère.

Dans **Les Plumes du coq**, le jeune séminariste survit tant bien que mal dans un édifice marqué par l'hystérie collective, et les perversions multiples du supérieur de l'établissement ; métaphore paternelle royale et légale : «La bâtisse domine *comme un château fort* les terres à perte de vue»⁴⁹⁰.

Dans **L'Herbe à brûler**, le collège de Saint-Rémy apparaît affublé des mêmes caractéristiques carcérales et phalliques que la bâtisse de Visé. A nouveau, l'édifice s'avère imposant, menaçant et intimidant : «Ce collège *se dressait* dans un parc à l'entrée du bourg de Saint-Rémy qu'on gagnait, à travers la campagne, en une heure de vélo»⁴⁹¹.

Dorénavant, c'est de ce lieu lugubre que le narrateur aura envie de s'évader afin de découvrir toute la nouveauté du dehors. Sous l'impulsion de son amitié avec Victor, le jeune séminariste de Saint-Trudon fera souvent le mur.

L'évasion lui permet de mieux prendre la mesure de la place imposante occupée par le bâtiment dans son contexte champêtre, notamment dans le paysage marqué par la prégnance des champs de betterave : «La lumière *découvre* l'immensité du champ de betteraves»⁴⁹².

Le dehors du pensionnat se montre alors sous un jour ambigu et éclaire les perversions latentes du collège. C'est le cas des pratiques inavouables du supérieur de Saint-Trudon dans le poulailler, mises à jour à la faveur des escapades du narrateur, planqué dans les champs de betteraves : «La masse s'engage dans le carré de betteraves, stoppe, reprend sa marche, stoppe à nouveau, fait quelques tours sur elle-même, reflue vers la limite du champ»⁴⁹³.

⁴⁸⁹ ID – **L'Herbe à brûler**, p. 24.

⁴⁹⁰ ID – **Les Plumes du coq**, p. 46. C'est nous qui soulignons.

⁴⁹¹ ID – **L'Herbe à brûler**, p. 21. C'est nous qui soulignons.

⁴⁹² ID – **Les Plumes du coq**, p. 46. C'est nous qui soulignons.

⁴⁹³ **Ibid.**, p. 47.

Nous l'avons souligné plus haut, la médiation de l'ami est cruciale, aussi bien dans la concrétisation de la fugue que dans la perception de ses enjeux. Victor, - puni et temporairement expulsé du séminaire -, est rejoint par le narrateur dans sa cachette atypique : «Victor ressemble à s'y méprendre, avec ses taches beiges et roses, à la partie supérieure d'une betterave privée de ses feuilles»⁴⁹⁴.

Leopoldus, le camarade africain de Conrad à Saint-Rémy, initie le narrateur à faire le mur et à explorer les potentialités séduisantes du dehors. L'évasion signifie l'abandon sporadique des études humanistes, côté jardin.

Alors, la tentation est grande de rejoindre cet éden réservé à quelques privilégiés : «[Ils] font le mur et cherchent à traverser le domaine mais se font presque tous arrêter dans le potager ou le verger, se font capturer par les agriculteurs avant d'atteindre la grille du collègue»⁴⁹⁵.

En outre, le récit de **L'Herbe à brûler** élargit encore d'un cran la dimension de la séparation à l'égard de son village natal. La médiation d'un ami brésilien, Rodrigo, comme lui étudiant en théologie à Louvain, opère une évolution décisive dans les certitudes politiques et religieuses du novice.

L'exposition, à la fois déconcertante et fascinante, de la réalité sociopolitique latino-américaine éveille chez Conrad un désir irréprouvable de rallier cette zone troublée du monde et de s'y engager à part entière : «Pour moi [Conrad], ce terrain est encore neuf»⁴⁹⁶. Dès lors, une fois sa décision prise, le départ semble incoercible et libérateur : «J'ai quitté Louvain comme on quitte, recru d'air vicié, un W.- C. public»⁴⁹⁷.

Le schème de la fugue - découverte ne constitue en aucun cas une figure isolée de l'écriture autofictionnelle detrézienne. Il implique l'imbrication d'autres traits thématiques et schématiques qui en soulignent la signification et l'enjeu. D'une part, tout départ ou évasion s'avère le fait d'une complicité et d'une médiation de l'*autre*.

C'est le jardin *de* Ludo que le narrateur convoite. C'est à *cause de* Victor que l'extérieur de Saint-Trudon semble si fascinant, même au risque d'en devenir effrayant. C'est *Leopoldus* qui initie Conrad à l'art de la fugue, et c'est lui qui lui inculque le sens d'un *ailleurs* exotique inscrit dans sa propre physionomie. Par ailleurs, c'est *Rodrigo* qui, par son comportement et son discours, promeut la lente, mais radicale, évolution psychologique de Conrad.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁹⁵ ID – **L'Herbe à brûler**, p. 34.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 61.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 95.

D'autre part, tout désir d'évasion apparaît toujours lié à une fascination envers l'altérité d'un *ailleurs* inscrite quelque part dans l'aspect physique de l'ami. Ludo fascine le narrateur non seulement par son jardin, mais aussi par le côté énigmatique de son origine : «La mère de Ludo est née à Maastricht. Son père est né de l'autre côté des peupliers»⁴⁹⁸. Qui plus est, les cheveux de Victor (*Les Plumes du coq*), le fugueur, rappellent ceux des «turcos»⁴⁹⁹.

Leopoldus, lui, introduit un exotisme africain dans l'univers restreint à plus d'un titre du jeune Wallon : «C'est la première fois que je dors à proximité d'un Noir [...]»⁵⁰⁰. Le départ de Conrad pour le Brésil est surtout le fruit d'un subtil envoûtement qui ne récuse pas la médiation du côté physique, exotique, voire érotique de l'ami lui-même : «La maigreur de Rodrigo m'a frappé ainsi que l'abondance et la noirceur des poils qui lui couvraient le ventre, les cuisses»⁵⁰¹. Aussi l'appel de *l'ailleurs* est-il étayé par un désir de *l'autre*.

Un troisième trait schématique récurrent qu'il nous faut illustrer consiste dans l'oscillation entre *l'ordre et le chaos*, entre la logique et la tentation carnavalesque et festive. Dans l'univers merveilleux des gamins de **Ludo**, la tension entre loi et infraction festive est dictée, d'une part, par les contraintes de la guerre, des crues et de l'hystérie que ces deux facteurs provoquent chez les femmes du village ; et d'autre part, par l'irrépressible appel du jeu.

Pris entre ces deux pôles difficilement conciliables, les gosses seront souvent victimes des remontrances des mères : «J'essaie de sortir une deuxième fois. C'est alors qu'elle [la mère] s'écrie : - La guerre ! Ah ! La guerre ! Tu la veux, la guerre ? Tu l'auras !»⁵⁰².

En fait, dans ce récit, les éléments apparemment adverses de la guerre et des inondations sont, aux yeux des deux garçons, des alliés considérables. La guerre et les eaux montantes opèrent une transformation chaotique et radicale des choses et des biens.

L'inondation fonctionne en tant que désorganisation festive et carnavalesque du monde à la faveur de laquelle les objets changent de statut, s'exilent et se mêlent. La sensibilité enfantine est la plus à même de capter ces dérèglements et d'en faire une source de jouissance.

⁴⁹⁸ ID – **Ludo**, p. 25.

⁴⁹⁹ ID – **Les Plumes du coq**, p. 30.

⁵⁰⁰ ID – **L'Herbe à brûler**, p. 30.

⁵⁰¹ **Ibid.**, p. 86.

⁵⁰² ID – **Ludo**, p. 22.

Raison pour laquelle le narrateur de **Ludo** n'hésite pas à appeler un désastre de ses vœux : «Bon Dieu, faites que la rivière entre par la cuisine. Elle peut bien noyer le garde-manger, la cave, la resserre aux échalotes [...]. Faites que la rivière sorte le lit de Ludo par la fenêtre qui donne sur le verger, le transporte [...]. Qu'elle emmène celui de ses parents le plus loin possible, en Hollande»⁵⁰³.

L'invasion de l'eau reformule l'agencement précaire des propriétés des terres, des biens : «La rivière coule entre les maisons, les eaux séparent les jardins». L'invitation au jeu, «loin des regards»⁵⁰⁴ des mères, et dans le domaine magique du jardin de Ludo, comporte dès lors, un renversement chaotique de l'univers ordonné des adultes. L'invasion de la chambre des parents de Ludo offre l'occasion d'un désordre festif et «ludique» intense. Le linge des parents fait l'objet d'un chaos jouissif, vindicatif et mimétique : «Ludo le [le vêtement] saisit par un bout, monte sur une chaise. Le vêtement se déplie, les pointes effleurent le plancher. La braguette, énorme, descend jusqu'au point médian de l'entrejambe. Ludo l'ouvre, introduit son bras»⁵⁰⁵.

A cette pratique ludique ininterrompue, les crues et la guerre s'allient volontiers et activement. Elles contribuent à un surplus de chaos dont le narrateur ne cache pas la fascination. Alors que la mère lui enjoint de prier afin d'éviter la montée des eaux, le narrateur avoue préférer contempler l'ampleur du désastre imminent : «Ma mère prie. Je regarde l'eau. Prie ! Je ne prie pas, je regarde l'eau»⁵⁰⁶.

Le spectacle est, en effet, trop beau pour être évité, et le nouvel ordre trop tentant pour ne pas être accueilli : «Tout chavire, lentement, irrésistiblement». A cet égard, le petit narrateur résume à merveille le nouveau régime en vigueur dans la commune de Roclenge : «Le sol n'est plus le sol. Les éléments s'ordonnent à l'envers»⁵⁰⁷.

Dans **Les Plumes du coq**, l'ambiance chaotique ou carnavalesque se produit avant tout à la faveur des événements historiques mis en fiction, et dont l'écho se trouve amplifié par l'hystérie collective du séminaire Saint-Trudon. Il s'agit, - nous le rappelons -, de la Question royale et de l'éventuel retour de Léopold III dans la foulée de la Libération.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 41.

Or, le narrateur choisit de rendre, de façon carnavalesque, ces événements somme toute capitaux de l'Histoire de la Belgique. En effet, Detrez tourne en dérision cette «histoire» dont la gravité factuelle est ridiculisée et relativisée. C'est ainsi que les lettres des «oui» et des «non» que les jeunes séminaristes sont censés coller sur les murs hostiles de Liège se mêlent et s'annulent dans une dérisoire interchangeabilité, selon la fantaisie ou l'inaptitude des séminaristes aux combats politiques : «La palissade offre à la contemplation de ceux qui passeraient une longue tapisserie de OIU, de ONI, posés comme des flotteurs sur les eaux de la Meuse [...]»⁵⁰⁸.

A Rio, Conrad, - le narrateur autodiégétique de **L'Herbe à brûler** -, connaîtra le carnaval proprement dit, avec ses excès, ses dérèglements, sa sensualité et sa mise entre parenthèses des bonnes intentions et des projets moraux. A Rio, le «missionnaire laïc» entendait mettre en œuvre tout un programme alliant ascèse et action, une «règle» élaborée par «un mystique d'un genre nouveau»⁵⁰⁹.

Mais c'est au carnaval sensuel et païen et à ses propres démons qu'il aura à se confronter. L'obéissance religieuse donne lieu à un dérèglement radical et douloureux du narrateur, un baptême lubrique et (homo)sexuel dans la chaude et accueillante mixité du Brésil, administré par le Nègre Fernando : «La prière et le sperme, le sang, la douleur, cette douleur atroce entre les cuisses [...]»⁵¹⁰.

La récurrence du schème de l'introduction du chaos et du jeu dans un contexte régi par la gravité des événements historiques, par l'humeur des adultes ou par la fermeté apparente des résolutions vocationnelles traduit surtout la prégnance d'un trait autobiographique que Conrad Detrez fictionnalise : l'oscillation, chez un être perméable à toutes sortes d'influences, entre *obéissance* et *infraction*, entre *faute* et *culpabilité*.

Ces deux derniers schèmes, très présents dans la trilogie autofictionnelle detrézienne, méritent que l'on s'y attarde car ils éclairent, malgré l'écran fictif, et au risque de tomber dans le cliché, une personnalité complexe, instable, en proie à l'autoanalyse.

⁵⁰⁸ ID – **Les Plumes du coq**, p. 102.

⁵⁰⁹ ID – **L'Herbe à brûler**, p. 110.

⁵¹⁰ **Ibid.**, p. 124.

D'une lecture guidée par le souci de repérage autobiographique du triptyque halluciné, il appert que Conrad Detrez n'est décidément pas un bâtisseur de mondes, de morales. Il n'est pas un *leader* ou un stratège. Il n'a jamais vraiment pris une part active à ces fonctions de pouvoir. Son parcours et son vécu fictionnalisés dans l'«autobiographie hallucinée» font plutôt un incessant état de *passivité* exemplaire à suivre le cours du siècle dans son recyclage, de la vocation religieuse à l'engagement et militance politiques à gauche, jusqu'à la grisante expérience de l'amour affranchi des préjugés, dont il avait, sans le savoir, tellement soif.

Dans **Ludo**, la domination hystérique de la mère, accentuée par l'absence du père, se traduit en menaces, remontrances et châtiments. Mais les constantes fugues du gamin dans le jardin de Ludo ne procurent qu'une mince variante de cette même domination.

En effet, le gosse vit, - on ne le dira jamais assez -, «subjugué» par l'altérité de Ludo, par le caractère imposant de sa maison et par sa puissance au jeu. Les joutes de jet d'urine illustrent l'emprise psychologique de Ludo sur son voisin, d'un an son cadet. L'inaptitude à produire un jet copieux assigne au narrateur un statut d'«impuissant». Le jet abondant et artistique de Ludo l'intimide et l'inhibe : «Ma feuille est gâchée, devant moi ce n'est que gribouillis, déchirures jaunâtres, formes qui ne ressemblent à rien»⁵¹¹.

De même, le narrateur de **Les Plumes du coq** est un personnage foncièrement *passif*, soumis aux diktats des supérieurs de Saint-Trudon. Contrairement à Victor, dont l'altérité exotique le fascine et le maintient sous le charme, le narrateur se soumet sans grincer aux impositions sadiques du pensionnat. L'image faussement tutélaire de l'Époux le hante et l'impressionne jusqu'à l'hallucination.

Par ailleurs, ses fugues nocturnes en font avant tout un apprenti *voyeur*, spectateur déconcerté et effrayé, et plus tard, victime des tendances pédophiles du supérieur.

L'Herbe à brûler met en scène l'évolution d'un narrateur, Conrad, dont les traits psychologiques s'identifient de plus en plus avec ceux de l'auteur homonyme. Au collège de Saint-Rémy, Conrad se signale par sa passivité et sa timidité. Leopoldus, le camarade africain de Conrad, exerce sur celui-ci une fascination qui tient aussi bien à sa différence raciale qu'à sa supériorité, habilité et astuce.

⁵¹¹ ID – **Ludo**, p. 50.

A cet égard, il est déconcertant de voir le Congolais conquérir très facilement les cœurs des vachères blanches du village alors que le Belge se montre timide et gauche dans son initiation amoureuse. C'est même Alphonsine qui doit prendre l'initiative lors du premier baiser du naïf Conrad : «Alphonsine alors a voulu qu'on se recouche, que je caresse sa poitrine et me remette à lui sucer la langue [...]. Mais [gêné] je n'ai plus sucé»⁵¹².

A Louvain, Conrad, le jeune novice, végète dans la plus stricte obédience à l'égard d'une Eglise et d'une société conservatrices et dominatrices. Contrairement à son collègue brésilien, engagé dans le militantisme politique, ayant assumé avec naturel sa sexualité et les vertus de la révolution et revendication tous azimuts, «Chez nous, c'est se battre pour en avoir [des institutions sociales], et pour en avoir il faut faire la révolution»⁵¹³, Conrad se signale par l'indifférence et la passivité sociopolitiques, par l'absence de conscience critique, par un amoncellement de préjugés sociaux : «Jamais je n'avais parlé avec un athée»⁵¹⁴.

Qui plus est, «Pour moi, ce terrain [politique] est encore plus neuf. Je suis mal, la politique ne m'intéresse pas [...]»⁵¹⁵. Il est symptomatique que le narrateur *subisse* l'influence de l'étudiant latino-américain au lieu d'imposer des vues dont il ne dispose malheureusement pas, - et ce, à l'instar de son pays.

Par ailleurs, contrairement au Brésilien, Conrad vit une chasteté acritique et mièvre dont l'avenir devait rapidement, - quoique douloureusement -, venir à bout. A cet égard, l'impact de l'exubérance du Brésil sur Conrad ne fera qu'accentuer sa passivité, surtout dans sa sexualité fraîchement révélée et acquise. Ceci dit, Conrad ne correspond aucunement à l'archétype culturel et symbolique de la domination (sexuelle) masculine décrite par Pierre Bourdieu, et qui suscita les débats que l'on sait⁵¹⁶.

Dans la favela de Volta Redonda, Conrad est littéralement violé, lors de son dépucelage, par une certaine Dona Josefa, une femme schizophrène, frustrée et hantée par la fonction sacerdotale masculine : «La sacristine tout à coup s'est jetée, la bouche ouverte sur ma braguette, m'a mordu, m'a sorti le sexe»⁵¹⁷. Et la *victime* d'avouer que ce dépucelage forcé et imprévu n'avait représenté qu'«un mauvais moment»⁵¹⁸.

⁵¹² ID – *L'Herbe à brûler*, p. 46.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 83.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 61.

⁵¹⁶ Cf. BOURDIEU, Pierre – *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

⁵¹⁷ DETREZ, Conrad – *L'Herbe à brûler*, p. 104.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 105.

De même, lors du carnaval de Rio, à la faveur duquel Conrad découvre, incrédule, son penchant homosexuel irréprouvable et «d'Amour en dansant la samba»⁵¹⁹, c'est le Noir Fernando qui *possède* et sodomise l'Européen et qui le traitera, une fois les remords éveillés, de «sale putain».

Conrad confirme ainsi sexuellement une passivité quasi congénitale : «Mon ami brusquement m'a coincé entre ses jambes, ouvert les fesses, transpercé. J'ai hurlé de douleur [...], j'ai crié que *je m'offrais* [...]»⁵²⁰. Le novice, plongé dans un sentiment de culpabilité qui le tenaille, préfère le déni à l'assomption de la réalité. A nouveau, c'est à la stratégie victimaire et passive qu'il recourt : «On avait abusé de moi, tout le carnaval m'avait envoûté»⁵²¹.

La Ceinture de feu propose un cas de figure identique. Abel, - archétype biblique de la victime innocente -, devient l'amant passif et secret d'un joueur de football célèbre, un certain Toca. Une fois l'affaire, ou plutôt le «scandale» révélé au grand jour et rapporté au père machiste d'Abel, la question cruciale consiste à savoir, - et ce, pour l'honneur de la famille : «Qui donc ouvre les cuisses de qui ?»⁵²².

Le travail autofictionnel detrézien sous-tend certes une subtile et récurrente inscription de la dialectique dominant/dominé, mais c'est le sentiment de culpabilité après la faute qui éclaire les réels enjeux de ce mal-être. A ce stade, le souci de révision psychanalytique de la vie de l'auteur apparaît avec plus de clarté ; une clarté qui ne redoute pas le poncif.

Mais il ne faudrait pas sous-estimer l'apport religieux omniprésent dans l'œuvre detrézienne et dans l'expérience personnelle de l'auteur, - dont il est constamment question dans la trilogie -, marquée par l'examen de conscience, la confession, la mortification ; ce que le narrateur de **Les Plumes du coq** rend très pertinemment par l'expression imagée et somme toute mystique «les fleurs de la componction»⁵²³.

Le regard amont, filtré par l'écran de la fiction et de l'hallucination detrézienne, rend en fait compte d'une nostalgie de l'innocence immémoriale et édénique irrémédiablement perdue par l'assimilation foncièrement religieuse et culturelle du péché et de la faute. Il ne faut d'ailleurs pas perdre de vue que la démarche scripturale de Detrez entend répondre à une inquiétude existentielle marquée par l'échec et le besoin de comprendre⁵²⁴.

⁵¹⁹ CLIFF, William – **Conrad Detrez**, p. 13.

⁵²⁰ DETREZ, Conrad – **L'Herbe à brûler**, p. 123. C'est nous qui soulignons.

⁵²¹ **Ibid.**, p. 121.

⁵²² ID – **La Ceinture de feu**, p. 54.

⁵²³ ID – **Les Plumes du coq**, p. 28.

⁵²⁴ Cf. ID – **Ludo**, p. 198.

Ce cadre nostalgique et rétrospectif trouve une première scène d'incrustation dans les traits psychologiques du petit narrateur de cinq ans du village wallon, décrit dans **Ludo**. La psychologie, - religieuse surtout -, de la prime enfance modèle l'*ethos* du gamin, divisé entre l'envoûtement d'un jardin édénique, celui de Ludo, et l'assimilation croissante d'interdits divers dictés par la mère, et dont l'infraction est à l'origine d'un sentiment vague de culpabilité, accentué par la conception magique et animiste du monde à l'œuvre dans ce récit de l'enfance.

Par exemple, le refus d'accompagner la mère dans ses prières implique la crainte de terribles conséquences : «Prie ! Je n'aime pas ! Elle se fâche, me traite de tous les noms. Je n'aime pas prier ? Je n'ai qu'à faire semblant ! Nous allons tous mourir, noyés, brûlés, *ce sera de ma faute*»⁵²⁵.

Le gosse n'est pas seulement rendu responsable de plusieurs contrariétés dans un cadre déjà fortement accablé par les inondations et les bombardements. Il s'en sent véritablement coupable. C'est le cas lorsqu'un œuf, - si précieux en temps de guerre -, s'échappe du poulailler à la faveur de la montée des eaux.

La mère accuse son fiston de cet acte de négligence et de distraction : «*C'est de ta faute ! C'est de ta faute, gamin !*»⁵²⁶ ; une accusation que le narrateur assume et reprend à son tour sous forme d'autoaccusation : «*C'est de ma faute [...]. J'ai vu l'œuf s'éloigner de la maison mais je n'ai rien dit*»⁵²⁷.

Dans **Les Plumes du coq**, c'est la figure intimidante et ambiguë de l'Epoux, - alliée à l'ambiance hystérique et malsaine du séminaire -, qui induit une tendance culpabilisante chez le narrateur car, - ne l'oublions pas -, «l'Epoux est toujours près de vous, Il vous suit, l'Epoux est jaloux. Il vous aime, Il écoute derrière vos oreilles [...]»⁵²⁸.

En effet, le stade développemental et psychologique du jeune adolescent, «J'ai treize ans, mon Epoux»⁵²⁹, ne lui permet pas de saisir les subtilités du discours mystique. Bien au contraire, l'image de l'Epoux gagne, à ce stade, en réalisme et en effroi : «L'Epoux est partout : sous mon lit, dans les corridors, dans la salle de douches, dans le poulailler»⁵³⁰.

⁵²⁵ **Ibid.**, p. 58. C'est nous qui soulignons.

⁵²⁶ **Ibid.**, p. 137. C'est nous qui soulignons.

⁵²⁷ **Ibidem.** C'est nous qui soulignons.

⁵²⁸ ID – **Les Plumes du coq**, p. 39.

⁵²⁹ **Ibid.**, p. 24.

⁵³⁰ **Ibid.**, p. 44.

Aussi, tendra-t-on à imputer tous les échecs personnels et collectifs au courroux de l'Époux, dieu implacable et sadique dont il faut réparer la souffrance : «L'Époux saigne, son cœur a mal, il faut réparer»⁵³¹ ; «C'est de ma faute, je n'aurais pas dû caresser la poule [...]»⁵³².

L'Herbe à brûler met plus explicitement, et surtout plus douloureusement en scène le schème de la faute et de la culpabilité. Plusieurs facteurs contribuent à ce que ce sentiment soit plus fortement ressenti. D'une part, le narrateur est toujours le fruit d'une éducation religieuse fort marquée par la culpabilisation, l'abomination de la sexualité et du plaisir ; par la suspicion à l'endroit de tout positionnement politique à gauche.

D'autre part, le nouveau cadre géographique du récit, et l'influence morale de son ambassadeur en Belgique (Rodrigo), tendent à accréditer auprès d'un narrateur de plus en plus hésitant et confus la possibilité d'un espace et d'un temps antérieurs à la faute, ou à l'abri du péché et du remords.

Par ailleurs, le Brésil est le théâtre d'une évolution psychologique radicale de Conrad, dont l'action passe d'un projet de mission laïque, d'évangélisation et d'ascèse dans un milieu ouvrier et urbain, à un engagement politique et à la guérilla urbaine marxiste et maoïste.

En effet, c'est la vision des corps nus de Rodrigo et de son amie brésilienne faisant l'amour dans leur chambre de Louvain qui déclenche la conscience d'un monde inconnu et fascinant, édénique, antérieur à la notion peccamineuse de la sexualité honteuse et de la nudité obscène : «J'ai fermé la porte, ai regardé, incapable d'articuler un mot, ces deux corps qui ne semblaient avoir aucune honte de leur nudité»⁵³³.

Mais c'est l'exubérance et la mixité magiques et exotiques du Brésil qui viendront à bout d'un *ethos* ancré dans le schème mécanique du péché-expiation. En éternel *voyeur*, et alors qu'il élabore son programme missionnaire et apostolique, Conrad se voit confronté à une scène déconcertante eu égard à la fermeté de ses principes moraux.

Il devient de plus en plus évident que le fruit est dans le ver. A São Vicente, - où l'évêque l'envoie pour se remettre d'un premier échec moral, et pour peaufiner sa règle en vue d'un nouvel apostolat laïc -, Conrad est le témoin d'un épisode troublant, mais qui le fascine dans son for intérieur.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 40.

⁵³² *Ibid.*, p. 43. C'est nous qui soulignons.

⁵³³ ID - **L'Herbe à brûler**, p. 86.

Deux soldats, - l'un noir, l'autre blanc -, nagent nus dans l'océan, puis reviennent sur la plage : «Ensuite le blanc s'est tourné vers le Noir, s'en est rapproché, leurs jambes se sont mêlées, leurs poitrines touchées»⁵³⁴. La fascination devant cette scène païenne et aberrante trahit une homosexualité latente, qui n'ose pas encore s'assumer, mais que le Brésil, dans sa folie exubérante, se chargera de mettre à nu.

Reste que cette vision entraîne, pour l'heure, une culpabilité malsaine. Conrad s'en veut d'avoir été là, d'avoir vu, de ne pas avoir été dégoûté ou scandalisé : «Quelque chose d'imprécis et de violent dans ces mouvements me fascinait. Dieu me pardonne, mon devoir était de fuir, d'aller me jeter à plat ventre sur le sol de la chapelle et de prier, marteler de mon front le pavé, me flageller, jeûner»⁵³⁵.

Le carnaval de Rio, de par ses excentricités sensuelles et son inversion des valeurs morales et religieuses, procurera lui aussi la jouissance d'un univers et d'un temps libérés de tout sentiment de culpabilité, livré à un chaos festif et innocent : «ce que tu veux, pendant le carnaval on fait ce qu'on veut»⁵³⁶. Cet état d'impunité, de grâce et de suspension de tout jugement moral, le narrateur en fera l'expérience à son corps défendant.

Absorbé et envoûté par les rythmes cariocas, Conrad est happé par une fille qui, soudain, le suce et le fait jouir. D'autres femmes s'emparent de sa naïveté et le conduisent vers les orgies de la plage de Copacabana. Grisé par une sexualité qu'il voulait jusqu'alors ignorer et forclore, Conrad se retrouve nu sur cette plage paradisiaque, mais déjà accablé par l'ampleur de son péché originel : «[...] j'étais nu. Honteux, j'ai rabattu mes mains sur mes parties»⁵³⁷.

Mais le narrateur, dans son état adamique, n'était pas au bout de ses peines, ni de son plaisir. Si «le remords me tenaillait, mon âme se tordait. J'ai pensé courir vers une église, me confesser, expier»⁵³⁸, la vue de Fernando, son camarade et apôtre laïc, décomplexé, dans un bal gay, l'amène à rejoindre une orgie homosexuelle dont il ne soupçonnait jusque-là ni le besoin, ni l'urgence.

⁵³⁴ **Ibid.**, p. 112.

⁵³⁵ **Ibidem.**

⁵³⁶ **Ibid.**, p. 115.

⁵³⁷ **Ibid.**, p. 119.

⁵³⁸ **Ibid.**, p. 120.

L'assomption de son homosexualité avec Fernando, le Noir, entraîne l'urgence d'un inutile et inefficace mercredi des Cendres. Les amants vivent, dès lors, dans le schème névrosé et mécanique du péché-confession : «La prière et le sperme, le sang, la douleur, cette douleur atroce entre les cuisses, les disputes et les mots d'amour puis ces confessions, ces pénitences, ces saintes communions et de nouveau le péché, l'étreinte, les larmes, les excréments. Puis encore la contrition et, six jours plus tard, épuisés, battus, et plus passionnément amoureux que jamais l'imprécation et le blasphème...»⁵³⁹.

En fait, le sentiment de culpabilité après la chute trahit les oscillations d'un désir plus profond, un désir d'absolu, dont nous accompagnerons l'évolution tragique dans le sous-chapitre suivant.

4.4 VARIATIONS D'UN DESIR D'ABSOLU

Conrad Detrez a clairement énoncé les raisons profondes et personnelles de son entrée en (auto)fiction avec **Ludo** en 1974. Il s'agissait pour lui de comprendre le cours qu'avaient pris plus de vingt ans de sa vie, ceux qui se sont écoulés entre sa naissance à Roclengue-sur-Geer (Wallonie), son entrée au séminaire à Visé, son passage à l'université de Louvain, son départ pour le Brésil, la militance maoïste et la guérilla urbaine, l'arrestation, la torture, l'assomption de sa bisexualité et le retour en Belgique.

Ces événements, en principe «privés», tissent des liens complexes et puissants avec l'Histoire à laquelle ils se rattachent d'une façon ou d'une autre.

L'«autobiographe hallucinée» conçoit la littérature sur le mode récapitulatif et analeptique. Detrez s'y est d'ailleurs mis relativement tard. En effet, selon lui, plusieurs raisons expliquent le recours à l'écriture autofictionnelle : «ma naissance, l'amour de Dieu, l'amour tout court et la politique»⁵⁴⁰. A ce titre, Detrez est un enfant du XX^e siècle. Il a incarné toutes les grandes métamorphoses du siècle révolu. Toute une génération «militante» n'aura guère de mal à se reconnaître dans cette œuvre au ton nostalgique. Detrez a prématurément quitté une fin de siècle désabusée et excessivement consensuelle.

⁵³⁹ **Ibid.**, p. 125s.

⁵⁴⁰ ID – «Le jardin de la vie», repris dans **Ludo**, p. 126.

Le ton récapitulatif et confidentiel de l'ensemble de l'œuvre romanesque gagne une urgence inédite dans son témoignage posthume, **La Mélancolie du voyeur**, comme l'a bien pressenti l'un de ses derniers amis, Hector Bianciotti : «Je ne saurais jamais pourquoi, Conrad Detrez se mit à récapituler sa vie, comme s'il y avait urgence à le faire - et pour moi seul. Depuis les champs de betteraves à proximité desquels il était né, près de Liège, jusqu'à la conscience de la mort qui l'habitait et dont il parlait comme d'une loterie»⁵⁴¹.

Il confirme le rôle sotériologique, quasi théologique que l'auteur assigne à l'écriture et qui le contraint à une «rigueur monacale»⁵⁴². A Colette Braeckman, - journaliste au journal **Le Soir**, spécialiste du Tiers-Monde et amie de longue date -, Detrez confiait son désabusement vis-à-vis du journalisme, jugé trop «immédiat», incapable de renouer avec le caractère presque épique de son parcours personnel : «[...] cette quête incessante du quotidien ne calmait pas ses nostalgies. Il avait envie de liquider son passé»⁵⁴³.

Raison pour laquelle, suite au «sentiment d'avoir tout raté»⁵⁴⁴, il a sondé les raisons de ces faillites multiples et successives : «J'ai lu Freud et j'ai commencé, la plume à la main, à me livrer à une sorte d'analyse. Ainsi est né mon premier roman»⁵⁴⁵.

Ainsi est donc née l'«autobiographie hallucinée» dans laquelle il inscrit un rythme *ternaire* obsédant. D'abord, l'écriture entend expliquer les raisons d'un *triple* échec : «Une crise morale, intellectuelle, affective me tourmentait»⁵⁴⁶.

Elle s'étale dans le temps, sur une trilogie «hallucinée», **Ludo** (1974), **Les Plumes du coq** (1975) et **L'Herbe à brûler** (1978), dont la diégèse autofictionnelle s'emploie à dilater par trois reprises un trajet, un départ, une fugue qui devaient amener cet «étonné perpétuel» au jardin de Ludo, à Visé, à Louvain, avec un *excursus* brésilien, - qui s'avérera crucial dans l'évolution du narrateur -, avant de se clore par un repli sur sa maison natale, son pays d'enfance. Marc Baronheid a très bien résumé ce cheminement jusqu'au «désenchantement pacifique»⁵⁴⁷.

⁵⁴¹ ID – **La Mélancolie du voyeur**, p. 10.

⁵⁴² BRAECKMAN, Colette – «Les iguanes bavards de la cathédrale en ruine», **Le Soir**, 13 février 1985.

⁵⁴³ **Ibidem**.

⁵⁴⁴ DETREZ, Conrad – «Le jardin de la vie», repris dans **Ludo**, p. 198.

⁵⁴⁵ **Ibidem**.

⁵⁴⁶ **Ibidem**.

⁵⁴⁷ BARONHEID, Marc – «Conrad Detrez repose parmi les idoles brisées», **La Wallonie**, 2 novembre 1986.

L'autofiction dégage et travaille *trois*⁵⁴⁸ domaines thématiques majeurs, quoique sans souci de compartimentage : Dieu, la politique, surtout dans sa version révolutionnaire, - celle qui aura profondément marqué le XX^e siècle -, et l'amour, dont l'expression n'exclut aucune modalité.

Pierre Mertens voit dans ces trois thèmes principaux «les frontières d'un univers romanesque», les «figures dominantes d'une mythologie»⁵⁴⁹ que les trois romans font souvent coexister dans leur univers propre.

A cet égard, André-Joseph Dubois attire l'attention sur la piste de lecture offerte par l'épigraphe de chaque roman de l'hallucination romanesque. Trois perpétuels étonnés, révoltés ou briseurs d'idoles parrainent cette entreprise. Le seuil péritextuel de **Ludo**, - récit de l'enfance -, renvoie à **ILLUMINATIONS** de Rimbaud, dont le poème «Après le déluge» évoque une inondation purificatrice et l'ambiance apaisée, sereine qui lui succède.

La critique n'a jamais été unanime à interpréter le sens de cette accalmie, mais Detrez sait la mettre à profit pour rendre l'atmosphère de sa prime enfance, marquée par la seconde Guerre Mondiale et les inondations successives du Geer. L'image d'«enfants en deuil» regardant «les merveilleuses images», après un déluge, annonce bien l'univers de **Ludo**, où le dehors humide et chaotique suscite l'envoûtement des enfants, cloîtrés chez eux, mais attentifs aux moindres signes extérieurs.

L'écriture de **Les Plumes du coq** signale, tout en l'illustrant, l'abandon d'un idéal chrétien et ecclésiastique au profit d'une plus ample acception de l'amour et de ses causes : «Ensemble nous avons juré d'aimer l'Amour»⁵⁵⁰. Dans le péritexte, Detrez annonce qu'il entend marcher sur les pas palinodiques de Nietzsche, - maître du soupçon s'il en est -, et connaître à son tour un «dieu inconnu». Detrez est, «pour la dernière fois», aux prises avec un dieu «insaisissable», mais d'autres appels plus urgents le contraignent à «tourner [ses] yeux vers l'avenir».

L'Herbe à brûler devait concrétiser le lieu de ce conflit douloureux et de ce «désenchantement paisible». L'épigraphe de ce troisième et dernier tome évoque l'un des personnages les plus «révoltés» de l'Histoire biblique, Job, le Juste durement éprouvé par Yahwé, sûr de son équité et de sa bonne conscience, mais qu'amis et circonstances s'acharnent à incriminer.

⁵⁴⁸ Même si, dans son entretien avec Christian Panier, Detrez ajoute le thème somme toute vague du «rapport à la nature et aux éléments». PANIER, Christian – «Du Brésil à Paris et détours : entretien avec Conrad Detrez», p. 203.

⁵⁴⁹ MERTENS, Pierre – «Detrez à la croisée des chemins ?», **Le Soir**, 10 février 1981.

⁵⁵⁰ DETREZ, Conrad – **Les Plumes du coq**, p. 198.

Une lecture attentive de ces trois exergues dessine trois thèmes faisant *écran* à la vision de la Beauté⁵⁵¹, - dont il éprouve le besoin serein au «voisinage de la mort» -, et forment en fait «trois pôles imbriqués»⁵⁵², comme on le verra dans l'analyse de chacune de ces figures -, et non pas trois «moments» successifs. Elles apparaissent imbriquées dans chacun des trois romans, mais s'avèrent surtout enchevêtrées aussi bien dans l'évolution historique et sociétale du siècle passé que dans le cheminement de l'auteur lui-même.

A cet égard, l'«autobiographie hallucinée» se propose d'éclairer la prégnance de ces trois «pôles» changeants dans la poursuite d'une certaine idée d'Absolu qui n'aura jamais quitté son auteur. Il suffit pour s'en convaincre de lire les premières pages de **La Mélancolie du voyeur**. Detrez y déclare sa «faim d'autre chose»⁵⁵³; ce qui laisse entendre que, malgré tout, demeure quelque part un souci métaphysique et religieux dans l'esprit de Detrez, après la chute de toutes les idoles.

Mais c'est à l'écriture romanesque ultérieure, davantage «fictionnelle» et moins «hallucinée», qu'il reviendra de mettre en lumière les rapports subtils et les «emprunts et renvois»⁵⁵⁴ constants liant les trois figures axiales de l'œuvre detrézienne. A nouveau, il s'agit ici aussi d'un projet d'écriture sciemment mis en œuvre⁵⁵⁵.

La Lutte finale joue sur les équivoques produites par le rapprochement des discours politique et religieux ; tandis que **Le Dragueur de Dieu** met en exergue, - notamment par le truchement de la métaphore de l'Ange -, les liens et les emprunts unissant l'univers religieux au domaine de la sexualité (et de l'homosexualité).

Ce corpus fictionnel ne faisant qu'indirectement partie de notre propos, nous y reviendrons succinctement après l'approche de l'impact autofictionnel des trois figures dominant le triptyque detrézien.

⁵⁵¹ ID – **La Mélancolie du voyeur**, p. 13.

⁵⁵² FRANCK, Jacques – «La pavane de Conrad Detrez pour les révolutions défuntes», **La Libre Belgique**, 19 septembre 1984.

⁵⁵³ DETREZ, Conrad – **La Mélancolie du voyeur**, p. 13.

⁵⁵⁴ PANIER, Christian – «Du Brésil à Paris et détours», p. 200s.

⁵⁵⁵ Cf. **Ibidem**.

4.4.1 «Quelque chose» appelé Dieu

Conrad Detrez est revenu sur son expérience enfantine de Dieu dans le témoignage autobiographique qu'il livre dans un entretien intitulé «Le jardin de la vie». Le petit garçon très pieux⁵⁵⁶ de Roclenge s'est senti dégoûté par la profession cruelle et sanglante du père, - boucher et habitué des abattoirs. La religiosité enfantine offre une réponse et un bien-être spirituels à ce gosse à qui la violence répugnait. Conrad, - tout comme Victor dans **Le Dragueur de Dieu** -, a fui «le métier du père» pour se consacrer à la mystique des anges.

L'adolescence, - stade critique et décisif de l'évolution vers l'acceptation adulte du monde et des autres -, devait non pas résoudre ou apaiser cet élan mystique sans discours cohérent ou projet durable, mais plutôt le radicaliser dans son insaisissable polysémie : «En classe de rhétorique [...] *quelque chose* de plus fort que la littérature s'est emparé de moi : cette chose, je l'ai appelée Dieu. J'ai basculé dans la mystique»⁵⁵⁷.

Dieu n'était donc pas «quelqu'un», un être relationnel et d'alliance, à l'instar du dieu judéo-chrétien, mais bien «quelque chose», c'est-à-dire l'expression d'une sensation de bien-être et d'unité intimement liée à la «ferveur de l'enfance».

Ce sentiment diffus est à l'origine, d'une part, de bien des déconvenues de la vie de Detrez, toujours enclin à basculer, selon les circonstances, dans une autre acception de Dieu et, d'autre part, de la richesse métaphorique des allusions au religieux dans l'œuvre romanesque detrézienne, hallucinée ou pas.

Dans **Ludo**, la mentalité enfantine marquée par l'animisme et le merveilleux, dégage une religiosité mécanique, mimétique, dérivée d'une perception binômale infraction-châtiment, suffrage-grâce qui est aussi le fait de la religiosité hystérique des femmes : «Il [le curé] a demandé qu'on récite au moins un chapelet, plus un autre pour la guerre si on avait le temps»⁵⁵⁸.

⁵⁵⁶ Cf. «Roclenge : la plaque du pont Conrad Detrez...», **La Meuse**, 21 mai 1987 (éditorial).

⁵⁵⁷ DETREZ, Conrad - «Le jardin de la vie», repris dans **Ludo**, p.196. C'est nous qui soulignons.

⁵⁵⁸ ID - **Ludo**, p. 57.

Ceci dit, le récit de **Ludo** procure au lecteur une piste ethnographique, dans le domaine de la religiosité populaire, qu'il ne faudrait pas négliger. Dans cet univers frustré et rural, la paysannerie a intégré, tout en les baptisant, plusieurs mythes païens auxquels les femmes, surtout, recourent dans leur désespoir, et qui fournissent à la psychologie religieuse de l'enfance une puissante source de tabous, d'interdits et de rites : «Je ne suis pas Saint Christophe ! Qui ? Saint Christophe. Qui c'est, saint Christophe ? C'est un homme qui transporte le petit Jésus d'un bord à l'autre des rivières, des fleuves»⁵⁵⁹.

Le Geer est lui aussi porteur d'un «interdit de la mère»⁵⁶⁰, dont le fondement rejoint également les croyances populaires immémoriales. Un *Ogre* aux dents rouges⁵⁶¹ est censé habiter ces eaux capricieuses et instables ; et la pluie est perçue comme étant le fait d'une initiative diabolique⁵⁶².

L'approche essentiellement ethnologique du fait religieux opère chez l'enfant une vision tribale, endogénique de la piété populaire, chargée de préjugés, surtout quand la guerre dégage un ennemi facilement identifiable : «Les oiseaux de fer [...] viennent d'un pays où les enfants ne prient pas»⁵⁶³. Mais d'autres détails tout aussi piquants attestent une religiosité infantile caractérisée par les pratiques dévotionnelles populaires et par une conception acritique et mécanique de la vie ecclésiale : «Il n'y a pas de lait bénit, ça n'existe pas ; le lait, c'est païen. Je laisse couler dans ma bouche un filet d'eau bénite»⁵⁶⁴.

De même, aux yeux du gamin narrateur, le bain rituel du samedi est comparable au résultat mécanique du sacrement de la pénitence : «C'est comme à confesse, si on saute une semaine l'âme devient si noire qu'il n'y a plus moyen de la rendre tout à fait blanche [...]»⁵⁶⁵.

Par ailleurs, - nous l'avons souligné plus haut -, la religion constitue un fertile patrimoine thématique et mythique où le narrateur puise infiniment afin de fomentier un brouillage d'ordre narratif dans le discours du récit. L'allusion à l'épopée mosaïque illustre cet usage instable de repères religieux, à la fois restitution et détournement d'une donnée catéchétique ou liturgique de l'enfance, et clin d'œil érudit et ironique au lecteur : «Tu m'as repêché, ma mère, je le sais, tu m'as sauvé des eaux»⁵⁶⁶.

⁵⁵⁹ **Ibid.**, p. 95.

⁵⁶⁰ Cf. **Ibid.**, p. 35.

⁵⁶¹ **Ibid.**, p. 43.

⁵⁶² Cf. **Ibid.**, p. 107s.

⁵⁶³ **Ibid.**, p. 59. C'est nous qui soulignons.

⁵⁶⁴ **Ibidem.**

⁵⁶⁵ **Ibid.**, p. 121.

⁵⁶⁶ **Ibid.**, p. 17.

Dans **Les Plumes du coq**, si le fait religieux prend un tour plus concret et institutionnel, il n'en demeure pas moins énigmatique, voire effrayant. Detrez se réfère à cette période de son enfance comme à une phase éminemment «mystique», mais confuse ou déconcertante.

Du point de vue institutionnel, le récit oriente la lecture vers deux pôles conflictuels majeurs : la troublante hiérarchie de Saint-Trudon et l'implication politique des enfants dans la Question royale. La bâtisse abrite une instance et une caste sacerdotale autoritaire et exclusivement masculine, mais dont le *refoulé* s'exprime dans des tendances sadiques, pédophiles et zoophiles. Le narrateur est le témoin et la victime de ces exactions dont le poulailler est le théâtre tragique⁵⁶⁷.

Mais l'extérieur de l'établissement sollicite avec insistance une intervention politique et institutionnelle au nom des valeurs de la foi catholique et de la monarchie. Dans Liège la païenne et la socialiste, les jeunes séminaristes sont appelés à imposer l'étendard du pape et celui du roi : «*In nomine Sponsi*, allez, allez, allez... *REX* !»⁵⁶⁸.

D'un point de vue fantasmatique et hystérique, le repère religieux du narrateur de Roclengé est cet *Epoux* énigmatique et indéfinissable qui hante la psychologie religieuse des jeunes séminaristes de Saint-Trudon. Ses attitudes et surprenantes apparitions le rendent insaisissable et polysémique. Nous l'avons souligné plus haut : la figure de l'Epoux renvoie à un large éventail mystique, litannique et symbolique de l'évocation christique, où l'on trouve aussi l'agneau, le poisson, le paon, le berger, etc.

Cette acception est sporadiquement présente dans le récit, mais c'est son incompréhension par les jeunes séminaristes, associée à l'ambiance hystérique de Saint-Trudon qui active toutes sortes de dérives fantasmatiques : tantôt un coq intimidant, tantôt un dieu efféminé et lascif, tantôt le promoteur d'une intense campagne politique en faveur du roi.

Reprise dans **L'Herbe à brûler**, - sans toutefois se répéter -, l'expérience de l'entrée et l'existence dans le collège de Saint-Rémy valide le sentiment d'une pratique religieuse acritique caractérisée par l'obédience et la gestion mécanique d'une conscience tourmentée par la culpabilité. Le baiser à Alphonsine entraîne la nécessité du confesseur : «Le prêtre insistait, fouillait mon âme [...]. Et il était grand mon péché ; c'était comme une bête à plusieurs têtes et tentacules [...].»⁵⁶⁹.

⁵⁶⁷ Cf. ID – **Les Plumes du coq**, p. 43ss

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 95.

⁵⁶⁹ ID – **L'Herbe à brûler**, p. 48.

A Saint-Rémy, - établissement «confessionnel» s'il en est -, l'enseignement «humaniste» transmet surtout une culture mécanique et acritique, plus proche de celle de Pantagruel que de celle de Gargantua. Une vision conservatrice et autoritaire de l'Eglise s'y consolide à force de mémorisation irréfléchie : «J'apprenais pas cœur des livres entiers, connaissait sur le bout des doigts la liste des papes depuis saint Pierre jusqu'à Pie XII et les principales dates de l'histoire de l'Eglise»⁵⁷⁰.

Par ailleurs, la piété populaire se trouve surtout sous l'emprise des préjugés religieux et politiques, comme sous celle de la politique coloniale du Royaume : «Je priais pour la conversion des athées [communistes], des juifs et des Congolais»⁵⁷¹.

A Louvain, la rencontre avec Rodrigo et les étudiants sud-américains est l'occasion d'une confrontation entre une conception ecclésiale progressiste et prophétique du christianisme et celle de Conrad ; un débat qui, à l'époque, se tient aussi au sein du Concile Vatican II. Aussi, pour Rodrigo, l'enjeu liturgique semble-t-il bien dérisoire, «comme sont dérisoires les autres querelles des évêques et des théologiens des Eglises d'Europe»⁵⁷².

L'impact de la réalité sud-américaine et l'assomption de son (homo)sexualité devaient venir à bout d'une tentative d'«apostolat laïc» qui tentaient de concilier ce qui s'avère de moins en moins conciliables : un appel à la militance, à l'engagement sociopolitique et la tentative désespérée de se maintenir lié à une vision conservatrice, hiérarchique et autoritaire, culminant dans la chasteté.

A São-Vicente, Conrad rêve encore d'une mystique «d'un genre nouveau»⁵⁷³. Il a vingt-deux ans et se dit vivre «ivre de Dieu»⁵⁷⁴ et exalté. Il se croit le digne successeur des mystiques fondateurs de règles et de communautés religieuses. Il se sent l'instrument d'un plan providentiel en vue de l'érection d'une communauté ecclésiale inédite : «La communauté des travailleurs chastes et mystiques que je réunirais en vivant au milieu des hommes»⁵⁷⁵.

En fait, Conrad est en train de se leurrer doublement. Dans sa naïveté congénitale, il ne tient pas compte de l'expérience accumulée par les mouvances gauchistes de l'Eglise brésilienne, notamment les Communautés ecclésiales de base (CEBs), et le rôle qu'y joue une personnalité aussi charismatique que Frei Betto.

⁵⁷⁰ **Ibid.**, p. 49.

⁵⁷¹ **Ibidem.**

⁵⁷² **Ibid.**, p. 60.

⁵⁷³ **Ibid.**, p. 110.

⁵⁷⁴ **Ibid.**, p. 111.

⁵⁷⁵ **Ibidem.**

De lui, Detrez dira dans son témoignage-bilan **Les Noms de la tribu**, que «La mystique l'attire plus que tout mais il ne peut se résoudre à taire les exigences de sa conscience politique»⁵⁷⁶. Conrad ne peut donc revendiquer le caractère novateur et inédit de sa démarche. Par ailleurs, la révélation de son homosexualité, refoulée jusque-là, mettra fin à ces projets chastes : «La souffrance et le plaisir sont venus à bout de la religion»⁵⁷⁷.

Il ne renie pas vraiment le christianisme où il a sans cesse cherché des ponts avec une vision évolutive du monde. Rappelons ses lectures et ses traductions de Teilhard de Chardin, de Maritain ou de Mounier. Sa fascination à l'égard de l'adhésion de toute une intelligentsia chrétienne brésilienne à «un épanouissement intégral : spirituel, social, culturel»⁵⁷⁸ prélude à une réévaluation de son propre rapport au christianisme. Désormais, Detrez trouvera ses modalités d'engagement dans la militance politique, et plus tard dans la guérilla urbaine.

Par ailleurs, Detrez devait faire face au pouvoir incontrôlable de la passion et du sexe qui s'insinuait de plus en plus en lui et minait une existence étayée sur le vœu de chasteté, mais surtout sur le refoulement. L'exubérance et le carnaval brésiliens mettraient à mal la posture «cléricale»⁵⁷⁹ et vierge du jeune Européen.

En prenant conscience de sa «déchéance» et de sa défaite, lors de ses déboires amoureux à Rio, il acte la péremption de son rapport d'obédience à l'égard du catholicisme : «J'avais pourri en vingt-quatre heures aussi profondément, intimement, que d'autres dans toute une vie»⁵⁸⁰.

Au «voisinage de la mort», Detrez, - qui fait profession de foi en la «Beauté» -, ne renie pas tout à fait Dieu. Une lecture plus attentive de son bilan posthume trahit sa déception d'une certaine idée usée et instrumentale : «À présent on l'étale, telle une marchandise, sur un bout de comptoir»⁵⁸¹. Detrez regrette que Dieu soit «devenu une denrée idéologique»⁵⁸², mais confirme la prégnance de cette première étape et de cette première défaite de son existence.

⁵⁷⁶ ID – **Les Noms de la tribu**, p. 73.

⁵⁷⁷ ID – **L'Herbe à brûler**, p. 125.

⁵⁷⁸ ID – **Les Noms de la tribu**, p. 76.

⁵⁷⁹ ID – **La Mélancolie du voyeur**, p. 59.

⁵⁸⁰ ID – **L'Herbe à brûler**, p. 120.

⁵⁸¹ ID – **La Mélancolie du voyeur**, p. 13.

⁵⁸² **Ibidem**.

Mais il atteste aussi, et subtilement, un profond respect vis-à-vis du Dieu de son enfance, si étroitement lié aux souvenirs persistants de cette période de sa vie : «Par exemple, il y eut Dieu. Lui, je l'ai cru beau, un temps, j'ai cru l'avoir trouvé et j'ai vécu dans sa compagnie. Mais il m'a déçu, il est usé, ce pauvre Dieu, il ne croit plus dans ses pouvoirs, il s'est laissé circonvenir»⁵⁸³.

4.4.2 Le *lumpen* et la Révolution

L'Herbe à brûler fictionnalise la douloureuse transition de la fidélité envers Dieu et l'Eglise vers la militance politique, clandestine et parfois armée. L'intimité avec Fernando n'a pas seulement opéré la prise de conscience du refoulé sexuel de Conrad. Elle a aussi fait s'ouvrir le projet d'apostolat laïc à la militance syndicale et politique : «La direction nationale des T. C. s'inquiéta, les âmes des travailleurs on les oubliait, Fernando d'apôtre devenait politicien»⁵⁸⁴.

Detrez lui emboîtera le pas quelques jours plus tard, encouragé par l'ambiance de plus en plus houleuse et conflictuelle causée par le coup d'Etat militaire et le passage dans la clandestinité d'une bonne partie de l'opposition de gauche, toutes mouvances confondues.

De nouveaux maîtres à penser (Che Guevara, Fidel Castro, Mao, Marighela) et de nouveaux ouvrages, bannis aussi bien à Visé qu'à Louvain, servent de modèles au narrateur autodiégétique. Detrez aura beau souligner, *a posteriori*, une certaine cohérence dans sa démarche intellectuelle, malgré tout, dans la foulée de ses lectures de Mounier et de Chardin ; il a beau plaider dans les bidonvilles «des avantages d'un supposé *socialisme latin*»⁵⁸⁵, dont la révolution cubaine offrait une version «personnaliste»⁵⁸⁶, le jeune séminariste idéaliste ne peut, en toute franchise, qu'entériner son irréversible évolution : «Un jeune homme était mort en moi, qui naturellement n'avait pas survécu à son Dieu ; un autre jeune homme était né, qui parlait une langue différente, ne priait plus, aimait son corps et voulait établir le ciel sur la terre»⁵⁸⁷.

⁵⁸³ **Ibidem.**

⁵⁸⁴ ID – **L'Herbe à brûler**, p. 126.

⁵⁸⁵ ID – **Les Noms de la tribu**, p. 28.

⁵⁸⁶ **Ibidem.**

⁵⁸⁷ ID – **L'Herbe à brûler**, p.159.

Toutefois, le narrateur n'hésite pas à associer, voire à faire dériver ce nouveau credo et cet engagement sociopolitique de son apostolat chrétien antérieur. A cet égard, Detrez est assurément le produit de son siècle. Avec une lucidité précoce, il prend conscience des liens étroits et des affinités des catégories chrétiennes unissant, malgré les malentendus, le christianisme et les projets modernes mis en œuvre au XX^e siècle, et qui ne seraient mis en lumière qu'avec la crise du marxisme.

En effet, le narrateur signale que cette évolution répond avant tout à une variation, à un glissement d'un désir profond d'amour et d'engagement qu'il avait jusque-là éprouvé dans son état clérical, et à partir de la vieille Europe : «Ce jeune homme se sentait porté par *une force aussi puissante que l'ancienne mais plus vraie, palpable et mesurable [...]*»⁵⁸⁸.

En somme, et par l'ironie du sort, Detrez aura finalement, et à son corps défendant, mis sur pied son programme de «mission laïque» et sa «mystique d'un genre nouveau».

Les repères sociopolitiques n'étaient pas totalement absents des deux premiers thèmes de l'«autobiographie hallucinée». Tout comme dans **L'Herbe à brûler**, leur inscription ne constitue aucunement une thématique exclusive, mais résulte d'une intéressante «imbrication» narrative et mémorielle. Cependant, dans les deux premiers volets, le narrateur se montre acritique, passif, incapable, du fait de son âge comme de l'état léthargique du pays, de prendre réellement part aux événements et aux débats sociaux du moment.

Dans **Ludo**, le point de vue animiste de l'enfant ou le procédé descriptif, frôlant çà et là l'ethnographie, ne permettent pas d'appréhender, avec un minimum de «réalisme» et surtout d'implication sociale, les enjeux du conflit en cours. De son côté, **Les Plumes du coq** a beau fictionnaliser l'un des événements les plus marquants de l'histoire belge (la Question royale), l'état d'obédience et de minorisation politique, allié à l'hystérie conservatrice de Saint-Trudon, ne promeut pas une conscientisation sociale des faits, - et encore moins de la part du jeune narrateur. Au contraire, l'ironie et le fantasme de l'Époux annulent toute la gravité factuelle de l'histoire, et rendent le récit quasiment *anhistorique*.

La conscientisation politique de Detrez n'aurait pu se produire autrement que dans un pays comme le Brésil des années soixante. La rencontre avec Rodrigo à Louvain l'y avait préparé, mais la réalité brésilienne lui a permis de se mettre dans le bain. Une fois passée la crise religieuse, Conrad est introduit au sein de l'organisation politique maoïste fondée par Marighela.

⁵⁸⁸ **Ibidem**. C'est nous qui soulignons.

Rompant avec un passé et environnement acritiques et passifs, l'auteur souligne l'initiative de son intense engagement de néophyte gauchiste : «Nous [Conrad et Sónia] avons milité ensemble, collé des affiches, peint des inscriptions, distribué dans les bidonvilles des sacs de lait en poudre pillés dans une cargaison amenée par un bateau de la marine américaine»⁵⁸⁹.

L'expulsion de Detrez et son arrivée à Paris en plein Mai 68 sont l'occasion d'un premier infléchissement et d'une première prise de distance par rapport à la militance politique. A Paris, au printemps 1968, on reportait «des rumeurs de grève, de troubles et même de révolution»⁵⁹⁰. A côté des soucis urgents et violents du Brésil, les tracas parisiens semblent bien dérisoires : «[...] car un jour, brutalement, la France m'a lancé au visage qu'elle avait cessé de s'ennuyer»⁵⁹¹.

Pour le narrateur, cette époque constitue un «temps de reflux»⁵⁹² où des sciences humaines moins «dialectiques», relayées par les universités françaises, attirent de plus en plus l'attention des anciens guérilleros. Detrez «découvre la psychanalyse» et l'applique à un projet d'écriture⁵⁹³.

Un temps séduit par l'«a-nar-chis[me]» parisien⁵⁹⁴, il finit par s'en écarter, déçu, mais aussi méfiant envers les causes sud-américaines que l'anarchisme feignait d'ignorer, tout comme il ignorait ses acteurs anonymes auxquels il se sentait encore fortement attachés (Sónia) ou, en tous cas, redevable.

Le troisième récit autofictionnel halluciné ne se réfère pas à la Révolution portugaise des œillets de 1974. Il se clôt plus tôt, avec le retour quasi fusionnel de Conrad dans son village natal, Roclengue. Entre-temps, il est correspondant à Lisbonne dans l'après 25 avril 1974, et couvre pour la RTB la période trouble du lent et incertain retour démocratique au Portugal après la dictature salazariste et la tentative de coup d'Etat marxiste.

A Lisbonne, - qui sent l'empire et la *saudade* -, Detrez rédige **Les Plumes du coq** et consolide une attitude assagie et lucide des luttes révolutionnaires dont il éprouve un profond écœurement. Bruxelles se plaint de plus en plus de ses reportages trop fades : «mes confrères, là-haut [...] meurent d'envie [...]. Ils sont excités, mes braves gauchistes belges [...]»⁵⁹⁵.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 165.

⁵⁹⁰ ID – *Les Noms de la tribu*, p. 205.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 206.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 116.

⁵⁹³ *Ibidem.*

⁵⁹⁴ Cf. ID – *L'Herbe à brûler*, p. 208.

⁵⁹⁵ ID – *La Mélancolie du voyeur*, p. 111.

Les gauchistes de tous bords, en mal de révolution, suivent avec une passion toute sportive et hypocritement détachée le cours des événements au Portugal. Detrez raille ces touristes politiques de gauche qui en voudraient davantage, mais qui devront se contenter d'un coup d'Etat plutôt policé.

Si, «pour la gauche européenne, ce pays était devenu un point d'attraction»⁵⁹⁶, pour Detrez, il signale surtout un moment de bascule idéologique : «J'ai reçu à Lisbonne, des mois durant, une magistrale leçon de léninisme, non plus théorique mais pratique. J'ai palpé le mal totalitaire qu'il peut engendrer»⁵⁹⁷.

A l'instar de toute une intelligentsia marxiste européenne, et de ses anciens compagnons de route et de malheur brésiliens, - qu'il ne reconnaît plus tout à fait lors de son retour au Brésil, après la restauration d'un régime démocratique et son amnistie personnelle -, il «se recycle, [...] essaie de rajeunir les vieux schémas, les vieilles analyses»⁵⁹⁸. On fait comme tout le monde. On se dit désormais «social démocrate»⁵⁹⁹, et on avoue s'intéresser au Tiers-Monde et militer dans les droits de l'homme. Vaste et vague programme...

Les dernières lignes de **L'Herbe à brûler** accusent ce désenchantement doux-amer et cette deuxième et cinglante défaite personnelle : «Mon âme avait tout appris. Elle savait à son tour que Dieu est mort, la révolution broyeuse des hommes que la font, l'amour impossible»⁶⁰⁰.

4.4.3 L'amour «qui fait mal»

L'«amour» est un mot trop vague et trop grand pour rendre compte de ce que Conrad Detrez reconnaît être sa troisième défaite et son troisième échec. Il peut, en effet, référer à l'amour de Dieu dont nous avons vu combien il a fini par s'éloigner. En fait, Detrez parle du «sexe» comme n'étant qu'un «autre Dieu, dévalué encore à force d'en user»⁶⁰¹.

⁵⁹⁶ ID – **Les Noms de la tribu**, p. 122.

⁵⁹⁷ **Ibid.**, p. 128.

⁵⁹⁸ **Ibid.**, p. 72.

⁵⁹⁹ **Ibid.**, p. 128.

⁶⁰⁰ ID – **L'Herbe à brûler**, p. 231.

⁶⁰¹ ID – **La Mélancolie du voyeur**, p. 13.

La lecture des trois récits autofictionnels met, certes, en scène une initiation, un apprentissage de l'affectivité dont toute une éducation religieuse, décrite dans **Les Plumes du coq** l'avait dramatiquement privé. Chez le narrateur de plus en plus autodiégétique de l'«autobiographie hallucinée», la sexualité a été vécue comme étant du domaine du refoulé. Le contact avec le Brésil, son carnaval, son exubérance et son métissage intrinsèques opère une prise de conscience de sa bisexualité inexplicable et irréprouvable.

L'autofiction affective et sexuelle de cet auteur a très tôt suggéré à la critique littéraire que ce romancier contemporain s'inscrivait sous la rubrique commode du «roman homosexuel»⁶⁰², où l'on place par exemple Guy Hocquenghem, et dans lequel l'homosexualité est recherchée ou décrite pour elle-même. Toutefois, Detrez se défend bien d'avoir jamais entrepris pareille démarche d'écriture : «Je n'ai pas voulu qu'on me colle une étiquette - vite posée - de romancier homosexuel : elle est aujourd'hui à la mode et je ne veux pas de cette image de marque»⁶⁰³.

En fait, Detrez n'entend rien illustrer. Il dit en passant, avec ironie et avec un détachement rusé. Ceux qui s'attendaient à y lire une écriture homosexuelle, dont notre époque est friande, en seront pour leurs frais. Il ne livre que «des romans chastes»⁶⁰⁴, où la description des scènes amoureuses ne confine jamais à la pornographie, mais implique toujours une certaine pudeur ou retenue.

Le poète William Cliff a mis en vers ses souvenirs d'un «turbulent fils» de retour dans une Belgique morose et ingrate⁶⁰⁵. Cliff aura le soin de préciser qu'ils ne furent pas amants⁶⁰⁶. Dans son dernier témoignage, foudroyé par le sida, Detrez voudra en finir avec toutes ces spéculations critiques et cliniques : «ça me dépasse, ces choses cliniques. J'ai couché, c'est tout»⁶⁰⁷. L'écriture detrézienne se veut, à ce propos, essentiellement *allusive*.

A cet égard, cette retenue narrative illustre une tendance formelle du roman contemporain et postmoderne que Sémir Badir analyse dans le contexte catégoriel et esthétique de la postmodernité.

⁶⁰² Cf. SCHMIDT, Joël – «Eclatements du roman français», **Romans français contemporain**, Paris, Ministère des Affaires Etrangères, Sous-Direction du Livre et de l'Écrit, 1997, p. 148.

⁶⁰³ MERTENS, Pierre – «Detrez à la croisée des chemins ?», **Le Soir**, 10 février 1981.

⁶⁰⁴ **Ibidem**.

⁶⁰⁵ Cf. CLIFF, William – **Conrad Detrez**, p. 14.

⁶⁰⁶ Cf. «William Cliff : la vie comment ça rime», entretien avec Carmelo Virone, **Le Carnet et les Instants**, n° 77, 15 mars-15 mai 1993, p. 7.

⁶⁰⁷ DETREZ, Conrad – **La Mélancolie du voyeur**, p. 80.

Tout comme Hervé Guibert, Detrez «se fai[t] raconter par le roman, contaminer sa propre identité par sa mise en fiction [...]»⁶⁰⁸. Très concrètement, et toujours à l'instar d'Hervé Guibert, «[...] l'homosexualité, qui pourrait être le sujet de son œuvre, n'est pas tendue comme tel, elle est présente, sans ostentation, parce qu'elle est inhérente au personnage, inévitable [...]»⁶⁰⁹.

Pour Detrez, l'homosexualité ne constitue jamais un *thème* unique, exclusif et explicite de l'«autobiographie hallucinée», - ce que les récits postérieurs confirmeront, d'ailleurs. Il s'agit plutôt de «l'inscrire dans un univers plus vaste»⁶¹⁰, où les autres domaines thématiques sont eux aussi «imbriqués» dans une même quête (auto)fictive de soi, et à ce titre, «mythologique».

Force est de reconnaître que la complexité de l'entreprise autofictionnelle de Detrez, étayée par un besoin de comprendre l'échec ou la défaite, associée au recours «amateur» et personnel à l'autoanalyse, ne met pas l'écriture à l'abri du cliché. On remarquera une relation fusionnelle et exclusive avec la mère, et un père absent et, qui plus est, violent. Toutefois, les trois récits autofictionnels distillent très lentement, par étapes, au gré d'une mémoire sûre, des moments cruciaux de l'enfance ou des détails décisifs issus du subconscient du narrateur.

Isolé, chaque détail ne permet pas une lecture de la quête d'une trame cohérente qui éclairerait l'homosexualité de l'auteur-narrateur-personnage principal, dans son état de *latence* et de refoulement. Raison pour laquelle nous suivons à présent le cheminement narratif de ces détails immenses.

Dans *Ludo*, - récit de la prime enfance du narrateur -, il nous est loisible de lire plusieurs traits mémoriels comme autant de pistes enfouies ou d'indices latents d'une homosexualité refoulée, en herbe, mais que l'animisme et le ludisme enfantins cryptent et rendent énigmatiques.

⁶⁰⁸ BADIR, Sémir - «Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire ?», *Ecritures*, n° 5, *Le Dépli. Littérature et postmodernité*, automne 1993, p. 16.

⁶⁰⁹ DEMOULIN, Laurent - «Pour un roman sans manifeste», *Ecritures*, n° 1, *Fin de millénaire*, automne 1991, p. 17.

⁶¹⁰ PANIER, Christian - «Du Brésil à Paris et détours», p. 203.

Un souci d'approcher l'homosexualité assumée du narrateur de *L'Herbe à brûler* apporte un éclairage *rétrospectif* sur certains épisodes fictionnalisés de l'enfance. Et tout d'abord sur la fascination profondément sensuelle envers l'*autre* petit garçon, Ludo, dont la chevelure fonctionne comme objet de désir : «Ses cheveux se défont, je les peigne du bout des doigts, les arrange»⁶¹¹.

Entre Ludo et le petit narrateur s'établissent de complexes rapports de complicité et de pudeur à la faveur du jeu, et du contexte difficile du récit : «[...] pourquoi me regarde-t-il [Ludo] comme ça, comme quelqu'un qui *n'a jamais vu un garçon ?*»⁶¹².

Par ailleurs, le penchant ludique du récit, «loin des regards» des parents, est le lieu d'un apprentissage rudimentaire et latent des interdits sociaux des adultes confrontés à l'irrépressible pouvoir du jeu, à l'implosion d'un désir sans nom : «Mon camarade se prend pour son père, je suis le mien. Il m'appelle mais moi je joue avec le soleil. Et puis, *les papas ne se marient pas avec des papas*»⁶¹³.

Mais ce sont les concours de jet d'urine qui, de par l'exhibitionnisme qu'ils impliquent, suscitent la complicité la plus réprimée par les mères. Le petit narrateur, - à la fois exhibitionniste et voyeur -, ne cache pas sa fascination pour la «puissance» du pénis de Ludo, capable de fournir un jet copieux et continu d'urine. Il regrette sa propre impuissance tout en soulignant le penchant sensuel de ce jeu fait d'attouchements : «Ludo la [la verge du narrateur] saisit, *le membre se raidit, je m'échauffe, mes pieds dégèlent*»⁶¹⁴.

Au séminaire Saint-Trudon, la fascination amoureuse et sensuelle porte sur la chevelure de Victor, son camarade de chambrée : «Ma main s'abandonne, se laisse porter. Je lisse des boucles dans un paradis que je ne connais pas»⁶¹⁵. Dans l'univers répressif et exclusivement masculin du collège, l'apprentissage de l'amour se fait forcément entre garçons, accoutrés d'habits féminins : «D'ailleurs un garçon qui embrasse un autre [Marien], ça ne compte pas [...]»⁶¹⁶, s'insurge le narrateur, tout en adhérant au jeu initiatique.

L'*Époux*, lui aussi, tout comme Marien, active un rapport ambigu à l'image du Christ, - homme nu et, sur certaines images pieuses, affublé d'une tunique très féminine : «L'Époux a pris les vêtements d'une femme, on dirait Marien»⁶¹⁷.

⁶¹¹ DETREZ, Conrad – *Ludo*, p. 103.

⁶¹² *Ibid.*, p. 122. C'est nous qui soulignons.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 32. C'est nous qui soulignons.

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 50. C'est nous qui soulignons.

⁶¹⁵ ID – *Les Plumes du coq*, p. 37.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 83.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 87.

Les pratiques perverses du supérieur dans le poulailler suscitent la méfiance, la surveillance et surtout la fascination voyeuriste du narrateur. Une habitude, ou un destin personnel de la *vision* s'instaure qui culminera dans **La Mélancolie du voyeur**. En effet, c'est en apprenti *voyeur* que le jeune narrateur de **Les Plumes du coq** suit, caché dans les champs de betteraves, l'évolution sinistre du supérieur et ses perverses exactions sur les pondeuses⁶¹⁸.

De même, c'est en voyeur que Conrad suit les mouvements sensuels et flous de deux soldats à São-Vicente : «Calé dans mon renforcement *je voyais sans être vu*. Le sang me fouettait le cœur»⁶¹⁹.

Ce récit opère une transition décisive entre les symptômes d'une tendance latente et refoulée et l'assomption de l'homosexualité. Dans un premier temps, il accumule de petits détails dont la cohérence et la persistance prélude au destin du narrateur au Brésil.

D'une part, il y a de nouveau l'envoûtement de l'exotisme africain de Leopoldus, son camarade de chambrée à Saint Rémy. La proximité du Noir ne cause pas seulement une complicité amicale. Elle induit aussi, chez Conrad, des sentiments ambigus et contradictoires toujours proches de l'indicible fascination : «C'est la première fois que je dors à proximité d'un Noir mais je ne suis pas sûr que ce voisinage soit la cause de mon insomnie. Je songe à sa peau couleur d'argile, à ses mains ; je revois ses dents, ses yeux [...], mon âme résiste [au sommeil], *elle est inquiète et j'ignore de quoi*»⁶²⁰.

Leopoldus, - figure médiatrice et initiatrice à l'*autre* -, introduira le jeune Conrad dans le monde hétérosexuel initiatique des jeunes vachères du village. Conrad échoue dans cette épreuve initiatique du baiser, et déçoit sa première partenaire féminine. Conrad a quinze ans⁶²¹ et ne parvient pas à verbaliser, à ce stade, la nature de ses sentiments à l'égard de son ami africain, amoureux, lui, d'une vachère des alentours : «Je ne sais pas ce qui se passe en moi, je me sens triste, tellement triste qu'il me semble que je vais pleurer mais je ne veux pas qu'il [Leopoldus] le remarque»⁶²².

⁶¹⁸ Cf. **Ibid.**, p. 43ss Cf. aussi ID – **Le Dragueur de Dieu**, p. 77.

⁶¹⁹ ID – **L'Herbe à brûler**, p. 112. C'est nous qui soulignons.

⁶²⁰ **Ibid.**, p. 30. C'est nous qui soulignons.

⁶²¹ **Ibid.**, p. 41.

⁶²² **Ibid.**, p. 41.

Conrad est jaloux, voudrait s'assurer de l'exclusivité des attentions de son ami. C'est à l'aune de ce sentiment tacite et latent qu'il faut lire l'inaptitude amoureuse de Conrad avec les filles, son repli sécurisant sur un ami légèrement plus âgé (Ludo ou Victor) ; ce que Julienne, la fiancée du Noir, a vite soupçonné : «[...] il est malsain de parler de ces choses avec un garçon *dans le même lit*»⁶²³.

Aussi, Conrad aura-t-il bien du mal à s'expliquer, et à expliquer à Alphonsine la répugnance de ces premiers baisers et caresses sensuelles. Alors que la vachère prie le jeune homme de lui caresser la poitrine et de lui «suce[r] la langue»⁶²⁴, le narrateur, lui, est plongé dans la gêne et se sent paralysé.

D'autre part, le séjour à Louvain et la rencontre avec Rodrigo, l'étudiant brésilien, n'ébranlent pas seulement les convictions religieuses et politiques de Conrad. Ces événements multiplient les indices et les signes d'une sexualité refoulée et inquiète de son indéfinition. Rodrigo da Silva, par son ton basané, - «de teint d'ocre de sa peau»⁶²⁵ -, attire l'attention encore «chaste»⁶²⁶ du jeune clerc.

L'intimité avec le Brésilien entraîne l'éveil de sensations déconcertantes, qui n'osent pas encore dire leur nom. Quand Rodrigo invite le Belge à partager sa cape, alors que les deux novices s'appêtent à passer la nuit louvaniste à la belle étoile, «[...] des intimités bouleversantes et clandestines»⁶²⁷, s'insinuent dans l'esprit de Conrad : «J'hésitais à m'étendre, *quelque chose me troublait*»⁶²⁸, et qui, inconsciemment, évoquait «le souvenir de Leopoldus»⁶²⁹.

Lorsque Conrad surprend Rodrigo et la négresse faisant l'amour dans une nudité si peu honteuse, c'est «l'abondance et la noirceur des poils» du Brésilien qui attirent exclusivement le regard du jeune Belge. Le clerc ne veut pas encore l'admettre, mais son vœu de célibat ne sert qu'à masquer la latence de son indécision sexuelle.

Rodrigo a beau lui suggérer de trouver une fille, de connaître les délices du sexe, rien n'y fait. Conrad préfère refouler cette dimension de l'existence : «Je n'ai pas envie, je ne suis pas fait pour vivre avec quelqu'un, c'est tout ! répliquai-je, haussant la voix. D'ailleurs je ne suis pas venu pour parler de ça»⁶³⁰.

⁶²³ **Ibid.**, p. 43. C'est nous qui soulignons.

⁶²⁴ **Ibid.**, p. 46.

⁶²⁵ **Ibid.**, p. 59.

⁶²⁶ Cf. **Ibid.**, p. 67.

⁶²⁷ **Ibid.**, p. 68.

⁶²⁸ **Ibidem.** C'est nous qui soulignons.

⁶²⁹ **Ibidem.**

⁶³⁰ **Ibid.**, p. 93.

Quand le narrateur prend la décision de quitter la Belgique, le ver de la passion est déjà irrémédiablement dans le fruit de sa chasteté chancelante. Des «visions d'intimité du gras jeune homme [américain] et de son chien»⁶³¹ à Louvain empêchaient son âme de s'élever.

Le Brésil se présentera comme le théâtre de toutes les extases religieuses, mais aussi de toutes les déchéances morales. A cet égard, l'«autobiographie hallucinée» rejoint le roman initiatique tant elle place l'évolution psychologique et morale de l'anti-héros au centre du récit ; ce que confirme le dernier paragraphe de **L'Herbe à brûler**.

4.4.4 Ecriture chaste et mythologie de la sexualité

Les récits postérieurs à la trilogie hallucinée s'emploieront à travailler les rapports subtils et métaphysiques unissant sexe et religion (**Le Dragueur de Dieu**), et liant la politique à la sexualité (**La Lutte finale**). L'autofiction n'y est certes plus à l'ordre du jour. Toutefois, l'imbrication thématique demeure plus que jamais au centre des récits.

Dans **La Lutte finale**, - récit qui opère une transition encore un peu «autobiographique»⁶³² -, un jeu ironique permanent s'acharne à brouiller la lecture «réaliste» des aventures picaresques de Mambo et Populo, le narrateur. Un glissement sémantique et ironique fait sans cesse osciller le récit entre une lecture politique, révolutionnaire, et une autre, tout aussi «révolutionnaire», mais sexuelle.

Entre ces deux combats, les deux personnages hésitent de moins en moins. L'aridité du discours marxiste de certaines mouvances parisiennes, - de plus en plus inintelligibles dans le Tiers-Monde -, y est durement dénoncée : «*Les Réflexions sur la théorie de la pratique* (l'ouvrage de *Quelle*) et *Réflexions sur la pratique de la théorie* (l'ouvrage de *Telle*)», - on remarquera au passage le fameux jeu de mot -, ne parviennent plus à retenir l'attention militante des guérilleros. Ils préfèrent désormais des ouvrages plus «chauds» et pulpeux qui les font «bander».

⁶³¹ *Ibid.*, p. 94.

⁶³² PANIER, Christian - «Du Brésil à Paris et détours», p. 199.

Quand les jeunes étudiantes gauchistes instruisent la favela des différentes «aliénations» qui les tenaillent, avec des ouvrages aussi dangereux que le *Que faire ?* ou *La Révolution sexuelle*, l'auditoire masculin opte immédiatement pour le second : «On peut l'appliquer, et tout de suite !»⁶³³.

Ce faisant, Detrez entend non seulement clore un chapitre difficile de son cheminement personnel, mais aussi contribuer à la compréhension ironique des événements marquants de la fin du XX^e siècle. **La Lutte finale** entérine la transition du monde occidental vers d'autres soucis apparemment plus urgents.

Pour Detrez, désabusé et recyclé, il s'agit là d'une lutte «finale», d'un genre nouveau, où la militance révolutionnaire n'a plus guère de raison d'être. Désormais, la lutte «finale», l'Occident la mènera dans le domaine sexuel, peut-être jusqu'à l'épuisement⁶³⁴.

Toutes les équivoques sont permises : «Emmêlés, on se tripotait, se mordillait, cependant que la femme ne cessait de proclamer, gémissant : 'Ah ! Le tiers monde... nous aimons... ah !, c'est bon... le tiers monde... encore... le monde... le tiers monde...'»⁶³⁵.

Dans **Le Dragueur de Dieu**, Conrad Detrez met ironiquement à nu les liens unissant le sexe, l'affect et la métaphysique⁶³⁶. Un jeu d'ironie se sert de la figure de l'*Ange* pour opérer des glissements de sens permanents. Lucien, le narrateur, et Victor, son ami, incarnent les deux pôles et «hantises»⁶³⁷ apparemment inconciliables de la religion et du sexe.

On comprend mieux, dès lors, la naïveté et la «chasteté» de ce roman, inscrites dans le comportement ingénu et crédule de Lucien, à la recherche de son ami Victor, lui aussi séminariste, parti à Paris, poussé par sa mystique angélique. Victor fréquente, en fait, d'autres «anges» dans les milieux gays de la capitale.

L'équivoque n'est pas évacuée ou élucidée, mais maintenue jusqu'à la fin du récit. L'auteur fournit la clé de lecture de ce récit énigmatique dans ce dialogue entre Martial Postel et Lucien : «De toute manière l'écrivain recrée toujours ce qui est, et surtout l'écrivain religieux. Vous donnerez de la vie de votre ami la version que vous dictera votre cœur [...]. Vivez avec *vos* vérités»⁶³⁸.

⁶³³ DETREZ, Conrad – **La Lutte finale**, p. 45.

⁶³⁴ Ce que Michel Houellebecq illustre à merveille dans ses derniers romans.

⁶³⁵ DETREZ, Conrad – **La Lutte finale**, p. 135.

⁶³⁶ MERTENS, Pierre – «Detrez à la croisée des chemins ?», **Le Soir**, 10 février 1981.

⁶³⁷ PANIER, Christian – «Du Brésil à Paris et détours», p. 204.

⁶³⁸ DETREZ, Conrad – **Le Dragueur de Dieu**, p. 192.

Fait troublant, le roman ne revendique jamais son «homosexualité». L'auteur justifie cette retenue et cette pudeur par un projet scriptural plus vaste. Selon lui, le récit entend instaurer «une métaphysique, une mythologie de la sexualité ou de l'homosexualité, c'est-à-dire de donner à la vie sexuelle d'un individu ou d'un groupe une dimension supplémentaire, une dimension mythique qui fasse rêver»⁶³⁹.

Il semble dresser un bilan différent de son existence, davantage distant et assagi. Il ne s'agit plus de *se* fictionnaliser, mais de mettre en fiction les figures majeures d'un même désir d'absolu, de jouer avec l'apparente étanchéité de leurs frontières conceptuelles.

Les deux aspirants à la prêtrise réalisent le dédoublement d'une même quête d'absolu. Lucien a conservé la pureté d'une éducation religieuse qui doit le mener à la prêtrise. Victor, ébloui dans son enfance par l'apparition récurrente des *anges*, quitte sans avertir le couvent de Saint-Amand et se rend à Paris : «Ça ne pouvait plus durer. Victor s'énervait, mangeait chichement, maigrissait»⁶⁴⁰.

Alors, abandon de sa vocation religieuse ? Poursuite mystique des Saints-Anges à Paris ? Assomption de son homosexualité ? Le récit fait ironiquement cohabiter toutes ces conjectures. Pour le lecteur, les symboles homosexuels deviennent trop évidents, alors que Lucien se montre incapable d'y lire autre chose qu'un pèlerinage spirituel dans la capitale française.

La dérision, l'ironie et l'humour s'insinuent dans le récit, promouvant de la sorte et fictivement une «théologie profane» indécidable⁶⁴¹, comme dans cette scène de *strip-tease* gay que Lucien ne saisit pas : «Après cette parade j'ai vu l'Ange. Il correspondait aux descriptions que donne l'histoire sainte [...] : l'Ange, sous sa robe était nu»⁶⁴².

A la faveur de la figure métaphorique de l'Ange, le discours religieux prête ses images, ses métaphores et sa sainteté à la sexualité, et lui confère une dimension spirituelle et mythologique dont on la prive habituellement. Ce roman met ainsi en scène l'une des leçons à la fois libératrices et douloureuses de la vie de Conrad Detrez : la prise de conscience de «la frontière oh combien ténue du péché et de l'innocence»⁶⁴³.

⁶³⁹ PANIER, Christian – «Du Brésil à Paris et détours», p. 203.

⁶⁴⁰ DETREZ, Conrad – **Le Dragueur de Dieu**, p. 45.

⁶⁴¹ PANIER, Christian – «Du Brésil à Paris et détours», p. 199.

⁶⁴² DETREZ, Conrad – **Le Dragueur de Dieu**, p. 100.

⁶⁴³ PANIER, Christian – «Du Brésil à Paris et détours», p. 199.

4.4.5 La Beauté comme *épilogue*

Après Dieu, la révolution et le sexe, Detrez, aux portes de la mort, prétend être parvenu au stade esthétique et sage du «regard». Un regard en amont, d'abord, et halluciné, partant sur son enfance à Roclengue, son séjour au collège de Visé, ses études de théologie à Louvain, son départ pour le Brésil, son retour en Belgique, son poste de correspondant à Lisbonne, sa naturalisation française liée à son départ pour le Nicaragua comme attaché culturel sous l'ère mitterrandienne, son hospitalisation, sa mort qu'il sent proche, que l'on pressent sereine.

Un regard essentiel et métaphysique enfin, car «ce qui compte c'est ce qu'il y a dedans, ce qu'il faut garder, sauver jusqu'à la mort (et au-delà ?) : l'inclassable, le diamant, la nourriture profonde, toujours reconstituée : cela qu'on a *vu*»⁶⁴⁴.

Detrez renoue avec son enfance wallonne, avec le temps du regard ébloui et émerveillé⁶⁴⁵, des champs de betteraves à perte de vue. Il se réconcilie avec le «voyeurisme» de sa jeunesse, celui de sa transition d'un monde chaste et pieux vers les initiations à l'amour tous azimuts : «Le regard est une métaphysique. L'essence du regard est *voyeuse*»⁶⁴⁶.

Une fois écroulés les trois «écrans» qui l'empêchaient de voir, - et dont le XX^e siècle nous aura appris à faire de deuil -, une fois pressenti le voisinage de la mort, il s'emploie à se remémorer tout ce qu'il a vu, à profiter de tout ce qui lui reste à voir.

Ironie du sort : il y a chez lui une foi qui reste quand tout semble discrédité. L'ex-séminariste, ex-militant, ex-amant se fait soudain *mystique* au sens le plus spirituel du terme : «on se rapproche de l'éternité»⁶⁴⁷. Il choisit la «meilleure part», pour reprendre l'expression évangélique, et devient un contemplatif d'un «genre nouveau».

Le guérillero tire sa révérence : «Pour le reste, finis les combats (et de toute nature), finie l'action - ô dérisoire action ! -, finis les discours ! [...]. Désormais je serai, je ne veux plus être qu'un regard. Et le regard chasse. Ma mission m'est assignée, définitive : la beauté. Je serai chasseur de beauté»⁶⁴⁸.

⁶⁴⁴ DETREZ, Conrad – *La Mélancolie du voyeur*, p. 16s.

⁶⁴⁵ *Ibidem*.

⁶⁴⁶ *Ibidem*.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁴⁸ *Ibidem*.

4.5 L'INSCRIPTION DE L'ICI: ENTRE ALLUSION, REFRACTION ET DERISION

Le débat de la belgitude, - que nous analysons plus haut -, coïncide *grosso modo* avec l'entrée en autofiction de Conrad Detrez. L'œuvre qui s'annonce suscite bien des espoirs du côté des tenants de ce débat crucial puisque cet auteur, - tout comme Mertens auquel on l'associe de plus en plus -, entreprend le renouvellement de la fiction narrative alliant paradoxalement, si l'on considère les habitudes littéraires belges, un souci d'immersion internationaliste avec un ancrage dans la concrétude de l'ici.

La critique a tôt signalé chez ce romancier une inscription, tout sauf honteuse, du cadre géographique et historique de la Belgique. En effet, à l'instar d'autres romanciers de sa génération, très à l'aise dans les milieux internationalistes ou dans l'avant-garde parisienne (Mertens, Verheggen, Otte), Detrez fait partie de ce groupe d'écrivains qui «[...] ont cessé de pratiquer le gommage des origines»⁶⁴⁹.

Jacques de Decker salue chez lui un digne représentant de la belgitude, dont l'œuvre emboîte le pas de celle de Pierre Mertens. **Ludo** représenterait l'équivalent du roman mertensien de l'enfance (**L'Inde ou l'Amérique**); **Les Plumes du coq** serait la version detrézienne de **La Fête des anciens**, tandis que **L'Herbe à brûler** correspondrait au projet de roman politique entrepris par Mertens dans **Les Bons Offices**.

Chez ces deux auteurs, «hérauts de la belgitude»⁶⁵⁰, les mythes belges et l'Histoire du Royaume sont pris à bras le corps, même si, dans le tournant des années quatre-vingt, Marc Quaghebeur peut encore regretter qu'une synthèse entre le pôle de l'engagement internationaliste et le souci de *dire* ce pays dans ses contradictions n'ait pas encore été produite chez eux. Entre «ici et partout», ces deux romanciers préfèrent souvent revendiquer un statut somme toute «commode» d'«apatride mental», de Belges «inavouables»⁶⁵¹.

⁶⁴⁹ KLINKENBERG, Jean-Marie - «La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique», *Littérature*, n° 44, décembre 1981, p. 48.

⁶⁵⁰ Nous reproduisons, à ce stade, la pensée de Marc Quaghebeur dans **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 91.

⁶⁵¹ Cf. la préface de Jean-Louis Lippert à **Les Plumes du coq**, p. 9.

A cet égard, le caractère foncièrement «initiatique» (*bildungroman*) de l'«autobiographie hallucinée», associé à l'intuition qu'a le lecteur d'être en présence d'une écriture d'un impossible aboutissement, d'une improbable synthèse et d'une douloureuse déception de l'auteur-narrateur aussi bien face à sa militance sud-américaine qu'à son vécu wallon de l'enfance et de l'adolescence.

Comme l'a bien remarqué Rita Olivieri-Godet, le passage à l'écriture après (ou à cause de) l'expérience brésilienne se conçoit comme une quête ou une fuite vers un *ailleurs* qui n'est ni *ici*, ni vraiment *là-bas*, mais plutôt l'écriture elle-même en tant qu'*ailleurs*⁶⁵².

Quoi qu'il en soit, cette écriture autofictionnelle qui succède à l'épreuve brésilienne n'évite pas l'ancrage dans la «glaise wallonne» où elle s'obstine d'ailleurs à s'enliser. La critique, parisienne surtout, escomptait de ce guérillero une fresque au goût du jour de la militance gauchiste. La révolution portugaise de 1974 en faisait rêver plus d'un et procurait une raison d'être à toute la gauche européenne qui la faisait, ainsi, par procuration⁶⁵³.

Or, Detrez fait son entrée dans la fiction narrative par Roclenge, son village natal, et ses souvenirs d'enfance de la guerre. Qui plus est, il récidive dans **Les Plumes du coq** et dans la première partie du récit **L'Herbe à brûler**. Ainsi, son écriture inscrit malgré tout le discours et l'hallucination dans le cadre de *ici*. Nous nous proposons, dès lors, d'en faire l'inventaire aussi bien au niveau du traitement des données historiques de ce pays que de certains repères directs ou allusifs.

Nous soulignerons par la suite la distance prise par le narrateur de l'«autobiographie hallucinée» vis-à-vis de cette réalité, - ce qui se traduit le plus souvent par une fascination de *l'autre* et du *là-bas*. Nous évoquerons finalement l'attachement «critique» de l'auteur wallon à la complexité de son pays natal.

4.5.1 Dérision sur fond d'Histoire

Le brouillage animiste de **Ludo** fait quelque peu écran à une lecture «historique» des événements auxquels il est fait allusion. Mais quelques détails, - parfois de nature ethnographiques -, ainsi que les contributions paratextuelles de l'auteur -, permettent de «situer» le récit dans le contexte de la Seconde Guerre mondiale et des inondations qui sévirent en ces années critiques.

⁶⁵² OLIVIERI-GODET, Rita – «Conrad Detrez : genèse d'une écriture», *Textyles*, n° 13, *Lettres du jour* (I), p. 70. On lira avec beaucoup de profit cet article pour ce qui est de l'impact du Brésil sur l'œuvre romanesque detrézienne.

⁶⁵³ Cf. la lecture d'André-Joseph Dubois à **Ludo**, p. 166.

Le narrateur de cinq ans est le témoin presque amusé d'une guerre aérienne frappant un pays incontournablement *frontalier*, interstitiel et dont la panique n'affecte que les adultes. S'il est vrai que «des oiseaux peuvent s'arrêter au-dessus de chez nous au moment où l'on s'y attend le moins [...]»⁶⁵⁴, le fait est que cette guerre se déplace : «Là, du côté de la mer, du côté de la frontière, en France...»⁶⁵⁵.

La guerre coïncide avec de terribles crues des affluents de la Meuse, notamment du Geer ; ce qui place le récit entre ces deux coordonnées et éléments historiques, axiaux pour l'enfant : l'eau et le feu : «La guerre se démène à longueur de jours et de nuits *entre lac et ciel*»⁶⁵⁶.

Nous avons vu plus haut combien le recours permanent au présent de l'indicatif pour restituer une mémoire enfantine et une ambiance hystérique promouvait une certaine anhistoricité du récit. Ce procédé narratif de maîtrise n'invalide pas pour autant la dissémination de détails, parfois piquants, d'une époque troublée dont l'ensemble ébauche une espèce d'ethnographie du pays de Liège en temps de guerre.

Nous découvrons ainsi les habitudes religieuses et populaires de l'époque, comme ces prières et ces expressions de piété populaire en faveur de la fin de la guerre : «Il a demandé qu'on récite au moins un chapelet [...]»⁶⁵⁷, ou cette coutume dévotionnelle funéraire sur le cadavre de bonne-maman : «Ma mère frottait les joues de la morte avec un peu d'eau bénite [...]»⁶⁵⁸.

Au reste, il est fait sporadiquement allusion à plusieurs vicissitudes de l'existence paysanne en temps de guerre. Les bombardements allemands contraignent les gens à descendre dans les caves où ils se terrent et se tassent en attendant la fin du passage des «oiseaux de fer» et de leurs «œufs de feu». Tout signe avant-coureur de cette arrivée funeste se traduit par cette descente collective et hystérique : «Mon père nous jette à la cave [...]. Ludo, sa mère, d'autres femmes nous rejoignent au sous-sol»⁶⁵⁹.

⁶⁵⁴ DETREZ, Conrad – Ludo, p. 113.

⁶⁵⁵ *Ibidem*.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 136. C'est nous qui soulignons.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 86.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 60.

Par ailleurs, durant ces années de guerre, les populations sont durement éprouvées par le manque de nourriture et par les rationnements. Ces difficultés ne sont pas comprises par le gamin, mais font néanmoins l'objet de descriptions distancées du narrateur : «Ma mère ouvre la sacoche, les femmes se répartissent les pommes de terre»⁶⁶⁰ ; ou encore «C'est elle [la mère de Ludo] qui nous rapporte le pain *auquel nous avons droit tous les deux jours*»⁶⁶¹.

Finalement, le petit narrateur signale, sans en comprendre la portée, plusieurs aléas et vicissitudes d'une époque de résistance et de clandestinité : «Les hommes sont descendus dans la cave, ont trouvé la bicyclette [...]. Les hommes l'examinaient, posaient des questions»⁶⁶². Des perquisitions et des débandades se succèdent, les ruses stratégiques et les planques de la résistance aussi. L'enfant, - incapable de suivre critiqueusement ces informations -, essaie d'interpréter ces différents oui-dire et rumeurs villageoises. Par exemple, «A Bourg-Léopold [caserne où le père du narrateur avait fait son service militaire] les patates avaient cramé, on n'avait pu rassembler la troupe, les trois quarts des hommes manquaient»⁶⁶³.

Le rôle du père du narrateur dans ce conflit n'est pas clairement restitué, mais il est évident qu'il participe, d'une façon ou d'une autre à la résistance de la région : «Un homme est venu le chercher, il a dit que cette fois c'était pour de bon»⁶⁶⁴ ; ou encore ce souvenir marquant : «Un soldat a déchiré la photo de mariage en deux, a glissé dans sa poche la partie concernant le marié [...] : il le ramènerait, le cher mari»⁶⁶⁵.

Le traitement historique de la Seconde Guerre mondiale est dès lors fonction du stade infantile du développement du narrateur, et ne permet qu'un abordage *allusif* de *l'ici*, en accord avec la vision d'une Belgique mythique, minuscule et frontalière, mais disposant d'une vaste excroissance coloniale africaine, source de clichés et d'imaginaire : «C'est comme ça au village, dans les champs, à Visé, à Liège. C'est comme ça en Ardenne, dans toute la Wallonie, en France, partout, sauf au Congo où il ne neige jamais puisque là-bas les gens sont noirs»⁶⁶⁶.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 65.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 127. C'est nous qui soulignons.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 73.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 141.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 92.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 45.

Dans **Les Plumes du coq**, poules, coqs, champs de betteraves, l'exotisme de Victor, mais surtout les apparitions spectrales et fantomatiques de l'Epoux sont autant de figures privant le récit d'un abordage réellement factuel d'un *événement* aussi important dans l'Histoire belge que la Question royale. L'ambiance sociopolitique autour de l'éventuel retour du roi Léopold III, le référendum, le retour, les incidents de Grâce Berleur et l'abdication en faveur de Baudouin ne constituent pas vraiment le centre d'un récit davantage axé sur l'ambiance sordide du séminaire Saint-Trudon.

Néanmoins, la Question royale y joue un rôle plus qu'*allusif*, tout comme les manifestations de rues, d'ailleurs. Dans cette «affaire», le culte de l'Epoux et les supérieurs de Saint-Trudon, - bastion du catholicisme et du royalisme -, enflamment les pensionnaires et les amènent à militer pour le retour de Sa Majesté, retenue en territoire ennemi, - et ce, à l'opposé de l'opinion majoritaire à Liège, - bastion socialiste et républicain.

Ce deuxième volet de l'«autobiographie hallucinée» évoque dérisoirement ces événements excessifs et ces circonstances passionnelles. Il y fait une allusion hallucinée et obsessionnelle qui les rend subtilement irréels, *anhistoriques*. Aussi le titulaire d'histoire fustige-t-il ces adorateurs du coq wallon, - tous socialistes et laïcs -, adversaires du Roi, du Pape et de la Sainte Eglise : «Le culte du coq est un fléau sans cesse renaissant, poursuit l'historien»⁶⁶⁷.

Et ce véritable intégriste d'une Belgique atemporelle et unie de trouver des origines mythiques et glorieuses à son pays, alors au bord de l'explosion, et de les faire répéter à l'envi à ses élèves, enfants de l'Epoux, et qui plus est, en une langue moins encline à véhiculer les idéaux de gauche : «Fortissimi... ? Continuez !... sunt Belgaez [...]»; Leve God ! Leve De Kerk !»⁶⁶⁸.

D'ailleurs, «le titulaire de français n'aime plus les Français»⁶⁶⁹, l'heure étant aux phobies et aux emportements hystériques : «Le titulaire de français regarde le plafond quand il croise dans les couloirs, le titulaire de néerlandais qui, rapporte-t-il, enseigne en réalité le flamand que bredouillent les rongeurs de couenne de son canton natal»⁶⁷⁰.

⁶⁶⁷ ID – **Les Plumes du coq**, p. 65.

⁶⁶⁸ **Ibid.**, pp. 62-64.

⁶⁶⁹ **Ibid.**, p. 66.

⁶⁷⁰ **Ibid.**, p. 68.

Un été chaud à plus d'un titre que celui-là : «Un pays menacé, un pays qui se cassait en deux. Le supérieur s'est épongé le front, il s'est expliqué : une moitié de ce pays, la plus belle, priait pour que Sa Majesté revienne se promener à la cour [...]. Les villes du Sud, hélas ! s'y opposaient [...]»⁶⁷¹. Le collège s'apprête à engager ses recrues, au nom d'une Belgique unitaire, chrétienne, royaliste que l'on semble déjà devoir regretter.

Au nom de l'Epoux, contre le coq wallon et laïc, «Le supérieur s'excitait : nous avions un roi. Personne jusque-là n'en avait parlé. Le roi était un ami de l'Epoux et son représentant, le seul après lui à faire monter vers la capitale et chanter, en chœur et dans une langue unique, le syndicat des marchands de crevettes d'Ostende, des wattmans et des forgerons borains»⁶⁷².

Il leur fallait coller les oui favorables au retour du roi, sur les murs hostiles et rebelles de la cité des Princes-Evêques, devenue entre-temps païenne et laïque par un aléa de l'Histoire, où les non régnaient en maîtres. Ils se devaient de convertir : «[...] la cité la plus antiroyaliste du pays, la maçonne, la rouge, l'égorgeuse de princes et d'évêques, la dissidente : Liège à nouveau possédée par des démons du paganisme et de la république, Liège et sa turbulente banlieue, sa ceinture d'anarchistes et de libidineux»⁶⁷³.

Ils y évolueraient tels des missionnaires de l'Epoux et de ses causes ; entre elles, celle du Roi : «Mais nous ramènerions le roi sur ses coussins, l'assiériorions devant un paravent d'azalées, à droite de l'Epoux, dans les velours de la cathédrale»⁶⁷⁴, quitte à se retrouver, par un fâcheux hasard, sur une «place de la République Française».

Si les champs de betteraves au milieu desquels se dresse la bâtisse de l'Epoux s'inscrivent dans un cadre culturel agricole répétitif et traditionnel, la ville et sa banlieue préludent à la rupture, à la conflictualité et à la *révolution* latente : «C'est ainsi qu'arrivés en vue des premières usines, nous butons contre une palissade surchargée de graffitis, de représentations de pénis rouges et noirs dressés comme des poings, de coqs installés sur des NON en fils de fer barbelés [...]»⁶⁷⁵.

⁶⁷¹ **Ibid.**, p. 92.

⁶⁷² **Ibid.**, p. 93.

⁶⁷³ **Ibid.**, p. 97.

⁶⁷⁴ **Ibid.**, p. 95.

⁶⁷⁵ **Ibid.**, p. 97.

Detrez reviendra plus tard, dans une contribution paratextuelle à caractère nettement politique, sur l'ambiance houleuse de cette ville rebelle à cette époque troublée, dans un article délibérément intitulé : «Une fureur de wallon» : «Cette ville était Sodome, Gomorrhe, et Moscou réunies»⁶⁷⁶.

Voici les jeunes et naïfs séminaristes pris entre deux feux : ceux qui crient «dieve God»⁶⁷⁷ et ceux qui s'écrient «Rex à Nuremberg»⁶⁷⁸. Toutefois, la tournure carnavalesque, picaresque, burlesque du récit ôte toute gravité *factuelle* aux événements de l'Histoire belge auxquels il fait allusion.

Les lettres des oui et des non se mêlent et s'annulent dans leur dérisoire interchangeabilité selon la fantaisie et l'inaptitude des séminaristes aux combats politiques : «La palissade offre à la contemplation de ceux qui passeraient une longue tapisserie de OIU, de OIN, de ONI posés comme des flotteurs sur les eaux de la Meuse quand le vent du nord fait des vagues»⁶⁷⁹, tout comme ces slogans tautologiques que l'on entend dans les manifestations : «La monarchie est le régime dans lequel notre chef est un monarque»⁶⁸⁰. Entre-temps, les rumeurs, les menaces et conjectures vont bon train :

- Le roi rentrera en avion !
- Le roi n'est plus roi !
- Le roi écrit tous les jours des lettres au cardinal.
- Le cardinal est flamand, vive la Wallonie !⁶⁸¹

Les rivalités, les soupçons, les préjugés entre les deux communautés s'amoncellent et s'aiguisent avec le cours des événements : «Et la menace croissait dans la mesure où les heureux devenaient malheureux : lorsque les votes flamands tendirent à surcharger les votes wallons»⁶⁸². Leur rendu narratif ne frôle toutefois jamais l'approche véritablement *historiale*, encore moins les caractéristiques génériques du roman historique.

Une fois évoquée la tragédie de Grâce-Berleur, une fois annoncées les tendances sociopolitiques en jeu, le récit regagne les murs austères du séminaire Saint-Trudon et favorise un filtrage fantastique, fantomatique et onirique⁶⁸³ des événements. En somme, le récit dessine un repli «halluciné».

⁶⁷⁶ ID – «Une fureur de Wallon», repris dans *Ludo*, p. 203.

⁶⁷⁷ ID – *Les Plumes du coq*, p. 98.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 99.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 102.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 111.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 112.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 123.

⁶⁸³ Même si le récit frôle le reportage dans quelques rares paragraphes.

Aussi, la victoire douce-amère de l'Epoux, celle, serrée et essentiellement flamande des oui, le retour de Léopold III, son abdication en faveur de son fils aîné, Baudouin, «le fils de l'autre, le petit, *regulum minimum sed crescendum !*»⁶⁸⁴, devaient-elles se répercuter sur le moral et l'humeur de Saint-Trudon.

Le narrateur prétend recevoir de plus en plus souvent la visite spectrale de l'Epoux : «Le lendemain l'Epoux s'introduit par une autre fenêtre, avance, plumé sur toute la face antérieure du corps, se plante devant moi alors que je suis déjà sous mes couvertures»⁶⁸⁵. C'est même l'Epoux qui l'orientera et l'inspirera pour la thématique de sa rédaction ; un choix prémonitoire au vu de ce qu'aura été l'existence de l'auteur :

L'Epoux m'apparaît, le même jour, à la salle d'études. J'ai terminé le plan de ma rédaction sur un des trois sujets suivants, au choix : *Imaginez les conséquences de la mort subite d'un jeune homme impur. De la joie du garçon qui fait de la gymnastique. La pureté, le bonheur, et l'agonisant.* J'ai choisi le troisième [...] ⁶⁸⁶.

A savoir, substituer au culte sado-masochiste, paternel et légal de l'Epoux celui, bien moins contraignant, de l'«Amour» : «Ensemble nous [le narrateur et Victor] avons juré d'aimer l'Amour»⁶⁸⁷.

L'Histoire récente de la Belgique est également présente dans **L'Herbe à brûler**, où elle subit à nouveau une dévalorisation carnavalesque, étant donné le traitement picaresque du récit. Conrad, le narrateur, débarque à Louvain à une époque troublée de l'Histoire du Royaume. L'Université catholique se trouve en effet en pleine effervescence du Wallen buiten ! (Les Wallons à la porte !), ce qui aboutira à son éclatement et préludera à la fin de la conception unitaire du Royaume de Belgique.

Or, ces événements cruciaux de l'Histoire belge sont durement contrebalancés, d'une part, par l'effet de contraste permanent engendré par la fréquentation des milieux sud-américains de Louvain, notamment Rodrigo, qui fonctionne comme stratégie *relativisante* des querelles en cours.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 140.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 143.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 145.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 198.

Si, dans un premier temps, «La guerre scolaire [...] connaissait depuis la rentrée un regain de violence»⁶⁸⁸, avant d'être résolue à l'amiable entre les grandes familles politiques belges : «La guerre des écoles était terminée. Evêques et politiciens s'étaient rencontrés, sur un terrain neutre, pour constater qu'après deux années de troubles et d'excitation, les uns n'avaient pas avancé et les autres n'avaient pas reculé»⁶⁸⁹ ; «[...] à Louvain s'étaient déclenchées de nouvelles hostilités, plus circonscrites : la guerre des langues»⁶⁹⁰.

Or, cet épisode marquant de l'Histoire belge récente se voit de fait dévalorisé dès lors qu'il est comparé avec les questions brûlantes de l'actualité latino-américaine. A ce propos, Rodrigo se montre catégorique : «Je veux dire chez nous, en Amérique du Sud. Là on se bat pour des questions décisives : pour le pain, pour la terre...»⁶⁹¹.

Mais, d'autre part, la contamination picaresque intermittente du récit opère une déstabilisation et un brouillage bouffon de la diégèse, notamment dans ses implications factuelles. Les combats de rues entre les deux factions prennent l'allure bon enfant de combats carnavalesques de tartes à la crème. Le résultat ne pouvait être plus ridicule : «Avant la fin de la matinée la moitié de l'université barbotait dans la Dyle, y compris six chanoines : deux wallons et quatre flamands, de la faculté de Droit canon»⁶⁹².

Outre les querelles microcholines belgo-belges, le récit fera une allusion à d'autres événements historiques de l'époque et qui affectent décisivement les options et positionnements politiques et religieux du narrateur. Dans ce cas le traitement narratif concède un peu plus de précision factuelle, et frise à certains moments le reportage.

En effet, ce ne sont pas seulement les disputes louvanistes qui frappent la naïveté du narrateur. L'Eglise catholique, alors en plein Concile, provoque des querelles théologiques et liturgiques dont le récit se fait l'écho amusé, - il est vrai -, par les contrastes d'urgence et de souci qu'il évoque par rapport aux Eglises sud-américaines. Si à Rome, les Pères conciliaires se divisent sur le renouveau liturgique, à Louvain ces débats se répercutent sur les querelles internes de l'Université, notamment entre liturgistes : «C'est pour cela que dans les séminaires on ne vit plus que dans une ambiance de croisade»⁶⁹³.

⁶⁸⁸ ID – *L'Herbe à brûler*, p. 71.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 80.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 81.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 83.

⁶⁹² *Ibid.*, p. 88.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 60.

Or, ces débats semblent bien insignifiants, vus du Brésil. Conrad en fera l'expérience personnelle une fois sur place : «Comme sont dérisoires les autres querelles des évêques et des théologiens des Eglises d'Europe»⁶⁹⁴.

Au Brésil, justement, l'Histoire fera une violente irruption dans le récit, avec la description très détaillée, presque *documentaire*, du coup d'Etat militaire et de l'organisation clandestine d'une milice gauchiste, d'une guérilla urbaine⁶⁹⁵. L'Histoire prend ici un tour moins dérisoire, plus grave. Elle implique l'engagement concret et dangereux dans le contexte d'une sanglante dictature.

A cet égard, le contraste avec les «événements» de Mai 68, dont témoignera Conrad lors de son retour sur le vieux continent, ne pouvait être plus flagrant. Les soucis parisiens ont un goût de trop peu pour l'ex-guérillero belge qui a tâché d'implanter *ailleurs* la «révolution» : «[...] mes yeux sont tombés sur ce titre imprimé à la une d'un quotidien passant pour le plus sérieux du pays : La FRANCE S'ENNUIE. Je me suis mis au lit, dérouté»⁶⁹⁶. Cette *histoire*-ci ne mérite plus qu'on la prenne au sérieux.

Conrad Detrez a bel et bien écrit ses romans autofictionnels sur un solide fond historique, puisé dans l'Histoire récente de la Belgique, dont il a témoigné, et dont il a vécu ou subi certains événements cruciaux. Detrez «inscrit» donc son récit dans l'*ici*, n'est pas tenté de le *délocaliser* ou de le rendre irréel pour éviter d'affronter la concrétude de ce lieu.

Néanmoins, les événements convoqués ne le sont que *dérisoirement*, par le trait bouffon, par simple allusion contextuelle, réfraction d'un *autre*, étranger, ramenant le débat aux enjeux essentiels. Dès lors, l'«autobiographie hallucinée» se présente comme une quête personnelle et identitaire de soi sur fond d'Histoire, et en référence à un pays *inavouable*, mais dont les récits «hallucinés» disséminent des traces très parlantes.

4.5.2 Inscriptions indicielles de l'*ici*

Outre le fond historique présent dans la trilogie, il faut relever les indices, parfois subtils, de l'inscription de l'*ici* dans le récit halluciné. Une certaine image de la Belgique y est diffusée, qui répond à certains clichés ou attentes que l'on pourrait entretenir sur ce lieu, ou à un certain attachement inavouable de l'auteur à son pays d'origine.

⁶⁹⁴ **Ibidem.**

⁶⁹⁵ Cf. **Ibid.**, p. 127ss

⁶⁹⁶ **Ibid.**, p. 200.

Par exemple, dans **Ludo**, deux vecteurs indicieux peuvent être aisément dégagés du récit, qui préfigurent une conscience subliminaire de la réalité nationale à l'œuvre dans ce texte : la Belgique se présente comme un pays d'*entre-deux*, et le *gris* y domine largement. La perception animiste de la guerre du petit narrateur construit une vision mobile de la guerre, dont le déplacement rapide dessine un pays frontalier, médian ; lieu de transit militaire situé entre les grandes puissances belligérantes ; territoire que l'on foule, dont on viole la «neutralité» pour se rendre ailleurs.

L'inscription géographique est nette. Le récit se penche sur l'enfance de Detrez à Roclenge-sur-Geer, dans le pays de Liège, le pays d'Aubel, à quelques kilomètres à peine de Maastricht ou de la frontière allemande ; et qui plus est, sur l'une des frontières linguistiques les plus polémiques qui soient en Belgique depuis la seconde moitié du XX^e siècle, les Fourons.

Aussi, l'eau des crues a-t-elle emporté le lit de Ludo et de ses parents «de plus loin possible, en Hollande»⁶⁹⁷. En outre, on apprend que «l'abattoir de Tongres sert de caserne»⁶⁹⁸. Cet endroit, le père du narrateur, - boucher de métier -, le connaît bien. Il s'y rend habituellement, ou «à Visé»⁶⁹⁹. Ce terroir n'est pas destitué de sa réalité idiosyncrasique propre. Le récit n'évite pas non plus la transcription de certaines expressions wallonnes «L'Hom'â rodj dînts», ou des tournures belgisantes telles que «Y a pas de fleur, que je te dis»⁷⁰⁰, ou «gamin de merde»⁷⁰¹.

La guerre se déplace dans l'esprit du narrateur, selon les oui-dire des adultes et des informations inintelligibles qui lui parviennent. Or, ce déplacement est surtout le fait d'une exigüité territoriale, d'une conception frontalière du pays comme lieu de passage : «La guerre vivote, assez loin, dans les Flandres, disent les uns, en France, disent les autres»⁷⁰².

Dès lors, l'univers personnel et ludique du narrateur ne se confine pas au jardin de Ludo. Il connaît des dérives oniriques qui constituent autant d'excroissances transfrontalières. Ainsi, être menacé de noyade dans les eaux du Geer peut signifier une dislocation ou une dérive de la Belgique elle-même.

⁶⁹⁷ ID – **Ludo**, p. 18.

⁶⁹⁸ **Ibid.**, p. 110.

⁶⁹⁹ **Ibid.**, p. 112.

⁷⁰⁰ **Ibid.**, p. 46.

⁷⁰¹ **Ibid.**, p. 40.

⁷⁰² **Ibid.**, p. 109.

Le narrateur de **Ludo** a beau se dire «sauvé des eaux», par une extension fantasmagique, c'est toute l'Histoire d'un peuple qui s'engouffre métaphoriquement à l'instar du monument aux morts des deux guerres sur la place communale de Roelange : «La crue s'accélère. Les gens racontent que le soldat dressé sur la place communale a perdu ses pieds. La liste des morts est engloutie, on ne voit plus le 14-18»⁷⁰³.

Or, les emportements de l'imagination fertile de l'enfant conçoivent un pays en dérive, un territoire-radeau happé par l'importance symbolique des frontières : «Nous sommes entraînés vers l'immensité des eaux de la cour ; vers le Geer qui bouillonne, impatient, qui file vers la Meuse, aspiré par elle, attiré vers Maastricht, vers la Hollande, et bientôt livré aux tourbillons de la mer et la mer du Nord, en hiver, est glaciale ; on y meurt de froid»⁷⁰⁴. Le statut frontalier de la région se reflète dans l'évaluation imaginaire des dimensions du jardin de Ludo, ce vaste pays ludique qu'il s'agit de «retrouver de l'autre côté, dans l'autre pays»⁷⁰⁵.

Par ailleurs, ce pays ludique n'est pas seulement blafard. Le gris y domine largement. Il y pleut sans cesse. Le Geer déborde. Les jardins y deviennent ternes et fades à force de pluie. Revenant sur son enfance wallonne dans le livre-témoignage **La Mélancolie du voyeur**, l'auteur dira : «C'est monotone, ces paysages. S'ils ont de la beauté, je ne la remarque pas, sauf en mai»⁷⁰⁶.

Ludo accumule ces cadres de décrépitude et de grisaille : «Le jardin, on ne le retrouvera plus. Les plantes ont pourri, les couleurs fondu comme des sucreries»⁷⁰⁷ ; «Le ciel n'est jamais descendu si bas»⁷⁰⁸.

La pluie s'impose comme élément chaotique, perturbateur de la vie sociale, et de la vie tout court : «Les eaux ruinent la vie des habitants, rongent les pieux fichés en terre, le bas des portes[...]»⁷⁰⁹. Le spectacle offert par ce paysage pluvieux est plutôt blême et insipide : «Les fenêtres donnent sur une même et unique nappe de liquide sans forme ni couleur»⁷¹⁰.

⁷⁰³ **Ibid.**, p. 57.

⁷⁰⁴ **Ibid.**, p. 117.

⁷⁰⁵ **Ibid.**, p. 37.

⁷⁰⁶ ID – **La Mélancolie du voyeur**, p. 102.

⁷⁰⁷ ID – **Ludo**, p. 75.

⁷⁰⁸ **Ibid.**, p. 44.

⁷⁰⁹ **Ibid.**, p. 140.

⁷¹⁰ **Ibid.**, p. 76.

La restitution d'indices de la Belgique, - même non historiques -, se poursuit dans **Les Plumes du coq**. A nouveau, le récit dégage une «géographie» concrète (le pays de Liège) et une époque facilement repérable (les années cinquante). Quand le narrateur fait la connaissance de son camarade de chambrée de Saint-Trudon, Victor, il tâche désespérément de le situer dans le contexte *vicinal* de sa région natale : «Je n'ai jamais accompagné une personne ainsi nommée [Victor] au marché de Visé»⁷¹¹.

Par ailleurs, on apprend que plusieurs garçons du séminaire Saint-Trudon proviennent «[...] de Roclenghe, notre village commun»⁷¹², alors que les grammaires en usage «sont imprimées dans des villes différentes : à Hasselt, à Tournai, aux Presses du Rupel et des deux Nèthes réunies»⁷¹³.

Par le biais de ces indices, le récit instaure une subtile vision dichotomique d'un pays en évolution et en ébullition. D'une part, un paysage de champs de betteraves au milieu duquel «la bâtisse [Saint-Trudon] domine comme un château fort»⁷¹⁴ préfigure et métaphorise un monde rural pacifié, unifié où une logique conservatrice des structures sociales est en vigueur : «La lumière découvre l'immensité du champ de betteraves»⁷¹⁵.

Une image subliminaire de la collectivité rurale de ce pays sublimé consolide cette logique sereine, close et vicinale : «L'instituteur du village a, un jour, averti le garde champêtre qui en [deux étrangers] a chassé deux du territoire de la commune [...]»⁷¹⁶.

Ce pays idéalisé dispose en plus d'un réservoir colonial, source d'imaginaire et d'exotisme pour ces contrées rurales refermées sur elles-mêmes. Dans la lointaine colonie, des missionnaires, des pères blancs, s'affairent à établir la même civilisation chrétienne cautionnée par l'Époux «[...] aux protégés des Œuvres euchéro-trudonniennes étendues à Notre Congo»⁷¹⁷.

Cependant, **Les Plumes du coq** entérine la péremption latente de cette vision idyllique du Royaume. A cet effet, le récit n'hésite pas à restituer la complexité linguistique de cette région limitrophe, et annonce les troubles communautaires futurs : «Le coq... Traduisez [...] – *De haan*, réponds-je tout fier [...]»⁷¹⁸.

⁷¹¹ ID – **Les Plumes du coq**, p. 36.

⁷¹² **Ibid.**, p. 86.

⁷¹³ **Ibid.**, p. 62.

⁷¹⁴ **Ibid.**, p. 46.

⁷¹⁵ **Ibidem.**

⁷¹⁶ **Ibid.**, p.30.

⁷¹⁷ **Ibid.**, p.64.

⁷¹⁸ **Ibid.**, p. 71. Une restitution des complexités linguistiques qui va jusqu'à signaler les variantes à l'intérieur de l'espace néerlandophone cf. p. 86.

Un pays déchiré, «un pays menacé, un pays qui se cassait en deux»⁷¹⁹ y prend corps. A cet égard, la descente sur Liège la païenne, par les jeunes troupes de l'Époux constitue, une métaphore expressive de l'évolution sociale en cours et des factions en présence. Elle opère un passage d'une société rurale et conservatrice, associée au paysage champêtre et bucolique, vers la banlieue industrielle, sale et progressiste de Liège. Elle est, par là même, l'occasion d'une description détaillée de la ceinture industrielle liégeoise.

Une fois passés les derniers jardins potagers, une transition vers l'hostilité urbaine s'opère. Les usines commencent à dominer et à enlaidir un paysage et une mentalité marqués par l'assurance de la foi, des besognes et des rythmes agricoles : «C'est ainsi qu'arrivés en vue des premières usines, nous butons contre une palissade [...]»⁷²⁰. La paisible et harmonieuse irrégularité de la campagne cède le pas à la lugubre régularité et uniformité des cités ouvrières : «des maisons construites l'une contre l'autre par la direction des houillères»⁷²¹.

Outre les épisodes historiques proprement dits, - que le narrateur «fictionnalise» à son gré -, **L'Herbe à brûler** disperse les traces d'une belgité intimement associée au statut frontalier de la région natale de Conrad, alias «Conradus». Dans ce contexte spécifique, il est de coutume que les pensionnaires de Saint-Rémy latinisent leur nom lors de leur admission.

Or, le proviseur s'empresse d'expliquer au jeune séminariste l'étymologie de son nom : «Conradus... Conradus... oui, c'est cela : *Kon'*... de l'audace... Qu'elle vienne à propos !... Et *rad* ou *rat* ou *rath* avec un h, naturellement... c'est-à-dire le conseil, le bon conseil...»⁷²². De ce fait, le nom du narrateur, une fois latinisé, figure à lui seul la complexité linguistique et les clichés mythiques du pays, à cheval entre la *germanité* du caractère et la *latinité* de l'expression.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 92.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 97.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 125.

⁷²² ID - **L'Herbe à brûler**, p. 28s.

Le trajet de Roclengé à Louvain permet la reproduction de la complexité linguistique, d'autant plus que le voyage du narrateur suit plus ou moins la frontière linguistique et fait défiler une toponymie improbable, des «non-lieux» que l'auteur caractérise plus tard et sans complaisance⁷²³, et qui donnent au narrateur le sentiment de *dépaysement* : «Ensuite j'ai traversé des villes aux noms si différents : Grandville, Kumlich, Erps-Kwerps, Moha... qu'à chaque gare j'avais l'impression d'entrer dans *un autre pays*»⁷²⁴.

Par ailleurs, par sa forte présence africaine, Leopoldus, - l'ami de chambrée congolais de Conrad et *allusion* ludique au roi Léopold II (à qui le Royaume doit sa politique coloniale) -, incarne l'extension coloniale du Royaume belge au lendemain de l'indépendance.

Une vision stéréotypée du Congo y est véhiculée : «Des Congolais, le collègue en compte six, élevés par des missionnaires et envoyés par eux afin qu'ils poursuivent leurs études dans un des établissements qu'ils possèdent en métropole»⁷²⁵.

Mais, de retour de cette ex-métropole coloniale, «son pays d'origine»⁷²⁶, après son aventure sud-américaine, Conrad retrouve un pays identifiable désormais à la redondance bilingue de sa capitale, de ses gares, sur laquelle le narrateur insiste avec un dégoût sarcastique, «[...] deux fois transcrits, les mêmes mots, tels quels et inversés, confirmant que je me trouvais bien à BRUSSEL–BRUXELLES ou BRUXELLES–BRUSSEL»⁷²⁷. Dans ce pays «qui ne [l']attendait pas»⁷²⁸, le guérillero fatigué n'a plus rien à «declareeren»⁷²⁹.

Le tarissement révolutionnaire de l'œuvre detrézienne n'empêche pas les textes ultérieurs, moins «hallucinés», de jouer avec des repères implicites ou brouillés d'une inavouable inscription indicielle dans *l'ici*. On peut très honnêtement accuser Detrez, - «hérald de la belgitude» -, d'opérer un infléchissement considérable et honteux quant à l'inscription narrative de *l'ici*, mais il devient évident que l'auteur s'éloigne symboliquement de la Belgique.

C'est le cas de **La Guerre blanche**, où un écrivain raté, correcteur dans une maison d'édition parisienne, essaie de produire son premier roman, attend un improbable succès et remet toujours son mariage à plus tard.

⁷²³ Cf. ID – «Une Belgique fabuleuse», repris dans **Ludo**, p. 194.

⁷²⁴ ID – **L'Herbe à brûler**, p. 51. C'est nous qui soulignons.

⁷²⁵ **Ibid.**, p. 30.

⁷²⁶ **Ibid.**, p. 218.

⁷²⁷ **Ibid.**, p. 219.

⁷²⁸ **Ibidem.**

⁷²⁹ **Ibidem.**

Or, dans ce récit plutôt ennuyeux, la Belgique apparaît comme une géographie en creux, *in absentia*, et qui coïncide le plus souvent avec une vision *frontalière* d'un «nord» français, en opposition obstinée par rapport au pouvoir symbolique de la capitale.

Le récit opère en quelque sorte une subtile substitution de l'*ici* par un ersatz limitrophe français, - et ce, à une époque où l'auteur postule la nationalité française. La fiancée du narrateur, Polymnie, est originaire de Givet sur la Meuse, à quelques minutes de la frontière belge⁷³⁰. Le grand-père de la promise était «grand admirateur de la Belgique»⁷³¹. Cette région est décrite comme un lieu de passage pour les camionneurs, un trajet «qui va de Paris à Maubeuge et, de là, en Belgique»⁷³².

Incapable d'écrire son roman, le narrateur se voit contraint à un repli, une retraite dans son village natal «dans les Ardennes», région mosane que la France partage avec la Belgique. Dans son village ardennais, - substitut «honteux» de Roclengue -, sa tâche d'écrivain n'est pas rendue plus facile pour autant. Bien au contraire : «Au lever du jour des dizaines de voitures défilent devant ma maison et toutes prennent la direction de Givet, parfois de Charleville ou de Sedan»⁷³³, c'est-à-dire de villes françaises explicitement frontalières par rapport à la Belgique.

L'exigence de calme et de sérénité force le narrateur à s'isoler un peu plus, à quitter son village vers un hameau plus silencieux. Or, ce retrait de la civilisation, - fût-elle rurale -, dégage un paysage lui même plus sauvage, et induit un incontournable rapprochement de la Belgique : «La pinède se prolonge loin au-delà, à travers les plateaux schisteux, accidentés, du pays wallon»⁷³⁴. Mais l'*inavouable* Belge ne peut s'arrêter en si bon chemin. Pour ses provisions, il n'hésitera pas à descendre vers un hameau situé «au-delà de la frontière et maintenant je compose mon ode quelque part dans les Ardennes belges»⁷³⁵.

Ce travail littéraire ébauché en permanence, mais sans cesse mis de côté, est cependant et prématurément affublé de titres ridiculement pompeux, dont certains renvoient à des clichés nordiques, notamment au vaste patrimoine mystique flamand, comme «La célébration des noces mystiques de René et de la Belle Inconnue»⁷³⁶.

⁷³⁰ ID – *La Guerre blanche*, p. 45.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 46.

⁷³² *Ibid.*, p. 126.

⁷³³ *Ibid.*, p. 163.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 177.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 183.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 170.

Par ailleurs, **La Guerre blanche** dégage une image problématique et intimidante de la capitale française. Paris est une ville bruyante, inhospitalière pour ce «correcteur» et «dactylographe» d'écrivains français, issu des confins de ses Ardennes natales.

Or, l'accès à la langue et à la littérature n'est pas immédiatement accordé à cet agent *périphérique* et maladroit du champ littéraire, naturellement dépossédé de son outil d'expression, mais ne produisant que des titres pompeux et tautologiques : «Bref, depuis des années, je travaille pour la gloire de la littérature française. En dix ans de vie à Paris j'ai dactylographié sept ou huit cents romans. Naturellement j'aimerais y ajouter le mien [...]»⁷³⁷.

Pas étonnant, dès lors, que ce fonctionnaire du système littéraire se montre sarcastique dans son pastiche ou sa parodie des écrivains à la mode, qui constituent une coterie littéraire parisienne, caractérisée par la médiocrité et la pratique courante du plagiat : «Cécile Armor et Valère Algue se sont battus», mais... pour un simple adjectif.

Même stratégie substitutive et *frontalière* dans **Le Dragueur de Dieu**, roman où Detrez illustre et caricature les rapports entre la sexualité et la mystique. Victor, - dont plusieurs traits de caractère et biographiques rejoignent ceux de Detrez -, quitte d'une façon tout à fait imprévue son couvent de Saint-Amand, - où il était le témoin mystique d'apparitions théophaniques de créatures angéliques -, et «monte» à Paris, où ces élans mystiques se transforment en périple dans le ghetto homosexuel de la capitale. Ce faisant, Victor entraîne à sa suite Lucien, jeune novice naïf, que le départ de Victor laisse incrédule, pantois et surtout curieux.

Or, le couvent de Saint-Amand⁷³⁸ se situe dans un «nord» absolu et vague, mais en tous cas très proche de la frontière belge. Le climat et le paysage, eux, sont aisément identifiables : «On se trouve dans le Nord et il pleut tant de fois, de septembre à juin, entre Dunkerque et Paris. Il pleut sur la Flandre et l'Artois. Il pleut sur Boulogne, sur Lille, sur Givet. Tous les anges se plaisent à pisser ensemble, aux mêmes heures, sur la Picardie et l'Ardenne»⁷³⁹.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁷³⁸ Une référence toponymique bien nordique et qui renvoie directement à une «Francia» médiévale commune.

⁷³⁹ ID – **Le Dragueur de Dieu**, p. 13.

En outre, Victor a grandi «non loin de la frontière franco-belge»⁷⁴⁰, dans une ville énigmatique signalée par une simple majuscule : V. (Visé ? Valenciennes ?). Cette origine «nordique» des deux protagonistes (Victor et Lucien) consolide une vision «périphérique» de leur statut «provincial» ou «rural» par rapport au surmoi parisien : «Dans le Nord les gens ne parlent pas ainsi»⁷⁴¹.

La dichotomie se montre plus symbolique et culturelle que géographique entre ces parages nordiques, pour «ne pas» dire «belges» : «*Chez nous*, à la campagne et même dans les villes, personne ne songerait à transformer sa cave en buvette. Dans le Nord ces locaux servent à entreposer du charbon, des betteraves, des pommes de terre»⁷⁴².

Mais le récit profite de la proximité de la Flandre française pour s'imprégner des clichés «nordiques» que la critique parisienne aime à retrouver dans les lettres belges : beffrois, canaux, béguinages, carillons, brumes et pluies. Dans ce «nord» flamand, - astucieusement «non belge», mais toujours référé à la Belgique -, «les femmes, une fois veuves, se retiraient dans un béguinage ou dans un couvent»⁷⁴³.

Qui plus est, la mystique flamande demeure un puissant repère spirituel. A Saint-Amand, on médite, entre autres, sur «de fameux *Royaume des amants* composé par ce cher Ruysbroeck qu'admirait [...] la béguine Aloïse»⁷⁴⁴, et sur les enseignements spirituels et mystiques de sainte Hedwige⁷⁴⁵.

Il faudra attendre l'approche de la mort et le temps des confidences pour voir l'écrivain de Roclenge *recentrer* sa mémoire et son «regard» sur sa Belgique natale, - espace de l'enfance heureuse, unifiée et indolente -, intimement associé dans le subconscient de l'auteur aux champs de betteraves : «La présence des betteraves a beaucoup marqué l'enfance du promeneur en automne surtout, lorsqu'on les extrait du sol»⁷⁴⁶.

C'est d'abord dans ces champs et à partir de la mémoire de ce lieu qu'il logera «des histoires d'amour, d'élévation, d'enlèvement»⁷⁴⁷ ; ces ingrédients thématiques majeurs de l'«autobiographie hallucinée».

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 83s.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 92s. C'est nous qui soulignons.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 174.

⁷⁴⁶ ID – *La Mélancolie du voyeur*, p. 25.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 150.

4.5.3 Réfraction de l'autre et de l'ailleurs

Une particularité de l'écriture detrézienne de l'ici consiste en un besoin irréprouvable de s'exiler dans l'autre, de se chercher, outre un complice d'évasion, un regard réfracté de sa réalité et de celle de son pays, promoteur d'une dichotomie récurrente entre l'ici et l'ailleurs. Nous l'avons vu, le narrateur ne s'avoue que peu à peu son attraction envers l'un ou l'autre détail «exotique» de son personnage corrélatif.

Ludo, médiateur «ludique» du premier roman, incarne l'extranéité rejetée par la logique isolationniste du village. Les conjectures magiques et fantaisistes autour de son origine homologuent une conception exclusiviste et sectaire : «La mère de Ludo est née à Maastricht. Son père est né de l'autre côté des peupliers. Et Ludo ? Ludo est né dans le jardin»⁷⁴⁸. L'ostracisme et les préjugés sont de mise : «*Ces gens-là* ont toujours eu les mains plus lourdes que la tête»⁷⁴⁹.

En fait, la logique séparatrice des mères s'acharne à prévenir toute tentative de mixité : leurs fugues, leurs jeux, leur fusion, leurs fêtes : «Gamin de merde, hurlait ma mère ! – Tu ne sortiras plus !»⁷⁵⁰.

De même, Victor, - de par son aspect différent de «turco» -, procure au narrateur de **Les Plumes du coq** un *autre* fascinant et complice, à suivre et en qui se perdre : «Victor a les cheveux doux comme des fils de soie»⁷⁵¹ ; mais c'est le sectarisme villageois qui l'emporte, puisque «il est peut-être un fils de païen»⁷⁵².

L'Herbe à brûler offre un doublet de la mise en fiction de l'adolescence du narrateur. La fascination porte cette fois sur Leopoldus, le Congolais, à côté duquel le jeune narrateur devra dormir au séminaire : «C'est la première fois que je dors à proximité d'un Noir [...]. Je songe à sa peau couleur d'argile, à ses mains ; je revois ses yeux, je pense à la terre du labour où j'ai cru mourir»⁷⁵³.

⁷⁴⁸ ID – **Ludo**, p. 25.

⁷⁴⁹ **Ibid.**, p. 19. C'est nous qui soulignons.

⁷⁵⁰ **Ibid.**, p. 40.

⁷⁵¹ ID – **Les Plumes du coq**, p. 37.

⁷⁵² **Ibidem.**

⁷⁵³ ID – **L'Herbe à brûler**, p. 30.

L'*extranéité* suscite encore le vertige de l'enlèvement, et donc l'ambiguïté du rapport à la mère⁷⁵⁴. Pour l'heure, elle est porteuse d'un imaginaire colonial construit sur des préjugés de supériorité civilisationnelle selon lesquels l'Afrique (entendons par là le Congo) n'est qu'un continent vierge à explorer, exploiter, civiliser et évangéliser⁷⁵⁵.

D'ailleurs, le père de Conrad n'a-t-il pas été «engagé comme bûcheron dans une entreprise *défrichant* des forêts en Afrique centrale»⁷⁵⁶. De cette image coloniale du Congolais, le récit retient son goût de l'aventure et de la liberté qui le fait fuir la culture livresque et humaniste (européenne et blanche) au profit de la liberté régnant dans la section agricole du pensionnat.

Fait bizarre : c'est le Congolais qui astreint Conrad à décliner son flou identitaire national, sa citoyenneté vide de sens si on la compare à l'assurance «colorée» de l'Africain : «Je suis Belge, fais-je *étonné* de m'entendre décliner pour la première fois ma citoyenneté»⁷⁵⁷.

Mais bien vite, le sentiment d'une étrange supériorité, étayée sur la ruse, transforme le Noir en initiateur et en médiateur. Leopoldus introduit Conrad dans le milieu rural des vachères de Saint-Rémy, qui l'initieront au premier baiser.

Rodrigo, le novice brésilien de Louvain se signale par «de teint d'ocre de sa peau»⁷⁵⁸. Lui aussi révèle de plus en plus sa nature rusée, ambiguë, peu fiable. Il s'apprête à prononcer ses vœux, mais couche effrontément avec une négresse, et ne rêve que de révolution⁷⁵⁹.

Fernando, le nègre de Rio, avec qui Conrad découvre son homosexualité, accentuera cette conception péjorative, négative de l'Africain, être rusé et dont il convient de se méfier. Entre l'orgie et la confession, il y a l'accusation par laquelle l'Européen tente de se disculper, d'autant plus que c'est lui qui, «envoûté», «s'est offert» au Noir et à «sa puissante odeur de nègre»⁷⁶⁰. Fernando devient alors, et pour un temps, «de sale nègre», «de sorcier», tandis que Conrad se dit «ensorcelé», c'est-à-dire *victime* d'un viol, d'une machination à laquelle il a pourtant consenti, voire qu'il a recherchée⁷⁶¹.

⁷⁵⁴ Cf. JOUANNY, Robert – «L'Afrique et le tiers monde dans *L'Herbe à brûler* de Conrad Detrez», *Images de l'Afrique et du Congo/Zaire dans les lettres françaises de Belgique et alentour*, édité par Pierre Halen et János Riesz, Bruxelles, Textyles-éditions, 1993, p. 303.

⁷⁵⁵ Dans *Les Plumes du coq* on prie, entre autres, pour la conversion des Congolais (p. 64).

⁷⁵⁶ DETREZ, Conrad – *L'Herbe à brûler*, p. 19s. C'est nous qui soulignons.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 30. C'est nous qui soulignons.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁷⁵⁹ Cf. *Ibid.*, p. 83ss

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 122.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 123.

Le nègre exerce sur le narrateur un pouvoir d'envoûtement que son pays et ses concitoyens ne partagent ni ne procurent. Il implique toujours une référence au Congo belge. Or, cet ensorcellement magique vient de loin, de l'enfance si l'on en croit **La Mélancolie du voyeur**.

En effet, la Libération fut la première occasion pour lui de voir des Noirs à Roclenge-sur-Geer, - et ce, parmi les pelotons américains : «Ils [les soldats] galopent, ils font de la gymnastique. L'un d'eux est très brun. C'est un nègre, le premier que j'aie jamais vu. Il s'appelle Jimmy. Les gens l'appellent Congolais. Lui se défend, il réplique : '*American ! American !...*'⁷⁶², sûr de ses racines et de son appartenance identitaire.

Cette présence «invasive» et intrigante pour les villageois hypnotise véritablement le petit enfant : «J'aurais bien voulu toucher sa peau. Il souriait tellement ! Je l'aimais. *Il remplaçait mon père*»⁷⁶³.

Fernando et le carnaval de Rio opèrent finalement l'ouverture du narrateur vers la réalité du métissage et de la mixité en tant que valeur positive de *l'ailleurs*, et qui met à nu le creux inacceptable de *l'ici*.

Dès lors, l'extranéité et l'exotisme, au lieu de susciter un sentiment de répulsion ou de réserve, - celui-là même que Detrez prêtait à sa Belgique natale et rurale -, préludent à une invitation à la rêverie, à l'exil, à la mixité. Etre Belge, pour lui, ce sera avant tout, et par contraste, avouer un statut d'«apatride mental»⁷⁶⁴, d'originaire d'un pays irréel, d'un néant inavouable. La fugue, puis l'exil, s'imposent tour à tour pour mieux radicaliser la dialectique du *là-bas*, attrayant, voire envoûtant, marqué par la couleur de *l'autre* ; et *l'ici* blafard.

Dans **L'Herbe à brûler**, Rodrigo illustre avant la lettre cette dichotomie, rend de la sorte possible la figure de la réfraction, et nous rend, par le biais du regard de *l'autre*, une image insipide, morne et blême de la réalité européenne, belge et blanche. Ainsi, le teint tanné et l'exubérance dont Rodrigo (*l'autre*) est porteur, se répercutent sur l'argumentation de son discours politique.

Le Brésil est brouillant de vie et de problèmes qui suscitent tous les engagements, tandis que la Belgique, et la vieille Europe apparaissent ternes et apathiques. C'est ce qu'éclaire l'argumentaire politique de l'étudiant brésilien :

⁷⁶² ID – **La Mélancolie du voyeur**, p. 161.

⁷⁶³ **Ibid.**, p. 162. C'est nous qui soulignons.

⁷⁶⁴ **Ibid.**, p. 94.

Là-bas aucun prêtre ne peut l'éviter, les enjeux de l'Eglise sont toujours des en jeux politiques⁷⁶⁵ ;

Chez lui, on se divise sur des choses plus graves [...] ⁷⁶⁶ ;

Ton Europe, elle n'a rien à voir avec mon rêve [...] ⁷⁶⁷ ;

L'Europe, *pour moi*, c'était des noms d'auteurs⁷⁶⁸ ;

Il disait '*ton*' Europe comme si je vivais en plein dedans⁷⁶⁹ ;

Je veux dire *chez nous*, en Amérique du Sud. *Là* on se bat pour des questions décisives [...] ⁷⁷⁰ .

Il ressort de cette argumentation que la Belgique n'est qu'une insignifiante parcelle du vieux continent, lequel se résume lui-même à l'accumulation théorique et monumentale de sa culture, de ses auteurs, son humanisme, paralysé par l'ambiance feutrée de son bien-être et de sa sécurité. Rien ne pourra jamais s'y produire, et encore moins une *révolution*.

Le Brésil, en revanche, incarne la béance dialectique de l'Histoire. Il représente l'espoir de tous les progrès et de toutes les révolutions. Il appelle l'application immédiate et pratique de tous les engagements. D'ailleurs, Detrez l'apprendra à ses frais...

L'argumentation de Rodrigo finit par gagner l'adhésion et le désir d'engagement de Conrad. Ce qui lui semblait évident et naturel, dans son insouciance politique et sociale, lui devient insupportable. A cet égard, Conrad figure l'absence de conscience critique et politique de la nation et de son conservatisme primaire : «Je suis mal, la politique ne m'intéresse pas et d'ailleurs je n'y comprends rien»⁷⁷¹.

Une fois initié aux complexités et à l'urgence de la militance au Tiers-Monde, Louvain, - métaphore des subtilités belges -, lui semble exécration, un lieu à éviter, à quitter : «J'ai quitté Louvain comme on quitte, recru d'air vicié, un W.-C. public»⁷⁷².

Ses expériences amoureuses, ses (més)aventures politiques, il les veut avant tout *exogames*, en rupture avec l'endogamie ambiante, celle de son village, celle de son pays et de sa culture. Ce «métissage culturel» que d'aucuns prônent de nos jours, il l'a vécu dans sa peau, comme un véritable destin.

⁷⁶⁵ ID – *L'Herbe à brûler*, p. 61. C'est nous qui soulignons.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 60. C'est nous qui soulignons.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 64. C'est nous qui soulignons.

⁷⁶⁸ *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.

⁷⁶⁹ *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 83. C'est nous qui soulignons.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 61.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 95.

Rocleng se méfiait de «ces gens-là», venus du côté de Maastricht ; des «turcos» païens ; des Congolais «rusés» de Saint-Rémy. Désormais, Detrez épouse ces cultures et leurs symboles ; mêle son sperme et son sang à ceux des nègres et des métisses, hommes et femmes confondus : «Résultat : aucune vocation, dans ma libido, à l'inceste. Et très peu à l'endogamie. Dans mes lits, la race blanche n'a guère occupé de place»⁷⁷³.

Ce destin, - bâti d'exil et de mixité -, attendait Conrad Detrez au bon endroit, et à point nommé, à Lisbonne en 1974, juste après la Révolution des œillets. De surcroît, il est correspondant au service de la RTB : «C'est Lisbonne ! J'y vis depuis un an déjà. S'y déroule une révolution curieuse [...]. Un coup d'Etat poli, feutré»⁷⁷⁴.

Plus qu'ailleurs et qu'avant, semble-t-il, la dialectique ou le fossé de *l'ici* et du *là-bas* se sont creusés. Detrez semble avoir définitivement «déménagé» dans une patrie culturelle substitutive, une sorte d'extension lusophone de son expérience brésilienne⁷⁷⁵. Il quitte un pays improbable ; rallie *l'autre* dans sa tête, dans son cœur.

Vue de ce carnaval politique quotidien, plein de rebondissements et de rumeurs contradictoires, la Belgique des années septante paraît bien distante, monotone, terne, sans intérêt. En effet, «Au royaume de sire Baudouin (et Mme Fabiole) l'insurrection n'est pas inscrite à l'ordre du jour. On prévoit plutôt qu'il pleuvra»⁷⁷⁶. La Belgique ne produit aucun événement digne de ce nom. Elle suscite, tout au plus, des faits divers à la portée et à l'intérêt purement vicinaux.

Cependant, pour le narrateur, les gauchistes de tous bords suivent avec une passion sportive et hypocritement détachée le cours des événements révolutionnaires au Portugal. Et si ce Finistère d'Europe, - dont l'existence historique nationale pluricentenaire et la geste épique manifeste sur tous les continents intimidaient facilement le pays d'entre-deux -, se mettait à rêver d'un Cuba européen ? Dans leurs immeubles feutrés de Bruxelles-Brussel, fonctionnaires, journalistes, intellectuels de gauche appellent de leurs vœux la création d'une Albanie ibérique où ils iraient en tourisme idéologique, mais où ils ne vivraient jamais.

⁷⁷³ ID – *La Mélancolie du voyeur*, p. 156.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 110.

⁷⁷⁵ Cf. ID – *Les Noms de la tribu*, p. 122.

⁷⁷⁶ ID – *La Mélancolie du voyeur*, p. 111.

Dès lors, la Belgique est affublée d'adjectifs péjoratifs et dépréciatifs. Elle devient soudain «leur» pays : «Mes confrères, là-haut, à la maison mère, dans *leur* froid pays, la plate Bruxelles, meurent d'envie [...]. Ils sont excités, mes braves gauchistes belges, trotskistes, léninistes, soixante-huitards d'outre-frontière, charmants, par procuration... Excités, les braves. Ils faillent, à chaque nouvelle, défaillir»⁷⁷⁷.

Les confères bruxellois de Detrez l'envient, mais lui ne les envie nullement. Ils s'en vont visiter Lisbonne la tumultueuse comme on part en week-end ou en classe de neige, en se remémorant l'abc de la révolution et du socialisme, impraticable chez eux. Mais, une fois sur place, la beauté et la grandeur de l'ancienne métropole impériale, manuëline et atlantique les conquièrent. La révolution peut attendre.

Detrez raille ces «étrangers» que sont devenus ses compatriotes, touristes de gauche en mal d'émeutes et de pavés, qui en voudraient davantage, mais devront finalement se contenter d'un coup d'Etat poli, inoffensif, très surveillé par les alliés américains.

Il envie plutôt Chico, ce Portugais *retornado* des Indes, et prêt à reprendre le large, en cette fin annoncée d'Empire, vers d'autres horizons, fort d'une Histoire et d'un état d'âme.

Detrez s'approprie cette *Histoire* et emprunte ce sentiment : «Henri, prince des marins, héros de mon pote, je me rapproche. *Tes* nuages sont *les miens* : *Ton* océan, j'y plonge. *Tes* caravelles, je veux y remonter»⁷⁷⁸. Lisbonne, ville de tous les départs et de tous les retours sera désormais, - ne serait-ce que pour un temps -, *sa* ville,

D'où le nom : Olissipone, tous ces passages, ces abordages, ces voyages... Des départs sans retour également. Ville de conquérants, de découvreurs, marins, aventuriers, l'émigration qui continue : un patrimoine vivace, unique, omniprésent : la *saudade*⁷⁷⁹ ;

la mélancolie d'un *voyeur* aux portes du grand et ultime voyage. *Saudade*, un mot dont on se grise à force de l'éprouver, «vague à l'âme, délices et pleurs en dedans. Tout cela (Dieu merci) résiste aux coups d'Etat [...]»⁷⁸⁰. Dieu merci, pour lui, «le regard est imprenable»⁷⁸¹.

⁷⁷⁷ **Ibidem.** C'est nous qui soulignons.

⁷⁷⁸ **Ibid.**, p. 119.

⁷⁷⁹ **Ibidem.** C'est nous qui soulignons.

⁷⁸⁰ **Ibid.**, p. 120.

⁷⁸¹ **Ibidem.**

Ce patrimoine sentimental, ce capital historique, cette plus-value *destinale* (fado) comme horizon, quand on en est terriblement dépourvu, on est tenté de se les offrir en cadeau, comme une consolation, une compensation de la vie à l'égard d'un Belge, ex-futur curé de campagne et guérillero maoïste des favelas : «[...] la *saudade*. Je la possède. Lisbonne me l'a donnée. Un pan de ma forteresse»⁷⁸².

De ce fait, ce rapport très personnel de Conrad Detrez au Portugal du post-25 avril constitue à sa manière une «friche» très particulière de la présence de ce pays dans les lettres belges, mais que Marc Quaghebeur omet dans son analyse sur le sujet. Le Portugal y est vénéré dans son éternelle et impériale «splendeur», dans la pérennité de ses sentiments humanistes et de sa propension au métissage culturel ; et ce, en dépit des troubles internes du moment. Les protagonistes de la révolution portugaise (Spinola, Othelo, Gonçalves, Soares, Cunhal, etc.) durant les «deux années d'incertitudes»⁷⁸³ qui ont consolidé le régime démocratique, sont vus comme des marionnettes d'un trop prévisible feuilleton.

Detrez se sent blasé. Des révolutions, il en a vu d'autres, des vraies, de celles où l'on meurt. Le guérillero est fatigué. Pris d'une lucidité inouïe, il entame dans cette ville où se joue une «lutte finale», son «autobiographie hallucinée», et se réconcilie avec la pure beauté du monde (incarnée par la vue imprenable sur le Tage au Cais do Sodré) et avec le «pur amour, que toute femme ignore, affaire de cœur, sans cul, d'homme à homme»⁷⁸⁴.

Paradoxalement, au moment même où Detrez se penche sur son enfance à Roclenge, s'adonne à son autoanalyse et ressasse les raisons profondes de ses échecs, Lisbonne s'offre à lui comme un «havre», une patrie mentale, erratique, substitutive et adoptive. Il ne regrette pas cette Belgique brumeuse, pluvieuse et feutrée. Il lui substitue la patrie de Chico, celle de *l'autre*. Il lui emprunte ses racines (indiennes, timoraises, chinoises, africaines), ses ailes, ses voiles, désir irrépressible de repartir, son «âme océanique»⁷⁸⁵.

De même, le portugais devient sa langue adoptive⁷⁸⁶, la seule à même de véhiculer les subtilités de l'âme : «Où ai-je pris, dans quel idiome, les mesures de la nostalgie ?»⁷⁸⁷. Conrad Detrez a choisi la voie de l'exil qu'il a vécu dans le métissage.

⁷⁸² **Ibidem.**

⁷⁸³ **Ibid.**, p. 132. Cf. QUAGHEBEUR, Marc – «Présences du Portugal dans les lettres belges de langue française», conférence à l'Université d'Aveiro, 2002, p. 128s.

⁷⁸⁴ **Ibid.**, p. 131.

⁷⁸⁵ **Ibid.**, p. 138.

⁷⁸⁶ Cf. ID – **Les Noms de la tribu**, p. 122.

⁷⁸⁷ ID – **La Mélancolie du voyeur**, p. 147.

Mais, ce faisant, il n'en ressemble que trop au petit garçon de Roclenge, s'embourbant dans un champ de betteraves, sous un ciel bas, envisageant déjà une fugue : «Les hommes partent pour faire la guerre ou pour partir»⁷⁸⁸, constate le petit narrateur de **Ludo**, mais «de tout est de se retrouver de l'autre côté, dans l'autre pays»⁷⁸⁹.

4.5.4 *Sa Belgique malgré tout*

La spécificité de l'œuvre romanesque detrézienne tient à la coexistence de deux extrêmes thématiques et à l'ancrage de l'imaginaire des deux réalités tout aussi prégnantes, la militance internationaliste et l'attachement, - parfois le repli -, sur le cadre de sa Wallonie natale, sans qu'une synthèse soit véritablement dégagée.

Malgré sa facette de guérillero gauchiste des peuples opprimés, d'«émissaire» des révolutions défuntes, de «correspondant» et témoin lucide de l'accouchement démocratique portugais, de conseiller culturel de la France méditerranéenne au Nicaragua sandiniste, Detrez n'a jamais cessé de revendiquer une conscience très critique, parfois sarcastique de la réalité de son pays natal. L'acuité de son discours politique lui a valu d'être unanimement reconnu comme l'une des contributions les plus utiles dans l'argumentaire de la belgitude.

En effet, et très tôt, Detrez a produit les textes critiques d'une cohérence et d'une lucidité irréfutables, où il contribue à l'inscription de *l'ici* dans les lettres belges et à l'assomption des complexités historiques, linguistiques et culturelles de ce pays. C'est sur ce dernier point, d'ailleurs, que Detrez rejoint le plus intensément l'ordre du jour des manifestes de la génération de la belgitude.

En 1968, de retour du Brésil et de son aventure de guérillero maoïste, il renoue avec la réalité de sa Wallonie natale (c'est le moment du *Walen Buiten*), et s'inquiète du tour que prend la politique communautaire belge à une époque où la régionalisation s'apprête à succéder à l'état unitaire et où l'agenda linguistique des partis politiques fait une très nette percée.

Dans «Les Wallons, Les Flamands, et l'Europe» (1968), il n'hésite pas à s'en prendre à l'artificialité de l'Etat monarchique belge tel qu'il fut imposé par les puissances européennes en 1830, ainsi qu'au mythe unitaire qui l'a longtemps soutenu ou légitimé.

⁷⁸⁸ ID – **Ludo**, p. 37.

⁷⁸⁹ **Ibidem**.

Detrez regrette «la dévotion du peuple envers une monarchie d'importation [et, partant, au-dessus des particularismes régionaux], la pérennité du gouvernement des nobles et des bourgeois, l'officialisation pour tout le Royaume de l'unique langue française. Un roi, une élite, une langue»⁷⁹⁰, mais il finit, dans sa pièce publiée dans **La Belgique malgré tout**, par rappeler Baudouin.

Mais son raisonnement va plus loin dans le diagnostic négatif de la conjoncture belge. Il accuse la majorité flamande, catholique et conservatrice de diriger le positionnement externe au nom du pays tout entier. Il dénonce sans ambages la politique des grandes familles, des trois piliers centraux de toute la vie politique, sociale et culturelle de la Belgique, notamment l'emprise de l'Église catholique sur des pans entiers de la vie des Belges, de l'accouchement à l'enterrement, et responsable de l'attitude profondément acritique de la majorité du peuple, notamment l'intelligentsia.

Detrez s'avère un fédéraliste inconditionnel, avant la lettre : «La solution, simple et naturelle, se résume à un mot : le fédéralisme»⁷⁹¹ ; mais il se montre clairvoyant quant aux dangers liés aux dérives flamandes, notamment en ce qui concerne le lexique politique : «la race, le sob»⁷⁹². A ceux qui veulent obéir aveuglément aux diktats des majorités, il rappelle l'indispensable respect des minorités : «Trop de manifestants confondent, à Louvain, bourgeois francophones et citoyens wallons»⁷⁹³. L'avenir, malheureusement, devait lui donner raison⁷⁹⁴.

Detrez appelait de ses vœux un régionalisme exemplaire et équitable, capable de s'intégrer dans le plus vaste projet de l'Europe des grandes régions nationales. Mais c'est bien évidemment l'avenir de sa Wallonie natale qui le préoccupe et dont il craint l'inexorable décadence au profit de la Flandre dans le contexte unitaire. On remarquera, à ce propos, l'importance de l'hommage rendu, en bas de page, aux victimes des incidents de Grâce-Berleur (30 juillet 1950) par l'auteur de **Les Plumes du coq**⁷⁹⁵.

En 1980, en imprécateur baudelairien, il ne ménage pas la «fabuleuse» Belgique, alors que le chantier fédéral était largement engagé. Il y décrit sans complaisance, en n'évitant ni l'«irrégularité» congénitale de ses compatriotes, ni les clichés d'usage associés à ce pays haï et aimé et auxquels il s'en prend avec un sarcasme frisant la caricature.

⁷⁹⁰ ID – «Les Wallons, les Flamands, et l'Europe», repris dans **Ludo**, p. 189.

⁷⁹¹ **Ibid.**, p. 190.

⁷⁹² **Ibid.**, p. 191.

⁷⁹³ **Ibidem.**

⁷⁹⁴ Voir, à ce sujet, l'analyse de QUAGHEBEUR, Marc – «Politiquement l'année 1991», tapuscrit, s/d.

⁷⁹⁵ DETREZ, Conrad – **Les Plumes du coq**, p. 137 (bas de page).

La Belgique serait un pays d'irréguliers : « Ses rejetons dès lors ne peuvent être que des tordus ou des commerçants : tordus ses peintres et ses poètes, Jacques Brel, Michaux, Permeke, Magritte, Ruusbroec, William Cliff »⁷⁹⁶. Elle ne constituerait qu'un état artificiel, improbable et imposé de l'extérieur, d'où le recours au pronom personnel indéfini *on* pour rendre compte des coupables de cette aberration et de cette monstruosité : « *On* lui a octroyé une reine, un roi, une cour, un grand maréchal [...] » ; « *On* lui a construit également, à la ruminante Belgique, des étables grandioses [...] »⁷⁹⁷.

Mais Detrez ne s'arrête pas en si bon chemin. L'écrivain belge prend ses distances à l'égard des institutions littéraires officielles du Royaume, dont il dénonce et l'artificialité, et l'inutilité : « Pour faire bien *on* lui a infligé un édifice dit noble [l'Académie Royale] »⁷⁹⁸.

La Belgique, parodiée selon Detrez, accumule les non-lieux qu'illustre une toponymie instable, pompeuse ou tout bêtement ridicule ; ceinture limitrophe et *périphérique* des marches nordiques de l'espace francophone : « Mais connaît-on Erps-Kwerps, dont le nom à lui seul fait rêver ? Et Houffalize ? Et Arlon, mystérieuses comme les villes où jamais personne ne va ? »⁷⁹⁹.

Cette Belgique mourante ne procure qu'un mortel ennui. Detrez y signale « un horizon si ennuyeux » ; des « contrées où il pleut » ; « Cet endroit peut prétendre au titre de Paysage du Néant »⁸⁰⁰. Autant de cartes postales péjoratives et ternes d'un endroit évoqué en creux.

Pas étonnant que les tenants de la belgitude saluent, - quand ils ne l'encensent pas -, cette œuvre enracinée dans le contexte de *l'ici* et qui s'entoure d'un discours critique d'escorte des plus tranchés. Pas étonnant non plus de retrouver une contribution de Detrez alliant la critique à l'humour dans le numéro de **La Belgique malgré tout**.

Dans « Le dernier des Wallons » (1980), - que nous analysons au chapitre second (2.5.1) -, Detrez produit, par le truchement d'une « politique-fiction », une approche véritablement critique et politique du fait belge dont la quasi-totalité des autres contributions s'est montrée incapable.

Dans ce texte singulier, « l'anachronisme de Notre état nous accable [...] »⁸⁰¹, et exige l'avènement d'une république Belgique. Dans ce cadre purement fictionnel, l'auteur cherche désespérément le « dernier des derniers » de ses véritables compatriotes.

⁷⁹⁶ ID – « Une Belgique fabuleuse », repris dans **Ludo**, p. 192.

⁷⁹⁷ **Ibid.**, p. 193.

⁷⁹⁸ **Ibidem**. C'est nous qui soulignons.

⁷⁹⁹ **Ibid.**, p. 194.

⁸⁰⁰ **Ibidem**.

⁸⁰¹ ID – « Le dernier des Wallons », **La Belgique malgré tout**, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par Jacques Sojcher, 1980, p. 117.

Cette même année, il épouse la cause et le combat désespérés des paysans des Fourons, pays d'Aubel, dont six villages furent administrativement rattachés à la Flandre en 1960, et qui s'obstinent toujours à refuser l'arbitraire de cette décision. Il leur dédie «La grande grève et le bruissement des chapelets»⁸⁰².

Dans ce poème aux accents bucoliques et nostalgiques, Detrez renoue intimement et affectivement avec le pays de Liège, d'Aubel, le paysage de son enfance, imprenable lui aussi au «voisinage de la mort», alors que l'ex-guérillero confie être parvenu au stade jouissif du «regard»⁸⁰³. Aux abords de la mort, au détour d'un souvenir de la guérilla sud-américaine, d'un détail piquant de son séjour à Lisbonne, la mémoire et le sort de ce «lieu» l'accablent encore et suscitent sa fierté, ne fût-ce qu'en bas de page.

Detrez a beau évoquer avec enthousiasme sa naturalisation française en 1982, il ne tourne nullement le dos à son *terroir* imaginaire : «Cette date marque aussi la naissance du narrateur, citoyen français, heureux de l'être, natif d'un pays qui fut indépendant durant mille ans : la principauté de Liège. Cette principauté recouvre aujourd'hui une bonne partie de la Wallonie, laquelle est assujettie au carcan d'un Etat factice [...]»⁸⁰⁴.

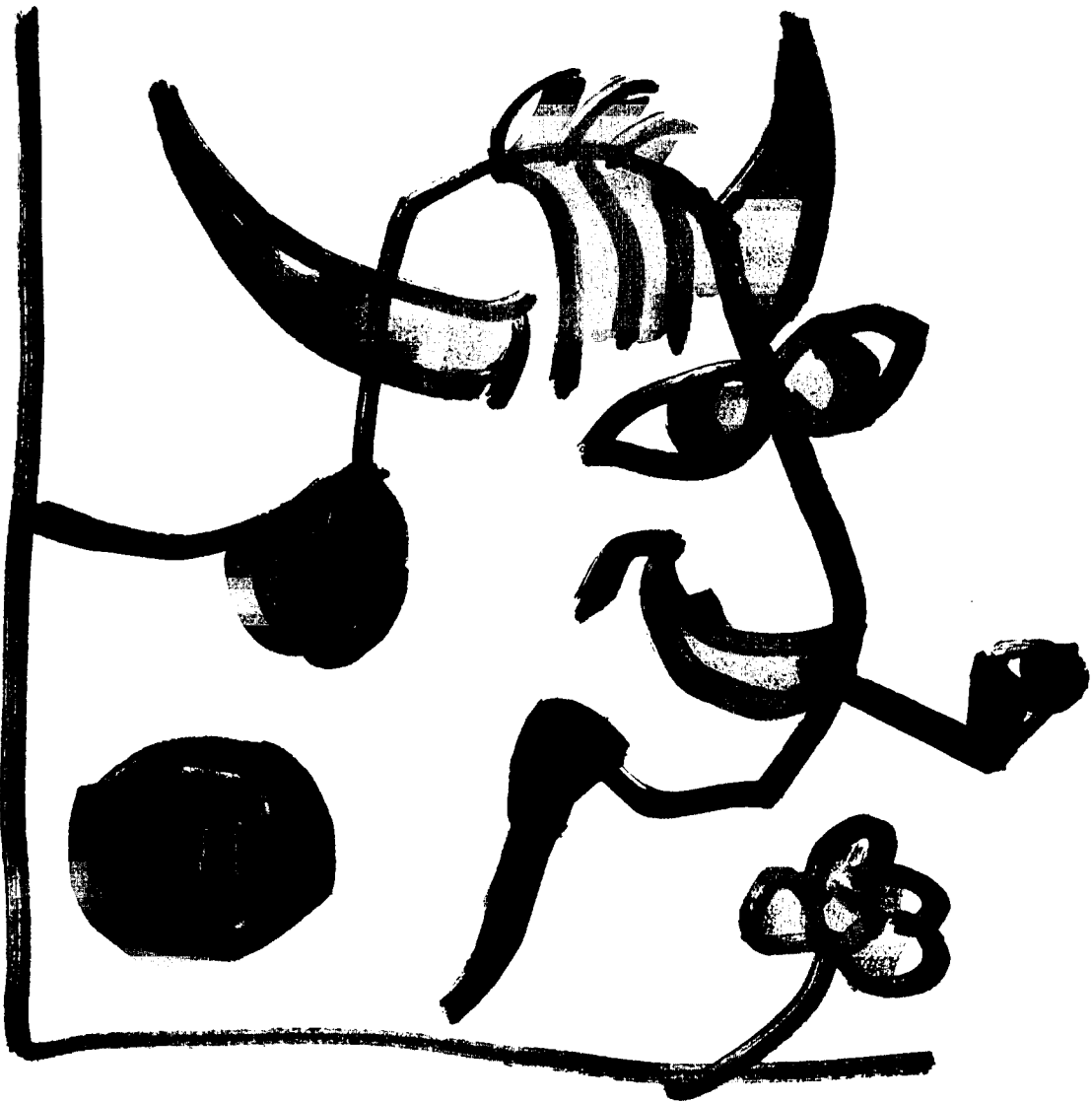
Décidément, Conrad Detrez entend partager jusqu'au bout le sort sacré des champs de betteraves à perte de vue, de la pluie et du ciel bas. Lui aussi «[...] fait partie de l'existence [...] du grand paysage»⁸⁰⁵.

⁸⁰² Cf. ID – «La grande grève et le bruissement des chapelets», *Il était douze fois Liège*, pp. 111-118.

⁸⁰³ ID – *La Mélancolie du voyeur*, p. 13.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁸⁰⁵ ID – «Il a plu sur le grand paysage», *Il était douze fois Liège*, p. 2.



Croquis sur enveloppe.

Lettre de Jean-Claude Pirotte postée le 9 novembre 2000.

CHAPITRE V

Eugène Savitzkaya : L'écriture en spirale et en vie

On m'a donné des poubelles pleines et un jardin à l'abandon que j'ai délaissé davantage. J'ai laissé rouiller les métaux, j'ai libéré l'eau du bief ; j'ai entretenu le plus grand désordre.

E. Savitzkaya

La triple mitoyenneté de l'écriture qui nous retient dans cette dissertation gagne dans l'œuvre «romanesque» inqualifiable d'Eugène Savitzkaya un représentant complexe et atypique, mais à la lecture exaltante. Poète et écrivain précoce de ces lettres belges en mutation, il est l'auteur d'une œuvre très variée, hésitant entre la condensation poétique et le relâchement prosaïque, mais foncièrement marquée, dans un premier temps, par un souci profondément moderne de l'opacité et de l'autotélisme.

L'écriture connaît un premier infléchissement oscillatoire sporadique vers la transitivité avec son second roman **Un jeune homme trop gros** (1978), - texte plus au goût du jour, dans le sillage du minimalisme minuitard naissant et des artifices postmodernes de la fiction romanesque -, mais que les textes ultérieurs ne confirment pas.

Aussi bien **La Traversée de l'Afrique** (1979) que **La Disparition de maman** (1982) poursuivent le travail opaque de l'écriture, proche du surréalisme et du Nouveau Roman, tout en opérant la dissémination textuelle et chaotique de son histoire personnelle. Avec **Marin mon cœur** (1993), l'écriture se réconcilie définitivement avec la transparence et la lisibilité, et trouve son inspiration dans la vie familiale.

Notre approche critique de l'œuvre d'Eugène Savitzkaya se penchera sur les premiers textes en prose, que l'éditeur Jérôme Lindon propose d'inscrire sous la rubrique élastique du «roman»¹. Toutefois, nous n'hésiterons pas à invoquer des textes ultérieurs à chaque fois que la clarté et la cohérence de notre exposé le justifieront.

Dans un premier temps, nous nous reporterons au contexte biographique, national et littéraire dans lequel la poétique savitzkayenne a vu le jour, et qui constitue en quelque sorte la «préhistoire» de l'entrée de cet auteur dans l'(auto)fiction.

Nous analyserons par la suite les caractéristiques déconcertantes et chaotiques de la prose chez cet auteur, dont nous dégagerons trois vecteurs qui dessinent un style immédiatement reconnaissable : la restitution fictionnelle et textuelle de l'enfance, le travail moderne et opaque de l'écriture et la tentation de l'oscillation postmoderne.

Nous soulignerons ensuite le rapport intime de l'écriture à une conception cruelle, primitive et absurde de l'existence humaine, lequel homologue l'intuition d'une écriture en vie. Nous dégagerons enfin la timide inscription de *l'ici* que ces textes trahissent à la faveur du caractère aléatoire et sélectif de la remémoration et de l'autofiction.

5.1 L'IDENTITE ET LA FICTION

Le parcours biographique singulier d'Eugène Savitzkaya rechigne à s'inscrire sur le mode linéaire d'un rendu autoréférentiel classique. Dans cette entreprise de mise en fiction de soi, le brouillage narratif du vécu est le fait d'une stratégie scripturale mettant en jeu et en abyme ses instruments fictionnels. Le mensonge, - recours naturel de l'enfant -, s'insinue et signale l'entrée en fiction du jeune poète liégeois.

¹ Eugène Savitzkaya dira souvent dans ses entretiens que le choix générique de ses textes a échu à Jérôme Lindon.

5.1.1 «Un jeune Belge», *malgré lui*

Plus d'un lecteur des textes de Savitzkaya s'est étonné de lire, dans un ouvrage plutôt manifestaire de la belgitude, ce récit autobiographique trop vite intitulé, faute de mieux, «Un jeune Belge», où le tout jeune poète et romancier évoque son enfance hesbignonne de fils d'immigrés slaves.

Rien ne lie substantiellement cet auteur liégeois aux débats de la belgitude. Son témoignage, - précieux pour notre propos d'analyse -, relève en fait de cette démarche acritique et non prospective que Marc Quaghebeur regrettait de lire dans tant de contributions au fameux numéro².

Contrairement à la pièce sarcastique de Conrad Detrez, le rendu autobiographique de Savitzkaya ne déclenche aucun effet prospectif autour du futur du Royaume, même si cet auteur impute la violence de ses premiers écrits poétiques, entre autres causes, à une révolte contre la Belgique³, trop floue pour être perçue d'un point de vue critique.

Sa contribution entend avant tout mettre en scène l'enfance d'un jeune garçon slave étonné de se trouver en Belgique, mais qui fait naturellement dériver son enfance heureuse et turbulente de cette nationalité insaisissable, acquise sur ce sol d'accueil. Tout comme pour le chapitre précédent, il nous faut éclairer les liens entre la biographie d'Eugène Savitzkaya, son œuvre, l'Histoire de Belgique et la périodisation littéraire.

Il ressort de ce chapitre synoptique que l'écriture romanesque de Savitzkaya ruse avec l'autobiographie dans la mesure où le travail de remémoration, - tantôt avoué, tantôt démenti par l'auteur dans certains de ses entretiens⁴ -, dessine en réalité une libre et fictive transposition de l'autoréférence (personnelle, familiale et enfantine), mise en relief par un écart fantasmatique de l'écriture, et surtout du travail expérimental et autotélique de la langue.

² Cf. Entretien avec Marc Quaghebeur, «Une arche inachevée», *Textyles*, n° 13, *Lettres du jour* (I), 1996, p. 141.

³ Entretien avec Eugène Savitzkaya, Office du Livre en Poitou-Charentes, La Rochelle, 1995, p. 13.

⁴ Savitzkaya affirme paradoxalement ne pas avoir d'histoire avant d'évoquer des pans entiers de son enfance. Cf. Entretien avec Hervé Guibert, précédé de «Lettre à un frère d'écriture», par Hervé Guibert et suivi de «La perversité, si simple et si douce», par Mathieu Lindon, *Minuit*, n° 49, mai 1982, p. 6s.

Interrogé sur les risques d'indiscrétion dans la mise en fiction de certains épisodes marquants de l'enfance ou de ses souvenirs familiaux, il finit par se réfugier, à son insu, dans les paramètres définitoires de l'autofiction, tels que nous les avons soulevés au chapitre III. Le recours à la fiction de soi se révèle ainsi une stratégie en vue de ménager son entourage : «Je pense qu'on ne peut pas jouer avec la vie d'autrui»⁵.

Mais, dans l'écriture romanesque de Savitzkaya, l'évocation de l'enfance, de l'atmosphère rurale et familiale, ces «souvenirs très forts»⁶ revêtent indéniablement une importance cruciale, - et ce malgré l'amnésie sporadique et les blancs que le narrateur tâche de remplir au mieux par le truchement du «mensonge» et du travail de la langue, comme dans *Mentir*⁷.

Par ailleurs, un «roman» comme *La Disparition de maman* a pour référence constante, mais diluée dans l'avalanche fictionnelle, l'évocation de souvenirs familiaux et d'enfance. A nouveau, l'ambiguïté oxymorique de l'autofiction permet d'encadrer cette démarche.

Il s'agit d'affirmer simultanément l'écart fictionnel et la solidité du matériau autoréférentiel : «Je me suis mis à écrire des textes qui ressemblaient vaguement à des romans [...]. Je me suis mis à écrire cela en voulant raconter ma famille...»⁸.

Les souvenirs procurent un point de départ, un *prétexte* et, de par leur évocation chaotique et aléatoire, suscitent chez le narrateur une élaboration fictionnelle qui traduit le souci scriptural d'«aller plus loin»⁹.

Le rapport tendu entre horizon autoréférentiel et mnésique de l'écriture et sa mise en fiction dégage un «pacte romanesque» intermittent, mais décisif à l'abri duquel cette œuvre s'impose et légitime ses moyens.

⁵ Entretien avec Eugène Savitzkaya, Office du Livre en Poitou-Charentes, La Rochelle, 1995, p.18. Raison pour laquelle, pour ce qui est de l'écriture de *Marin mon cœur*, Savitzkaya affirme redouter le voyeurisme. Cf. entretien avec Francine Ghysen, «Eugène Savitzkaya, Prix Point de Mire 1993», *Mensuel littéraire et poétique*, n° 212, mai 1993, p. 4.

⁶ Entretien avec Antoine de Gaudemar, «Le jardin d'Eugène», *Libération*, 2 avril 1992, p. 20.

⁷ Entretien avec Hervé Guibert, p. 6. Cf. aussi entretien avec Antoine de Gaudemar, «Le jardin d'Eugène», p. 20s : «Ma mère ne m'a jamais rien raconté de sa vie d'avant nous, je ne pouvais pas m'appuyer sur ma mémoire, je devais tout inventer».

⁸ DELMEZ, Françoise – «Entretien avec Eugène Savitzkaya. Août 91», *Ecritures*, n° 1, *Fin de millénaire*, automne 1991, p. 35.

⁹ *Ibid.*, p. 42.

S'il y a un indéniable ancrage autobiographique, celui-ci subit soit l'érosion, soit l'extrapolation fictionnelle, c'est-à-dire l'«exagération» mythomane au sein de laquelle le sujet se place sans la difficile transcription de sa «vérité personnelle, individuelle, intime [...], c'est-à-dire cela que vise tout projet autobiographique»¹⁰.

A cet égard, les remarques de Carmelo Virone sur le difficile support autoréférentiel et ses «dérives» dans les premiers écrits poétiques de Savitzkaya s'avèrent pertinentes et valables pour l'ensemble de la prose narrative de cet écrivain. Virone fait référer l'autobiographie chez Savitzkaya au travail scriptural du texte.

En quelque sorte, l'opacité du texte fait écran à une lecture autoréférentielle, la complexifie et la magnétise tout à la fois :

La perspective autobiographique [...] dévoile le geste d'autorité par lequel l'auteur confère aux signes une arbitrarité seconde, - délibérée -, en insérant l'événement vécu dans un réseau d'équivalences à partir duquel peut s'amorcer la dérive des signifiants, en le transformant en événement de vocabulaire¹¹.

Ce faisant, sa démarche scripturale, tout en ne reniant pas ses assises modernes, devance les tendances palinodiques des Nouveaux Romanciers et les aveux retentissants du genre : «Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi [...]»¹².

Savitzkaya advient à la fiction dans la foulée de cette «modernité négative» (que nous évoquions au chapitre premier), et dont le projet expérimental sur la langue visait une radicalisation, parfois suicidaire, de la modernité littéraire, héritière du surréalisme et du Nouveau Roman.

C'est au regard de cette exacerbation d'époque, de la «Textualité», et de son corollaire, l'effacement de la subjectivité narrative, qu'il faut comprendre les hésitations et les tergiversations, très datées, à assumer l'instance auctoriale de ce que l'on narre.

¹⁰ LEJEUNE, Philippe – **Le Pacte autobiographique**, Paris, Seuil, 1975, p. 42.

¹¹ Lecture de Carmelo Virone à Savitzkaya, Eugène – **Mongolie, plaine sale**, Bruxelles, Labor, 1993, p. 181.

¹² ROBBE-GRILLET, Alain – **Le Miroir qui revient**, Paris, Minuit, 1984, p. 9. A cet égard, cette particularité du jeu autofictionnel rejoint la spécificité de l'écriture fictive de soi en Belgique, qui n'a pas attendu le discours théorique français.

Tantôt Eugène Savitzkaya se détache et se désolidarise complètement de la matière diégétique : «Pas de souvenir, parce que je n'ai pas d'expérience de vie. Je n'ai pas de famille non plus, ou elle est sans intérêt»¹³ ; tantôt il endosse ouvertement sa condition d'*autobiographe* d'un nouveau roman porté au paroxysme : «Le principal sujet d'intérêt, c'[est] moi»¹⁴.

L'œuvre fictionnelle forgée par le corpus bibliographique, - dont nous nous proposons de creuser les caractéristiques et les assises -, entérine, de la sorte, le statut identitaire mitoyen de son auteur-narrateur, quelque part à mi-chemin entre le romanesque et la remémoration autoréférentielle, fût-elle contaminée par les dérives fantasmatiques.

Pour Philippe Lejeune, le plateau de la balance du récit penchera d'un côté ou de l'autre selon l'invitation au narrataire à y lire soit «des *fictions* renvoyant à une vérité de la 'nature'», soit «des *fantasmes* révélateurs d'un individu»¹⁵.

Ceci lui suggère la notion plus ample et surtout plus floue d'un «pacte fantasmatique» à l'égard duquel le narrataire se tient sur ses gardes quant aux ressemblances des faits narrés par rapport à une vraisemblable histoire personnelle de l'auteur, dont il croit connaître plusieurs épisodes marquants. Ce lecteur avisé sera dès lors en «état de légitime méfiance»¹⁶ à l'égard de plus d'un repère biographique.

Pour ce qui est du corpus romanesque retenu par notre étude, cet état est d'autant plus justifié que l'auteur a multiplié les entretiens où il finit par mettre en lumière des pans entiers de son enfance et de ses souvenirs familiaux. C'est le cas du texte court, expressément autobiographique, intitulé «Un jeune Belge», par lequel il a contribué au numéro de **La Belgique malgré tout**, et où le lecteur puise des détails dispersés, mais précieux, et portant un éclairage autofictionnel sur certains épisodes, saynètes, repères, voire personnages des romans retenus¹⁷.

¹³ Entretien avec Hervé Guibert, p. 6.

¹⁴ DELMEZ, Françoise – «Entretien avec Eugène Savitzkaya. Août 91», p. 41.

¹⁵ LEJEUNE, Philippe – **Le Pacte autobiographique**, p. 42.

¹⁶ **Ibid.**, p. 33.

¹⁷ Le lecteur consultera avec profit plusieurs biographies plus ou moins romancées, notamment celle qui balise la lecture de **Mongolie, plaine sale** chez Labor, pp. 196-198.

La critique ne se lasse pas de situer Savitzkaya dans le (ou de le confronter au) groupe de ces tout nouveaux romanciers minuitards, de la mouvance minimaliste et postmoderne, dont l'une des caractéristiques majeures est d'être né *après* la Seconde Guerre mondiale¹⁸. En fait, Savitzkaya naît le 26 février 1955 à Saint-Nicolas-lez-Liège, de mère russe et de père polonais. Eugène Michel Léon Savitzkaya porte en fait le nom imprononçable de sa mère¹⁹.

Ses parents sont les victimes des terribles convulsions historiques qui secouent la Russie blanche et la Pologne au cours de ce conflit meurtrier, et qui en font un triste champ de bataille, de déportations et de déplacements de populations. Ils ont été réquisitionnés en Allemagne, le père dans une ferme, la mère dans une usine²⁰.

Sa mère naît en 1926 près de Smolensk dans un milieu aisé²¹. Son grand-père était un petit propriétaire terrien. Ses parents déménagent en Ukraine. Au lendemain de la guerre, sa mère se retrouve en Belgique comme beaucoup d'exilés russes. Elle espère pouvoir vivre le rêve américain, cette Belgique ne devant signifier qu'un lieu provisoire de passage, une escale.

Toutefois, un premier mariage malheureux avec un Flamand la retiendra près de Bruges. Il en naîtra le demi-frère aîné d'Eugène. A partir de là, la mère se replie sur elle-même, sur ses rêves brisés. L'écrivain confirme qu'elle a beaucoup souffert, coupée de ses origines slaves et de sa famille.

Et puis, «elle a rompu tous les ponts»²² et fait croître le mystère autour de son histoire personnelle. Ce mystère a suscité toutes les conjectures. Savitzkaya a maintes fois reconnu ne rien savoir de l'histoire maternelle ; ce qui le poussera à l'écriture de sa première prose narrative, **Mentir** (1977).

Dans ce «roman», la mère du narrateur se trouve au centre d'un impossible récit. Le souvenir devient doute, et les conjectures engendrent le ressassement et la redite. **Mentir** cautionne l'inaptitude d'un narrateur à restituer l'histoire maternelle et, en quelque sorte, une scène primitive, faute de détails, faute d'histoire.

¹⁸ Cf. AMETTE, Jacques-Pierre – «Le nouveau 'nouveau roman'», **Le Point**, 10 janvier 1989.

¹⁹ Eugène Savitzkaya évoque ce détail dans son texte autobiographique «Un jeune Belge», **La Belgique malgré tout**, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par Jacques Sojcher, 1980, p. 427 : «J'allais à l'école, j'avais des amis, je ne parlais plus polonais. Et on écorchait mon nom».

²⁰ Cf. aussi bien l'entretien avec Hervé Guibert que celui avec Antoine de Gaudemar.

²¹ **Ibidem**.

²² Entretien avec Antoine de Gaudemar, «Le jardin d'Eugène», p. 20.

En fait, le premier roman de Savitzkaya met en scène la mère dans sa déception, ses incertitudes et sa tristesse. Le récit ne livre que des bribes de souvenirs que le narrateur s'efforce de coller ou de remplir : «La nuit, on disait qu'elle marchait et nous caressait les cheveux peut-être. Mais je ne l'ai jamais vue, je crois, faire ces gestes»²³.

Amputée de son rêve d'évasion, la mère suggère l'image d'un fauve enfermé, tournant désespérément dans sa cage : «Panthère luisante. Et comment flambait sa robe [...]»²⁴.

Le père d'Eugène Savitzkaya est polonais, issu d'un milieu rural et modeste de Cracovie. Lui aussi s'est vu échouer en Belgique, plus précisément dans les charbonnages liégeois après la guerre. Le second mariage de la mère de Savitzkaya coupe celle-ci de ses ambitions et de ses origines. Liège devient une ultime étape dont il faudra se contenter, faute de mieux.

Le premier roman de Savitzkaya place la mère devant ce fait accompli, décevant, mais irrémédiable : «Mais elle dit que la ville, *cette ville* où elle habite n'est pas tellement laide [...]. Elle voudrait, si c'était possible, aller à Calcutta ou bien à Smolensk»²⁵.

De ce mariage naissent trois garçons, dont Eugène, mais pas de «sœur». La *sororité* ne viendra que par une extrapolation fictionnelle de Savitzkaya dans **La Disparition de maman** (1982). En effet, il y est question d'une «petite sœur» qui «[...] ne me ressemblait pas. Elle était vive et grimpait déjà aux arbres alors que je me traînais lamentablement au sol [...]»²⁶.

Par ailleurs, l'épopée du personnage principal de **Les Morts sentent bon** (1983), Gestroi, retrace fictionnellement le parcours douloureux des parents slaves de l'auteur vers l'«Ouest», c'est-à-dire vers Liège. C'est, du reste, dans cette ville que se termine le périple de Gestroi : «Il fallait au plus vite voyager vers l'Ouest et trouver une maison entourée d'arbres et d'eau [...]»²⁷. Et c'est au bout de ce voyage initiatique que le narrateur assume l'ambiguïté autofictionnelle et «pactuelle» sous le régime de laquelle il a construit son récit : «Qui, sale et fourbe, plus sale et plus fourbe chaque jour ? Moi Moi Moi»²⁸.

²³ SAVITZKAYA, Eugène – **Mentir**, Paris, Minuit, 1977, p. 39.

²⁴ **Ibid.**, p. 74. On trouvera un doublet de la déception maternelle dans ID – **Sang de chien**, Paris, Minuit, 1988, p. 14 : «Ce qui est certain [c'est] que cette vie qu'elle a vécue ne fut pas celle qu'elle imagina jeune fille».

²⁵ ID – **Mentir**, p. 52. C'est nous qui soulignons.

²⁶ ID – **La Disparition de maman**, Paris, Minuit, 1982, p. 25.

²⁷ ID – **Les Morts sentent bon**, Paris, Minuit, 1983, p. 12.

²⁸ ID – **La Disparition de maman**, p. 142.

L'une des saynète narratives de **La Disparition de maman** interpelle un personnage rendu soudainement secondaire, mais dont le périple en Europe centrale évoque le parcours paternel, parsemé d'épreuves, de sa Pologne natale vers la banlieue liégeoise. Notons que les temps verbaux instaurent ici aussi le mode conjectural :

Presque mort dans la campagne polonaise, entre Lublin et Wilna, tu auras respiré, le visage contre le sol, la terre crue et la cendre [...]. Survivant, échappé, tu auras marché sans économiser tes forces, jusqu'à la fin de l'hiver. A Hambourg, tu auras vendu du charbon ; à Turinge, tu auras travaillé au chemin de fer ; à Ratisbonne tu auras dormi²⁹.

Par ailleurs, les fantasmes enfantins du narrateur, dans ce roman nourri des contes slaves transmis par le père³⁰, placeront l'«intrigue» chaotique du récit dans des repères polonais. Il y est question de «l'ogre de Kracovie vivant la plupart du temps dans sa demeure des monts Krapacs [...]», près de la vallée de la Vistule³¹.

Dans plusieurs de ses entretiens, Savitzkaya signale les problèmes de santé de son père travaillant dans les charbonnages liégeois, mais durement affecté par des complications respiratoires et une insuffisance pulmonaire. Or, trois de ses récits fictionnalisent ces souvenirs de malaises pulmonaires du père, et ce dans des contextes complètement distincts.

Dans **La Traversée de l'Afrique** (1979), un des enfants du groupe, Jean, souffre de cette maladie : «Les poumons malades, il avait cessé de jouer de la flûte [...]»³². Dans **Sang de chien** (1988), le père du personnage principal recherche désespérément des résineux, «mieux en accord avec l'état de ses poumons»³³, tandis que le Roi Victor de **Les Morts sentent bon** recherche une maison à «l'Ouest» de sa contrée aux sonorités slaves, invoquant des problèmes pulmonaires : «car lui, le roi, avait les poumons fragiles et le cœur mal accroché [...]»³⁴.

Ses problèmes de silicose forcent toute la famille à un déplacement à la campagne pour «se mettre au vert», plus précisément à Petit-Axhe (Waremme) en Hesbaye. Ce déménagement fait indéniablement l'objet du petit récit autobiographique qu'est sa contribution au numéro de **La Belgique malgré tout**.

²⁹ *Ibid.*, p. 50s.

³⁰ Cf. entretien avec Antoine de Gaudemar, «Le jardin d'Eugène», p. 20 : «C'était un excellent conteur».

³¹ SAVITZKAYA, Eugène – **La Disparition de maman**, p. 68.

³² ID – **La Traversée de l'Afrique**, Paris, Minuit, 1979, p. 23.

³³ ID – **Sang de chien**, p. 23s.

³⁴ ID – **Les Morts sentent bon**, p. 12s.

Savitzkaya insiste sur le fait que ses parents n'avaient pas beaucoup d'argent, mais l'existence de la famille à Petit-Axhe, dans la vallée du Geer, était plutôt foisonnante de vie. Il s'agit d'une «vie aseptisée» avec potagers, vergers et des animaux de basse-cour (lapins, poules, oies, chevaux, cochons, insectes).

Là, l'enfant s'endurcit au contact des fortes odeurs du fumier et des excréments. Il utilise les latrines dans la cour, et connaît une enfance heureuse faite de jeux, de vieilles machines et charrettes. Il dira que «c'était une vie très concrète»³⁵ dont on peut lire quelques échos dans les textes.

Ainsi, on apprend que les enfants de **La Traversée de l'Afrique** fréquentaient «ce cabinet d'aisances que Fabrice visita un jour d'été [...]»³⁶. De même, le narrateur de **Les Morts sentent bon** se défend des menaces du père des enfants que Gestroi croise sur son chemin : «Si tu me fuis, je t'enfermerai dans le cabinet [...]»³⁷.

A cet égard, il serait pertinent de confronter les détails piquants d'«Un jeune Belge» avec certains épisodes narrés, comme en passant, dans les premiers romans de Savitzkaya. Ce rapprochement synoptique met en lumière la visée autofictionnelle de l'écriture, malgré les démentis d'usage, de moins en moins convaincants.

Il met également en relief le travail de la langue, son opacité au détriment de la linéarité narrative. Dans ces premiers textes romanesques, en effet, l'opacité cautionne surtout les dérives fantasmatiques où la remémoration joue un rôle indéniable.

Eugène Savitzkaya y revient sur le déménagement de la famille quittant Liège, la nuit, en 1960, suite à la maladie professionnelle du père ; et sur l'emménagement dans la nouvelle maison hesbignonne. Un détail retient l'attention de l'écrivain : «un hibou qui hulula la nuit durant et marcha sur le plancher du grenier avant de partir»³⁸. Ce détail, le narrateur autofictionnel de **Sang de chien** l'insère dans son récit cathartique : «Je suis né en février. J'ai vécu dans plusieurs maisons. Dans la première vivait un fantôme [...]. Dans la deuxième, un hibou moyen duc [...]»³⁹.

Par ailleurs, il évoque l'univers ludique et merveilleux de son enfance rurale. Avec son groupe d'amis, le petit Eugène manie des engins fabuleux, «des vieilles machines extraordinaires» dans lesquelles «nous avons beaucoup rêvé, mes camarades et moi»⁴⁰.

³⁵ Entretien avec Antoine de Gaudemar, «Le jardin d'Eugène», p. 21.

³⁶ SAVITZKAYA, Eugène – **La Traversée de l'Afrique**, p. 84.

³⁷ ID – **Les Morts sentent bon**, p. 37.

³⁸ ID – «Un jeune Belge», p. 426.

³⁹ ID – **Sang de chien**, p. 12.

⁴⁰ Entretien avec Antoine de Gaudemar, «Le jardin d'Eugène», p. 21.

La Traversée de l'Afrique n'est autre que l'extrapolation (auto)fictionnelle de cette aspiration ludique et onirique à l'évasion et à la fabulation : «Au départ, nous étions six ou sept à prendre le véhicule, à nous installer sur les sièges [...]. Dans la machine immobile [...]. Il ne manquait qu'un véhicule pour nous conduire partout [...]»⁴¹.

Il n'hésite pas à concevoir cette atmosphère fabuleuse et merveilleuse de l'enfance comme le moteur et le programme de l'écriture : «Mon enfance perdue est mon seul avenir, mon seul but véritable et cohérent»⁴². Pour Savitzkaya, l'«invention de l'enfance»⁴³ et sa récupération inspirent les dérives narratives.

Et l'auteur de **Mentir** ne tarit pas d'éloge envers son enfance perdue, qui représente un puissant réservoir mnésique et fantasmatique fait de mouvements mécaniques et d'immobilité.

Eugène Savitzkaya souligne qu'«enfant, tout me semblait possible à partir de moi-même»⁴⁴, mais aussi «[...] l'enfance... je ne sais pas si c'est l'état d'enfance. Si je pense à ce qu'était mon enfance, j'ai des souvenirs de pourriture, d'immobilité»⁴⁵, même si «[...] je vivais des aventures constamment, des aventures minuscules...»⁴⁶.

A ce propos, Savitzkaya évoque une enfance faite d'infractions, d'évasions, mais aussi de punitions : «Plus tard, nous commençons à grimper sur les toits, à faire du feu et mon père nous corrigeait fréquemment, une fois rentré du travail [...]»⁴⁷.

Or, il est frappant de constater que les personnages, pour la plupart enfants, se trouvent eux aussi souvent soumis à des châtiments infligés pour tout et pour rien. Le lecteur avisé reconnaîtra facilement le groupe de garçons évoluant dans **La Traversée de l'Afrique**, notamment dans cette saynète autonome de l'apprenti évadé qui «[...] fut fouetté par son ignoble père»⁴⁸ et, bien évidemment, dans le personnage de la petite sœur rebelle du narrateur mutant de **La Disparition de maman** qui, après avoir grimpé sur tout et tout détruit, «découverte, [...] fut sévèrement châtiée»⁴⁹.

⁴¹ SAVITZKAYA, Eugène – **La Traversée de l'Afrique**, p. 10s.

⁴² ID – «L'écriture en spirale», **Revue Estuaire**, n° 20, 1981, p. 103.

⁴³ Entretien avec Pierre Maury, «Eugène Savitzkaya grandit vers l'enfance», **Le Soir**, 2 juin 1984.

⁴⁴ Entretien avec Hervé Guibert, p. 7.

⁴⁵ **Ibidem**.

⁴⁶ **Ibidem**.

⁴⁷ SAVITZKAYA, Eugène – «Un jeune Belge», p. 427.

⁴⁸ ID – **La Traversée de l'Afrique**, p. 102.

⁴⁹ ID – **La Disparition de maman**, p. 114.

D'autres souvenirs, parfois insignifiants de cette époque sont également transposés dans la fiction. L'évocation du concombre, «ce légume dont les Russes raffolent»⁵⁰, est certes de ceux-là. Il assume une importance capitale, voire sacramentelle dans la vision quasi mystique de la mère du narrateur de **Mentir** : «Elle mange du concombre, un beau morceau vert et transparent. Je la vois manger. Je vois le légume translucide entre ses doigts peut-être blancs»⁵¹.

Dans **Les Morts sentent bon**, la locomotive dans laquelle Gestroi, le personnage principal, se déplace oniriquement, traverse une maison identifiable où un «[...] père continua d'éplucher ses oignons dont il alignait soigneusement des rondelles sur sa large poitrine, poivre dans la tomate et sel sur le concombre [...]»⁵².

A cette époque d'oisiveté et de jeu, Savitzkaya fait ses études primaires, puis secondaires à Waremme. Entre 1960 et 1970, il coule une enfance heureuse à la campagne en compagnie des animaux de la basse-cour. Lui, ses frères et ses camarades font de fréquentes incursions sur les terres du château des barons de Sélys-Longchamps, véritables «expéditions» en Afrique et ailleurs, pour ces gosses rebelles, friands d'aventures et d'évasions.

Ils y jouissent d'un décor fabuleux : le parc, l'ancienne glacière, l'orangerie, l'étang et les ruisseaux. La joyeuse équipée, à l'instar de celle de **La Traversée de l'Afrique**, traverse les champs, tantôt boueux, tantôt secs, les moissons et les ruisseaux de cette région hesbignonne.

Le lecteur retrouvera ce cadre chaotique, merveilleux et rural dans **La Disparition de maman**, où Savitzkaya avoue avoir voulu tout évoquer : «[...] mon enfance à la campagne, ma mère, mon père, mes frères, les maisons que j'ai connues...»⁵³.

Vers quinze ans, il s'adonne à des lectures adolescentes qui auront un impact crucial sur sa première écriture poétique et sur la première prose narrative, «des livres forts, marquants, qu'on voudrait prolonger»⁵⁴.

⁵⁰ Cf. PEZZA, Franck – **Le Gâteau de Papouasie. Analyse thématique et anthropologique de l'œuvre romanesque d'Eugène Savitzkaya**. Mémoire de licence en philologie romane, Université de Liège, année académique 1986/87 (inédit), p. 105 où il cite son entretien avec Eugène Savitzkaya : «Tous les Russes aiment le concombre».

⁵¹ SAVITZKAYA, Eugène – **Mentir**, p. 71.

⁵² ID – **Les Morts sentent bon**, p. 124.

⁵³ Entretien avec Francine Ghysen, «Eugène Savitzkaya, Prix Point de Mire 1993», p. 4.

⁵⁴ **Ibidem**.

Une vue d'ensemble sur les entretiens de Savitzkaya dégage une «préhistoire» hypotextuelle de l'écriture, voire du style et des thèmes. A cet âge, Savitzkaya fréquente Giono, Hugo, Rimbaud et commence à s'intéresser passionnément aux surréalistes français (Tzara, Eluard, Péret). Il s'engage dans sa toute première écriture, avec son frère aîné, Jean-Pierre.

Ses premiers poèmes sont une forme de révolte adolescente «Contre tout. Contre l'état des choses. Contre la famille. Contre les voisins. Contre la Belgique»⁵⁵. A Antoine de Gaudemar, il confiait que «l'événement fut la lecture des surréalistes, je ne savais pas que ce genre de littérature pouvait exister»⁵⁶.

A dix-sept ans, d'autres lectures produisent une forte impression sur le poète en herbe : **Le Journal du voleur** de Genet, la dramaturgie de Beckett, l'écriture de Pinget et le roman déconcertant et aux limites du lisible de Pierre Guyotat, **Tombeau pour cinq cent mille soldats**, dont certains passages éclairent l'inspiration intertextuelle de Savitzkaya.

C'est notamment le cas de **Les Morts sentent bon**, où l'on trouve un air de famille : même phrasé, même souci des matières et de la chair, mêmes évocations onomastiques mythologiques, guerrières et exotiques⁵⁷.

En 1972, lui et son frère, créent la revue poétique **Donner à voir**. Ils y publient, entre autres, des textes de poètes contemporains incontournables tels que Jude Stéfan, Jacques Izoard, William Cliff ou Jean-Luc Parant. Cette même année, il envoie des poèmes dans le cadre d'un concours intitulé «Liège des jeunes poètes». Jacques Izoard fait partie du jury. **Les Lieux de la douleur** (1972), préfacé par le poète liégeois, attire décisivement l'attention par «une véritable écriture opaque»⁵⁸ et remporte le premier prix.

⁵⁵ Entretien avec Eugène Savitzkaya, Office du Livre en Poitou-Charentes, p. 13.

⁵⁶ Entretien avec Antoine de Gaudemar, «Le jardin d'Eugène», p. 20.

⁵⁷ Voir, par exemple, le passage suivant : «Kment déchire le cœur d'une mouette, les ailes battent contre ses joues. La mère saisit Poiseau, elle le plonge dans l'eau bouillante. Le père naturel et les frères, nus, frissonnent dans l'orage vert [...]». GUYOTAT, Pierre – **Tombeau pour cinq cent mille soldats**, Paris, Gallimard, 1967, p. 114.

⁵⁸ IZOARD, Jacques – «Savitzkaya, entre la blessure et le squal», **Le Journal des poètes**, n° 10, octobre 1974, p. 2.

Dans ce premier recueil, le poète «prolonge» son approche personnelle de l'écriture automatique, encline à véhiculer des fantasmes et des images chaotiques, (auto)contestataires : «Chaque fois qu'il ouvrait les yeux ;/Des oiseaux fous/s'assassinaient contre ses toits./Pour sa peau que la craie dévora,/Que l'eau but, dont la lumière faisait pitance [...]»⁵⁹.

Ce concours ouvre sur une précieuse et cruciale rencontre avec le poète liégeois Jacques Izoard, chez qui le poète habitera des années durant, au 50, rue Chevaufosse. Savitzkaya commence à fréquenter les soirées de poésie organisées par Izoard, Michel Carpeau et Guy Reynaerts au Quai, en Roture. Ces activités poétiques sont l'occasion d'un retour du jeune poète à Liège.

En 1973, Savitzkaya s'inscrit à l'Académie des Beaux-Arts de Liège, en section préparatoire. Il apprend la perspective sans trop y parvenir. Il cultive surtout l'«oisiveté», ce principe lumineux qui le guide dans ses promenades sur les hauteurs industrielles de la ville.

De plus en plus, il s'embourbe dans cette atmosphère de glycine⁶⁰. Il collabore à la revue **Odradek** et rencontre Christian Fronquet, et Robert Varlez qui dirige la revue poétique liégeoise **L'Atelier de l'Agneau**, de la rue du même nom.

Cette année-là, Savitzkaya publie un recueil sous forme de hurlement et d'essoufflement simultanément sexuels et scripturaux : **Un Attila. Vomiques**, suivi en 1974 de **Cœur de schiste**, recueil de poèmes brefs dans lequel Hubert Juin salue «une incontestable évidence des images et une absence de gratuité [...]»⁶¹, et où l'on pressent déjà à l'œuvre «la grande impatience du sang»⁶². Dans ces textes sauvages et païens, il s'exerce à l'écriture automatique, dont la fulgurance incite son talent poétique à rejoindre le chaos et la contestation de tout.

⁵⁹ SAVITZKAYA, Eugène – **Les Lieux de la douleur**, Liège, Ed. Liège des jeunes poètes, 1972, p. 7. Ce premier recueil reçoit les éloges, non seulement d'Izoard : «J'ajoute encore ce petit texte [...] qui surpasse, et de loin, tous les poètes belges de l'instant [...]» (Lettre de Jacques Izoard à Aubin Pasque, 22 novembre 1973, AML.) ; mais aussi de la presse littéraire, comme le montre cette remarque très positive de Jacques De Decker dans **Le Soir** du 18 février 1976 : «[...] Savitzkaya est un poète des cimes et des abysses, qui dispose d'une langue d'une exceptionnelle ampleur pour dire ses cheminements intérieurs».

⁶⁰ Cf. ID – «Un jeune Belge», p. 427. L'attachement de l'écrivain à Liège est patent : «Je ne me sens pas 'Belge', ce n'est pas ça qui compte. Je vis dans une ville plus qu'en Belgique». Entretien avec DELAS, Daniel / HORDE, Tristan, **Le Français aujourd'hui**, n° 81, 1988, p. 121.

⁶¹ JUIN, Hubert – «Présentation de *Cœur de schiste*», **Le Magazine Littéraire**, n° 97, février 1975, p. 66.

⁶² **Ibidem**.

Rappelons que le surréalisme français entretenait des accointances notoires avec les aspirations les plus radicales des révolutionnaires du début du XX^e siècle et, - comme le souligne Maurice Nadeau -, allait jusqu'à considérer l'Orient comme «[...] le réservoir des forces sauvages, la patrie éternelle des 'barbares', des grands destructeurs, ennemis de la culture, de l'art [...]. Révolutionnaires perpétuels [...], ils ont semé sous les pas des chevaux d'Attila la ruine et la mort, en vue d'une renaissance»⁶³.

La mise à mal des appareils conceptuels prônée par le mouvement surréaliste et «prolongée» à sa façon par Savitzkaya se précise. Le poète appelle vivement de ses vœux les plus barbares et sanguinaires les dévastations et les cataclysmes de la parole en provenance d'un Orient mythique, celui de ses propres origines ; tantôt slaves, tantôt incertaines. **Un Attila. Vomiques** supporte un texte révolté, radical ; des vomissures discursives, des émissions de paroles sanguinaires et séminales, une saignée cruelle, mais cathartique.

Plus que remettre en cause la langue dans ce qu'elle exhibe de plus logique et conventionnel, sa syntaxe, ce magma s'acharne à la nier⁶⁴, et ce jusqu'à la plus complète déception de nos attentes et de notre penchant paresseux à la facilité en lecture.

Carmelo Virone, - fin et attentif lecteur de Savitzkaya -, creuse davantage cette tâche maudite du poète : «La machine dévastatrice s'appliquera donc d'abord à produire de l'illisible - et ce n'est pas si simple d'à ce point défier les règles de la syntaxe, d'écrire d'une langue tant affolée qu'elle résiste, encore et toujours, aux envahissements de l'interprétation [...]»⁶⁵.

Qui mieux qu'Attila, - roi des tribus hunniques et destructeur d'empires et de culture -, pour incarner les pulsions primaires du corps, «l'impatience du sang», de la chair, l'évidente suprématie des entrailles, des viscères et des glandes ? Le grand désordre syntaxique vient d'Orient, à la faveur d'une ruée de cohortes d'organes et de membres les plus divers déferlant sans crier gare : «Attila, père et mère, mes poumons très reliés, très unis par du fil, mes testicules pairs comme les vertèbres. Ou tu violes, ou tu atteins le sternum sans mal, sans reptiles dans le geste»⁶⁶.

⁶³ Cf. NADEAU, Maurice - **Histoire du surréalisme**, Paris, Seuil, 1964, p. 71s.

⁶⁴ Cf. Lecture de Carmelo Virone à **Mongolie, plaine sale**, p. 165.

⁶⁵ **Ibidem**.

⁶⁶ **Ibid.**, p. 17.

Un discours enfantin, fait d'allitération, balbutiements et redoublements, opère une violente régression vers l'univers maternel : «Lapin dévore masculin qui crie, qui gonfle entre les pattes du mammoth, mamme man et sœur qui rejoignent et s'entassent, montent un gros tunnel pour m'atteindre sans sang, sans fleur qui dort, construit une mamelle»⁶⁷.

En 1974, après la publication à l'Atelier de l'Agneau du recueil **Cœur de schiste**, il entreprend, bien malgré lui, une formation de professeur de français, qu'il délaisse au profit de l'écriture diurne et des beuveries nocturnes.

En 1975, il s'inscrit à contrecœur en philologie romane à l'Ulg. Il ne termine pas l'année académique, et entreprend plutôt de longues promenades ou des voyages dont on trouvera quelques échos dans les textes ultérieurs.

C'est le cas de **Rue Obscure** (1975), écrit à deux voix avec Jacques Izoard, sous prétexte d'une rue basque tristement célèbre pour l'assassinat de prisonniers politiques basques sous le régime franquiste. Il lit Camilo José Cela et Italo Calvino, et a la chance fabuleuse de rencontrer Jérôme Lindon, directeur des prestigieuses éditions de Minuit. Il en résulte un contrat rare pour un jeune écrivain belge⁶⁸, qui en fait, à son corps défendant, un «jeune auteur de Minuit».

En 1976, alors que la Belgique planche sur ses contradictions communautaires et qu'une génération révoltée serre les rangs autour de la notion et des revendications de la «belgitude», Savitzkaya poursuit son incursion scripturale délirante et psychotique dans un espace de signes dans **Mongolie, plaine sale**, publié chez Seghers, par le truchement d'«une langue près du corps et des matières»⁶⁹. A nouveau, les steppes arides d'Asie sont le théâtre de violents affrontements du corps, des instincts et des mots.

Virone souligne le caractère marginal et délirant⁷⁰ de ce discours, lequel s'acharne à mimer un rapport douloureux et fusionnel à l'instance maternelle, qui engendre tout un réseau métaphorique ambivalent⁷¹. Il revient à Gengis Khan, - puissant et redoutable envahisseur -, d'incarner cet assaut obsessionnel.

⁶⁷ **Ibid.**, p. 30s.

⁶⁸ Cf. ce qu'en dit Marc Quaghebeur dans **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, Bruxelles, AML/Ed. Universitaires de Bruxelles, 1980, p. 91.

⁶⁹ MAURY, Pierre – «Savitzkaya, auteur primé et *en devenir*», **Le Soir**, 14 et 15 février 1987, p. 41.

⁷⁰ Cf. lecture de Carmelo Virone à **Mongolie, plaine sale**, p. 168.

⁷¹ Il serait pertinent de mettre cette particularité de l'écriture poétique à l'épreuve de ce que propose, de façon originale, Julia Kristeva comme étant les pratiques discursives du langage poétique. Cf. KRISTEVA, Julia – **La Révolution du langage poétique**, Paris, Seuil, 1974, pp. 40, 45 et 47.

L'écriture automatique léguée par le surréalisme est frôlée de près par cette pratique glossolalique du langage dont on célèbre par là même l'incontournable matérialité et l'étonnante malléabilité, où l'on s'applique à faire dériver les signifiants par le biais d'associations et de rapprochements inédits.

Souvenons-nous des graves consignes d'André Breton concernant ce type d'écriture : «Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Ecrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule [...]»⁷².

Or, chez Savitzkaya, la première phrase de **Mongolie, plaine sale** se veut fondatrice à plus d'un titre, et prend l'allure et l'ambition d'un engendrement du monde, d'une cosmogonie personnelle et intime. Le poème nous met en présence d'un discours d'enfant dont la bouche n'aspire qu'à téter, qu'à se repaître de la viscosité du langage, substitut des sécrétions maternelles.

Virone y lit un véritable langage anatomique, un «langage du corps et corps du langage» que travaille et taraude une évidente «isosémie 'maternelle'»⁷³ : «Dans le profond, mammissse urine, illumine l'ortie qui grimpe et grimpe, détruit le premier pas au moulin (maman dedans à quatre pieds : sous la neige formée doucement, tombée derrière l'oreille avant qu'elle se retourne, niche Mammiche)»⁷⁴.

La même année, **L'Empire** radicalise l'osmose écriture-vie, surtout dans les gestes les plus primaires, incoercibles et vitaux. Ce texte joue sur une rythmique facilement identifiable : mouvements respiratoires, course à pied effrénée, orgasme imminent. Encre et fluides vitaux s'échangent et poursuivent un même et seul but affiché : l'essoufflement, l'apaisement, ces moments cruciaux qui, à l'instar de l'écriture, requièrent «la mobilisation de toute l'énergie disponible pour aboutir à l'émission du souffle, de la semence, de la voix»⁷⁵.

⁷² BRETON, André – **Manifestes du surréalisme**, Paris, Gallimard, 1983, p. 42s.

⁷³ VIRONE, Carmelo – **De Savitzkaya (1972-1976)**, mémoire de licence en philologie romane, Université de Liège, année académique 1978/80 (inédit), pp. 85-87.

⁷⁴ SAVITZKAYA, Eugène – **Mongolie, plaine sale**, p. 35.

⁷⁵ Lecture de Carmelo Virone, **Ibid.**, p. 183.

Tout est affaire de course vitale dont on pressent vite le dénouement à la fois jouissif et douloureux : «Éjacule, lapide le poteau et l'incinère sans tunique, l'introduit dans l'étroite cabine allongée du plus long coureur, le couvre de plumes ; éjacule, enduit l'habitat [...]»⁷⁶ ; une écriture mimant l'affranchissement d'un joug insupportable, «[...] comme quelque chose qu'on arrache»⁷⁷.

Les textes «fondateurs» s'inscrivent dans un projet intime cohérent, mais paradoxalement «inexprimable»⁷⁸. Pour l'heure, la critique⁷⁹ salue «des effets de langage»⁸⁰, souligne le «galop vertical» de l'écriture, la radicalité moderne de «la langue lovée sur elle-même», alliée à sa «fantasmatique vision du monde»⁸¹ qui, pour s'exprimer, n'hésite pas à élever «la fluidité au rang de vertu cardinale»⁸².

Entre-temps, Savitzkaya voyage en Espagne. Il se rend aux Asturies dont il transpose quelques décors dans le récit fantasmé de **Mentir**, en guise de suggestion ou de conjecture : «Sait-elle [la mère] où elle va ? Le pays but de son voyage. (Va à Santander)»⁸³, mais dont on peut lire quelques échos dispersés et incohérents dans **La Disparition de maman** : «Et je jouais tranquillement avec mes couleurs sans danger [...]. Je ne savais pas encore où se situait Santander [...]»⁸⁴ ; tandis qu'un des personnages enfantins de ce même récit exubérant, Pierre, est «cordonnier dans une rue étroite d'Oviedo [...]»⁸⁵.

Savitzkaya se rend également en Andalousie, près de Gibraltar où il nage devant ce continent fascinant, énigmatique qu'est l'Afrique, qu'il explorera par l'écriture dans **La Traversée de l'Afrique**. Il y mange des figues de Barbarie. **La Disparition de maman** reprendra ces repères autobiographiques, et les fictionnalisera à la deuxième personne :

Le détroit [Gibraltar] était bleu, disais-tu, et tu n'avais pu le traverser. Dans le port, tu regardais sans envie les bateaux qui partaient vers l'Afrique. Quand je te demandais comment tu parvenais à survivre, tu répondais que tu te contentais de quelques figues de Barbarie que tu dérobaux [...]

⁷⁶ SAVITZKAYA, Eugène – *Ibid.*, p. 110s.

⁷⁷ GRIVEL, Charles – «Le jeu pelvien», *Critique*, n° 396, mai 1980, p. 491.

⁷⁸ Cf. entretien avec Hervé Guibert, p. 10.

⁷⁹ Notamment les tenants de la belgitude. Il suffit de consulter les intervenants de **Lettres françaises de Belgique. Mutations**.

⁸⁰ Cf. entretien avec Hervé Guibert, p. 6.

⁸¹ LA FERRE, Anne-Marie – «Décembre, janvier, février, trois fois un livre d'Eugène Savitzkaya. Plus un Prix de l'Académie », *Notre temps*, n° 75, 1 avril 1976, p. 22.

⁸² Préface de Mathieu Lindon à **Mongolie, plaine sale**, p. 6.

⁸³ SAVITZKAYA, Eugène – **Mentir**, p. 79.

⁸⁴ ID – **La Disparition de maman**, p. 16.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 37.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 40, 96 et 114. Cf. aussi ID – **Sang de chien**, pp. 31 et 56.

Il publie **Mentir** en 1977, livre de la mère, chez Minuit, que Lindon craignait de ne pas voir marcher⁸⁷. Ce récit atypique, «poème en roman»⁸⁸, au phrasé poétique manifeste, acte un «premier je» qui renvoie subtilement à un «premier jet», c'est-à-dire à une extraction fictionnelle hors du ventre de la mère⁸⁹. Par ailleurs, Savitzkaya collabore à la revue littéraire **Luna-Park** (Bruxelles), dont Marc Dachy est le rédacteur, notamment aux numéros 3, 5 et 7.

Le 5 mai 1978, il rencontre Carine, qui sera sa compagne pendant près de vingt ans, et la mère de ses deux enfants. Basé sur des articles de presse, des posters géants, des anthologies et biographies d'Elvis Presley, il publie son deuxième roman minuitard, **Un jeune homme trop gros**, son roman «le moins intéressant», celui qui lui procure «le moins de plaisir à écrire»⁹⁰, et qui induit, cependant, une *oscillation* postmoderne au sein de l'écriture radicalement moderne du romancier liégeois.

Il puise dans ses souvenirs d'enfance et fictionnalise l'adolescence de son grand frère, fan du roi du rock'n roll. Dans «Un jeune Belge», Savitzkaya évoquait sa fascination de la figure du frère : «J'avais un grand frère. Il allait à l'école technique de Seraing. Il aimait les chaussettes noires et Elvis Presley»⁹¹.

L'Elvis savitzkayen, jamais nommé, semble le produit d'un pays innommé lui aussi, mais que l'on est en droit de situer dans la campagne hesbignonne : «Le voilà au milieu des champs»⁹².

L'évocation du grand frère permet d'éclairer certains épisodes autofictionnels à l'œuvre dans les «romans» de Savitzkaya. Dans **Les Morts sentent bon** (1983), le narrateur se réfère à un marin attristé par son métier : «Le marin chante, je ne veux plus être marin sur le bateau de mon père [...]. Mais mon frère, mon jeune frère, le sera à sa place [...]»⁹³.

⁸⁷ Cf. entretien avec Pierre Maury, «Eugène Savitzkaya grandit vers l'enfance», **Le Soir**, 2 juin 1984.

⁸⁸ Cf. BADIR, Sémir – «Cœur de père», **Le Carnet et les Instants**, n° 78, mai-septembre 1993, p. 8.

⁸⁹ GAVARD-PERRET, Jean-Paul – «Eugène Savitzkaya : *Mentir* ou l'entrée dans la fiction», **Prétexte**, n° 8, janvier-mars 1995, p. 35.

⁹⁰ Entretien avec Pierre Maury, «Eugène Savitzkaya grandit vers l'enfant», **Le Soir**, 2 juin 1984.

⁹¹ SAVITZKAYA, Eugène – «Un jeune Belge», p. 426.

⁹² ID – **Un jeune homme trop gros**, Paris, Minuit, 1978, p. 124.

⁹³ ID – **Les Morts sentent bon**, p. 133.

Dans ce même récit, à un moment donné, il est question d'un «petit plein de malice»⁹⁴, dans un contexte bien belge, voire liégeois, vu qu'il réclamait «son cramique, son boudin et son péket»⁹⁵ et «serait mort dans une rixe entre marins»⁹⁶, et que le lecteur avisé tendra à confondre avec le frère que Savitzkaya décrit dans sa contribution autobiographique : «Il voulait être mécanicien. Il s'engagea dans la marine marchande et s'embarqua à Anvers pour l'équateur, pour les tropiques. Il vit New York, Matadi, l'Angola, le Mexique»⁹⁷. Ces escales du frère procureront aux récits savitzkayens bien des évasions fictionnelles par procuration.

A cet égard, d'autres détails diégétiques des romans légitiment l'intuition d'une démarche oxymorique de type autofictionnel. C'est le cas d'une saynète de **La Disparition de maman** faisant allusion à des «terrassiers, assis sur des corniches d'argile»⁹⁸ ; une profession que le narrateur de **La Traversée de l'Afrique** attribue déjà à son père, «l'unique terrassier, celui qui mourut enfoui dans ses terrassements, dans les caves qu'il avait seul creusées»⁹⁹.

De son côté, le narrateur de **Sang de chien** envisage un voyage avec sa mère, - un déplacement irréalisable à plus d'un titre -, mais dont on devine l'inspiration autobiographique : «Aller au Mexique avec ma mère est impossible»¹⁰⁰.

L'année 1979 voit la publication de **La Traversée de l'Afrique**, roman qui renoue avec l'exigence moderne de l'écriture¹⁰¹. Ce récit immobile puise sa matière diégétique dans les souvenirs de jeux d'enfance de l'écrivain auxquels nous faisons allusion plus haut. Le narrateur met en scène les voyages imaginaires d'un groupe de gosses rebelles à bord de «vieilles machines extraordinaires»¹⁰².

⁹⁴ **Ibid.**, p. 66.

⁹⁵ **Ibidem.**

⁹⁶ **Ibid.**, p. 67.

⁹⁷ ID – «Un jeune Belge», p. 426.

⁹⁸ ID – **La Disparition de maman**, p. 52.

⁹⁹ ID – **La Traversée de l'Afrique**, p. 45.

¹⁰⁰ ID – **Sang de chien**, p. 57.

¹⁰¹ Et dont on trouve un écho intertextuel, de l'aveu même de Jean-Pierre Verheggen, dans le rythme, le phrasé et la thématique de **Pubères, putains**, Paris, Cheval d'attaque, 1985, p. 12 : «Nous étions fascinés par ce qui s'entremange. Fascinés par ce qui s'entredévore [...]. Nous étions fascinés par l'attente.

¹⁰² Entretien avec Antoine de Gaudemar, «Le jardin d'Eugène», p. 21.

Il publie entre-temps **Plaisirs solitaires** (1979) à l'Atelier de l'Agneau et **Les Couleurs de boucherie** (1980) chez Christian Bourgois. Il attire, par ailleurs, l'attention très favorable de la critique parisienne et des tenants de la belgitude, notamment dans les deux ouvrages collectifs et critiques les plus marquants du tournant de la décennie : **Lettres françaises de Belgique. Mutations** (1979/80) et le numéro de **La Belgique malgré tout** (1980), auquel Savitzkaya a participé.

Son nom est associé à «l'exigence moderne» de certains nouveaux écrivains belges¹⁰³. Pour Pierre Mertens, la première prose narrative de cet auteur dessine avec originalité «l'intersection du poème et de la prose»¹⁰⁴. Marc Rombaut, de son côté, salue le travail de la langue¹⁰⁵, tandis que Jean Tordeur y voit «une écriture totalement différente, à la fois hagarde et contrôlée»¹⁰⁶ dans laquelle «subsiste quelque chose de très ancien qui correspond à une sorte de mouvement qui ne découle plus d'une théorie mais simplement d'une passion [au sens] de souffrance»¹⁰⁷.

Marc Quaghebeur lit dans ses premiers textes «un récit, et non un roman, onirique obsessionnel»¹⁰⁸. Ce critique et théoricien des lettres belges place l'évolution esthétique et thématique de cet écrivain dans le contexte des mutations historiques du pays¹⁰⁹.

Dans **Mentir**, Quaghebeur dégage une manifestation très particulière et substitutive d'un travail langagier en lieu et place d'une inscription historique. Ce premier récit traduit «une fantasmagorie verbale proliférant à partir de mots-fétiches»¹¹⁰, mais qui assume les écarts autofictionnels.

Les textes qui suivront seront mis en rapport, par Quaghebeur, avec les «modifications institutionnelles que connaît la Belgique à une époque où la morosité sociale accompagne en Europe le triomphe du néolibéralisme atténué»¹¹¹. Une ambiance thématique maternelle et mortelle règne sur bien des récits. Parmi eux **La Disparition de maman** (1981) et **Les Morts sentent bon** (1983).

¹⁰³ Cf. A.A.V.V. – **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 35.

¹⁰⁴ Pierre Mertens fait allusion à **Mentir**. Cf. **Ibid.**, p. 74.

¹⁰⁵ **Ibid.**, p. 103.

¹⁰⁶ Jean Tordeur se réfère, lui aussi, à **Mentir**. Cf. **Ibid.**, p. 132.

¹⁰⁷ **Ibid.**, p. 133. Tordeur dégage, de la sorte, l'œuvre naissante de Savitzkaya des mouvances «textuelles» et théoriques parisiennes.

¹⁰⁸ **Ibid.**, p. 91.

¹⁰⁹ Ce qu'il fait pour l'ensemble du fait littéraire belge, d'ailleurs. Eugène Savitzkaya, tout comme la plus jeune génération littéraire, refusera toujours ouvertement l'interaction historico-géographique belge. Mais force est de constater que sa démarche est fort redevable aux acquis et aux combats de la belgitude. Dans ses **Balises**, Marc Quaghebeur semble attendre beaucoup de cet écrivain atypique et très remarqué, notamment «[...] qu'il ose un jour franchir le miroir et briser la mélodie». QUAGHEBEUR, Marc – **Balises pour l'histoire des lettres belges**, Bruxelles, Labor, 1998, p. 383.

¹¹⁰ ID – «Brève histoire des lettres belges depuis la Libération», tapuscrit, 1993, p. 28.

¹¹¹ **Ibid.**, p. 30.

Si, dans ses **Balises**, Marc Quaghebeur se dit en droit de tout attendre de ce «poète», notamment qu'«[...] il ose un jour franchir le miroir et briser la mélodie»¹¹², dans **Lettres belges entre absence et magie**, il associe la thématique et le décor de **La Disparition de maman**, - fait de débris et de terrains vagues -, à la situation d'incertitude et de mutation institutionnelle en Belgique. A nouveau, c'est par son phrasé que l'écrivain liégeois se signale aux yeux de Marc Quaghebeur puisque «Savitzkaya *tisse* généralement une sorte de phrase infinie qui confine à la mélopée»¹¹³.

Ces contributions critiques mettent en tous cas en exergue une production littéraire foisonnante, originale et qui ne laisse personne indifférent. En effet, Savitzkaya publie, toujours chez Minuit, **La Disparition de maman** et **Les Morts sentent bon**, son livre «de plus ambitieux» et dont le support autobiographique familial est évident (mère, père, enfance perdue).

Entre 1982 et 1987, il voyage et rencontre à Nantes le peintre Alain Le Bras avec qui il publiera (**Sans titre**) (1984). Il fait également la connaissance de l'écrivain Hervé Guibert, que le sida n'affectait pas encore. Celui-ci lui voue très vite une «fraternité d'écriture» après découverte et lecture du phrasé et de l'univers primitif de **La Disparition de maman**, reconnaissable «aux premiers mots»¹¹⁴, laquelle devient vite une déclaration d'amour : «Je suis ton fiancé secret, ton prétendant et qui aura du mal à se déclarer»¹¹⁵. Savitzkaya et Carine retrouveront Hervé Guibert entre 1987 et 1989 dans la mythique Villa Médicis de Rome où tous deux sont boursiers¹¹⁶.

Entre-temps, il publie **Quatorze cataclysmes** (1984), à nouveau avec Alain Le Bras chez l'éditeur Le temps qu'il fait ; **Bufo bufo bufo** (1986), **Capolican. Un secret de fabrication** (1987), **Alain Le Bras, portrait en pied** (1987), **Sang de chien** (1989), une pièce de théâtre commandée et intitulée **La Folie originelle** (1991) et **L'Été : papillons, orties, citrons et mouches** (1991).

¹¹² ID – **Balises pour l'histoire des lettres belges**, p. 382s.

¹¹³ ID – **Lettres belges entre absence et magie**, Bruxelles, Labor, 1990, p. 449.

¹¹⁴ Entretien avec Hervé Guibert, précédé de «Lettre à un frère d'écriture», p. 2.

¹¹⁵ **Ibid.**, p. 3.

¹¹⁶ Hervé Guibert évoquera longuement cette amitié dans **Le Protocole compassionnel**, et ne tarira pas d'éloge pour ce «frère» très intime d'écriture : «Eugène Savitzkaya est un très grand poète, un très grand écrivain, que j'admire plus que quiconque. J'aimerais le retrouver avant de mourir, et retrouver sa femme Carine et son fils Marin, ils me manquent [...]». GUIBERT, Hervé – **Le Protocole compassionnel**, Paris, Gallimard, 1991, p. 138.

L'écriture théâtrale, que l'auteur ignorait totalement, le contraint à introduire des dialogues dans son texte, ce qui l'a toujours ennuyé : «Je préfère parler à la première personne du début à la fin»¹¹⁷.

Son fils, Marin, naît en 1989 et suscite l'écriture d'un livre magique et attentif, **Marin mon cœur** (1992), un récit par lequel il «renaît avec son enfant»¹¹⁸ et dont le succès lui vaut le Prix Point de Mire 1993¹¹⁹ et le Prix triennal du roman en 1994. Ce texte marque un infléchissement par rapport à «l'exigence moderne», parfois radicale, que cet auteur avait toujours revendiquée et affichée dans son œuvre, même s'il continue d'affirmer son incompatibilité esthétique avec l'écriture minimaliste de Minuit¹²⁰.

Louise, sa fille, née en 1991, provoquera elle aussi l'écriture émerveillée d'un père magicien et poète des petits instants : «Elle arrive sur terre venant du fond de la terre et du sommet du ciel pour mener la vie dure au Tyran domestique vivant dans chaque maison qu'il a assujettie à sa loi»¹²¹. La même année, paraît **Portrait de famille** à Bruxelles.

L'année 1994 signale le retour de l'écrivain à l'opacité et à l'intransigeance de l'écriture avec ce commentaire fantasmé de la peinture de cet autre halluciné et visionnaire d'un autre âge, et pourtant si proche de lui, presque «contemporain», Jérôme Bosch.

Comme le remarque la quatrième de couverture, «[...] jamais lecture de Bosch n'a été plus évidente au point que l'on se perde à chercher qui de l'un ou de l'autre est à l'origine de la rencontre»¹²².

On y retrouve le même souci de transcription de l'absurdité de l'existence humaine, une même attention aux matières et aux corps, et surtout une même mise en fiction fantasmatique du territoire de l'enfance, que l'on a pu lire dans ses tout premiers textes (poésie et prose) et ce, dans un phrasé similaire : «[...] mes frères, mes animaux familiers, [et] je les ai fait entrer dans mon long intestin de boa [...]»¹²³.

¹¹⁷ Entretien avec Eugène Savitzkaya – **Est**, Bruxelles, Transquinguennal, s/d, p. 68.

¹¹⁸ Entretien avec Francine Ghysen, «Eugène Savitzkaya, Prix Point de Mire 1993», **Mensuel littéraire et poétique**, n° 212, mai 1993, p. 4.

¹¹⁹ Devant **Le Très-Bas** de Christian Bobin.

¹²⁰ Qu'il qualifie péjorativement de «romans policiers pour intellectuels». Savitzkaya vise certainement Jean Echenoz. Cf. DELMEZ, Françoise – «Entretien avec Eugène Savitzkaya (Août 91)», p. 34.

¹²¹ SAVITZKAYA, Eugène – **Exquise Louise**, Paris, Minuit, 2003, p. 25.

¹²² ID – **Jérôme Bosch**, Paris, Flohic, 1994, quatrième de couverture.

¹²³ **Ibid.**, p. 36.

L'écrivain prend des notes sur sa vie de famille au 50 rue Chevaufosse, à Liège. Il est le père-poète au foyer, et toutes les tâches ménagères deviennent l'occasion d'une célébration, d'une liturgie ou d'un psaume. Mais déjà des cataclysmes imperceptibles guettent, qui pourraient compromettre l'harmonie de **En vie** : «[...] je lave la vaisselle afin de reculer le point de décomposition de la chair et de la grâce»¹²⁴. Par ailleurs, il renoue avec la poésie dans **Cochon farci**, recueil publié en 1996.

Mais 1999 trouve Savitzkaya en rupture de famille, de ville, voire momentanément d'éditeur. Désorienté, l'auteur prétexte la folie, mais le ton n'en est pas moins nostalgique : «Je marche sans savoir où je vais, maintenant que j'ai franchi la grille, et je sais ce que je ne ferai plus de si tôt. Me manque[nt] déjà le manche de ma bêche [...]»¹²⁵.

Il vit avec la réalisatrice Marie André et fait la navette entre Bruxelles et Liège. Il a publié depuis lors la pièce de théâtre **Aux prises avec la vie** (2002) à Liège, mais continue de publier aux éditions de Minuit avec une très symptomatique **Célébration d'un mariage improbable et illimité** (2002) et **Exquise Louise** (2003), le livre de la fille, dont nous parlions plus haut.

Cet aperçu biobibliographique met quelque peu en lumière les rapports unissant l'univers autoréférentiel d'Eugène Savitzkaya à son inscription autofictionnelle dans les textes qui nous retiendront. Quoi qu'il en soit, il reste maître du degré d'engagement personnel dans ses récits, et fait varier les modalités du protocole de lecture.

Au sujet des textes de Savitzkaya, Mathieu Lindon rappelait que «[...] ce qu'une autobiographie apprend de plus vrai de son auteur, c'est toujours qu'il écrit des livres»¹²⁶. Mais, plus le lecteur aura lu de livres, plus il sera à même de se figurer les limites d'un pacte autofictionnel, instauré par l'aveu de fictivité, d'écart mythomane qui tient le lecteur en état de «dégîtisme méfiance».

¹²⁴ ID – **En vie**, Paris, Minuit, 1995, p. 25.

¹²⁵ ID – **Fou civil**, Paris, Flohic, 1999, p. 14. La pièce **La Femme et l'autiste** met en scène cette coupure conjugale. Par ailleurs, cette femme «existe réellement, qui m'aimait et dont je repoussais les avances [...]». Entretien avec Eugène Savitzkaya, **Est**, p. 68.

¹²⁶ LINDON, Mathieu – «La perversité, si simple et si douce», p. 14.

5.1.2 L'entrée en (auto)fiction comme mensonge et exagération

L'entrée en (auto)fiction, par le biais de la «prose»¹²⁷, Eugène Savitzkaya choisit de la réaliser par l'assomption et la gestion du *mensonge* ; un concept qui, en soi, prolonge celui de *souçon* que le dernier quart du XX^e siècle littéraire a amplement creusé et illustré.

En fait, ce concept, allié à l'aveu d'*exagération*, instaure d'entrée de jeu un pacte romanesque patent, - tant au niveau péritextuel que textuel -, en vertu duquel le narrateur assume le statut précaire de toute démarche autobiographique.

Il est vrai que, au dire de l'écrivain, toute écriture en soi ressortit à une démarche mensongère¹²⁸. A fortiori, l'écriture *de soi* ne peut que se bâtir selon une recette scripturale dont on pressent les enjeux autofictionnels évidents : «Dire plus. Exagérer les choses. Exagérer la vérité. Jouer»¹²⁹.

Mentir¹³⁰, - titre élastique et en fausse piste de son premier «roman» -, ne parvient toutefois pas encore entièrement à s'affranchir de l'emprise «poétique» qui sous-tendait les textes fondateurs.

Sémir Badir y relève plusieurs traits en nette continuité thématique et formelle vis-à-vis de ses premiers poèmes, ce qui le porte à y voir des «poèmes en romans»¹³¹, une autre version, en somme, de la malléabilité du genre romanesque si chèrement revendiquée par Eugène Savitzkaya.

En fait, le jeune poète liégeois se rend vite compte des avantages de la prose narrative, qu'il mettra de plus en plus à profit dans les romans ultérieurs : «J'ai découvert que le roman était fait pour tout contenir [...]»¹³². C'est le cas du thème de la mère.

¹²⁷ Savitzkaya désigne par «prose» ce type d'écriture libre et encline aux dérives fantasmagiques. Dans plusieurs de ses entretiens, il n'a de cesse de rappeler que la caractérisation générique *roman* provient d'un choix éditorial.

¹²⁸ Entretien avec Eugène Savitzkaya, Office du Livre en Poitou-Charentes, La Rochelle, 1995, p. 9 : «L'écriture en soi, enfin l'écriture romanesque, est un mensonge. C'est une parole outrée, outrancière».

¹²⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹³⁰ Cf. SAVITZKAYA, Eugène - **Mentir**, Paris, Minuit, 1977. Ce premier «roman» constitue une véritable balise et prélude à l'émergence d'une nouvelle génération littéraire. Cf. OUTERS, Jean-Luc - «Quatre romanciers des années quatre-vingt», **La Belgique telle qu'elle s'écrit. Perspectives sur les lettres belges de langue française**, Volume 4, New York / Washington, Peter Lang, 1995, p. 377.

¹³¹ Cf. BADIR, Sémir - «Cœur de père», p. 8.

¹³² Entretien avec F. Rutten et M. Rus, **Rapports het franse boek**, n° LIII, 1983, p. 192. L'idée selon laquelle la poétique de Savitzkaya illustre «l'excès du roman» est défendue par FEBEL, Gisela - «Ecrire l'intensité ou le roman en excès - l'œuvre romanesque d'Eugène Savitzkaya», **Les Lettres belges au présent**, Actes du Congrès des romanistes allemands, Université d'Osnabrück, 27-29 septembre 1999.

L'auteur affirme ne pas être venu à bout de ce thème douloureux et intime dans sa première production poétique : «j'avais envie d'écrire sur ma mère. Je n'y arrivais pas par la poésie. J'ai dû chercher une autre forme»¹³³. De ce fait, chez cet écrivain, l'autofiction dérive de cet aveu d'inaptitude à restituer fidèlement l'univers mystérieux et énigmatique maternel, faute de détails biographiques consistants.

Les fréquentes redites tout au long d'un texte qui s'acharne à ne dire qu'un personnage, la mère, son premier souci thématique, moyennant quelques reliques photographiques et en ne partant que d'une phrase, en guise de «tourbillon perpétuel»¹³⁴ : «Ces fleurs ne sont plus pour moi», s'apparentent à un envoûtement litannique où l'on pourrait facilement souligner l'affleurement d'un travail formel délicat¹³⁵.

Dans sa participation à **Lettres françaises de Belgique. Mutations** (1979), Marc Quaghebeur fait un commentaire critique sur le passage de Savitzkaya à la prose. Il craint que «la nécessité de produire [ne finisse par] miner un art»¹³⁶ que les premiers recueils assuraient, que la parution de **Mentir** confirme, mais dont ne peut être sûr qu'il se consolidera par la suite.

Quaghebeur a beau trouver «des dix premières pages de *Mentir* extraordinaires», son impression sur l'ensemble du premier récit est plutôt réservée : «Puis la machine se met à tourner» ; ce qu'il met sur le compte du Nouveau Roman¹³⁷. En tous cas, le récit n'entend pas s'affranchir d'un phrasé frôlant la «mélopée» et tournant autour de certains «mots-fétiches» à l'effet incantatoire et dont nous nous proposons d'approcher le fonctionnement.

Quatre procédés narratifs font en sorte que cette première prose narrative débouche sur le besoin de mentir et étayent les principaux éléments du «roman», à savoir : le oui-dire, l'incertitude, l'amnésie et le déni sans appel dont Mère (et fils) font l'objet.

¹³³ Entretien avec Antoine de Gaudemar, «Le jardin d'Eugène», p. 20. Cf. aussi entretien avec DELAS, Daniel/HORDE, Tristan, p.121 : «Quand j'ai commencé à écrire *Mentir*, je voulais parler de ma mère, il m'a fallu trouver l'écriture pour cela, autre que celle des poèmes précédents».

¹³⁴ OUTERS, Jean-Luc – «Quatre romanciers des années quatre-vingt», p. 378.

¹³⁵ Cf. BADIR, Sémir – «Cœur de père», p. 9.

¹³⁶ **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p. 91.

¹³⁷ *Ibidem*.

a) Le oui-dire

Le *oui-dire* accentué, - quand il ne la met pas tout simplement en abyme -, la perte d'omniscience du narrateur qu'entérine l'écriture moderne, et souligne la contrainte du travail mémoriel et scriptural qui dépasse largement le domaine purement (auto)fictionnel pour mettre en évidence le côté problématique du roman en tant qu'*expérience*, c'est-à-dire le roman en tant que «problème»¹³⁸.

L'héritage du Nouveau Roman devient patent à plus d'un titre¹³⁹, notamment en ce qui concerne le devoir de soumission de la fiction (et de l'autofiction) à la recherche purement scripturale :

[...] l'événement narré n'est pas seulement succession des mots alignés par l'écrivain sur la feuille, ni davantage l'événement, dit réel ou imaginaire, auquel il s'est référé en écrivant. Il est l'effet de l'agencement scriptural en référence à tel événement dit réel ou imaginaire : ce que nous [Jean Ricardou] appellerons une fiction¹⁴⁰.

C'est à l'aune de cette conception d'écriture rendue expressément opaque, intransitive et non linéaire qu'il faut considérer le recours permanent au oui-dire dans ce récit : «La nuit, *m'a-t-on dit*, ma mère dans sa robe de chambre en interlock bleu passait très souvent dans nos chambres [...]»; «*On m'a dit*. Ma mère passait souvent dans nos chambres, une fois la chambrée endormie [...]»¹⁴¹.

Par le truchement de quelques photos¹⁴² éparses et un amoncellement de témoignages futiles, le narrateur se bâtit une image toujours fuyante de la mère ; image infidèle par définition et qui le conduit à la tentation de l'expansion fictionnelle. Comme le souligne Jean-Paul Gavard-Perret, la fiction poursuit un projet très particulier de *perlaboration* personnelle, de construction ou positionnement du moi du narrateur par rapport à la mère, - instance fusionnelle par excellence envers laquelle la fiction opère déjà un détachement, une coupure ombilicale -, et finalement par rapport au monde et aux lois menteuses auxquelles il faudra désormais se confronter et qu'il s'agira d'assimiler au mieux.

¹³⁸ Cf. BOTHOREL, Nicole, et alii – *Les Nouveaux Romanciers*, Paris, Bordas, 1976, p. 11ss

¹³⁹ Cf. VIRONE, Carmelo – *De Savitzkaya (1972-1976)*, p. 11. Quaghebeur partage cet avis, comme nous l'avons dit plus haut.

¹⁴⁰ RICARDOU, Jean – *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1990, p. 40.

¹⁴¹ SAVITZKAYA, Eugène – *Mentir*, p. 39. C'est nous qui soulignons.

¹⁴² Cf. entretien avec Hervé Guibert, p. 6s. : «C'étaient les photographies de ma mère, elles étaient sur mon bureau quand j'écrivais» (p. 6).

L'entrée dans la fiction est en définitive le lieu de l'assomption de soi, de la construction que l'on sait pleinement fictive de soi, surtout depuis Lacan ; de l'élaboration d'une «mythologie personnelle»¹⁴³ aux abords d'une mythomanie infantile.

Selon Jean-Paul Gavard-Perret, la fiction vise à «[...] atteindre une sorte d'invulnérabilité du fils, l'impossible alors devenant le possible, la fiction, une source et non un lieu de silence, car l'interdit, l'obscur du théâtre du moi, commençaient à se dégager d'une nuit haletante»¹⁴⁴.

Si l'écriture du mensonge trahit l'impossibilité, voire l'insolence de tout projet autobiographique, comme semble le penser Gavard-Perret¹⁴⁵, elle révèle la consistance même de l'entreprise fictionnelle et sa visée propre : se laisser voir à l'action, afficher sa condition contingente et artificielle, affirmer son intransitivité et se mettre en abyme dans le texte.

Mentir, «roman» du oui-dire, des propos rapportés, si peu crédibles, étale le statut assumé de la fiction : n'être que «fiction», c'est-à-dire ni vraie, ni fausse, mais toujours hantée par le mensonge, tentée par l'exagération.

Pareille entrée dans le domaine littéraire pose d'emblée les bases d'un «pacte de lecture» par lequel le narrataire saura dorénavant à quoi s'en tenir : «Elle descendit du train, dans cette gare. C'était une jeune femme plutôt maigre vêtue d'une longue jupe claire et d'une veste grise. Elle souriait. Elle marchait vite vers sa maison. *Mais j'exagère*»¹⁴⁶; «Elle garde son sourire aux lèvres. Elle ouvre plus fort encore sa bouche. Elle semble crier. Mais là, *j'exagère*. Ce n'est même pas certain qu'elle marche vite, qu'elle accélère, qu'elle sourie»¹⁴⁷.

Le texte met en exergue l'acquis moderne selon lequel la littérature entend en vain «vouloir dire le vrai [est illusoire]»¹⁴⁸ et doit éviter à tout prix l'illusion (auto)référentielle.

A cet égard, il est pertinent d'invoquer ici la nature des rapports unissant la fiction à la réalité, - telle que Tzvetan Todorov l'a récemment revisitée -, et que ce récit illustre implicitement.

¹⁴³ Cf. MERTENS, Pierre – «mythologies personnelles», *Le Soir*, 12 décembre 1979, p. 20.

¹⁴⁴ GAVARD-PERRET, Jean-Paul – «Eugène Savitzkaya : *Mentir* ou l'entrée dans la fiction», *Prétexte*, n° 8, janvier-mars 1995, p. 35.

¹⁴⁵ Cf. *Ibid.*, p. 33.

¹⁴⁶ SAVITZKAYA, Eugène – *Mentir*, p. 41. C'est nous qui soulignons.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 66s. C'est nous qui soulignons.

¹⁴⁸ Entretien avec Antoine de Gaudemar, «Le jardin d'Eugène», p. 20.

Elle vise un dépassement des solutions antérieures, mimétiques et autotéliques. Elle fonde, selon lui, l'assomption d'un espace purement fictionnel et imaginaire permettant de poser ces mêmes solutions en d'autres termes : «L'usage littéraire ne se définit plus par son caractère systématique (et partant autotélique), mais par la fiction, par des propositions qui ne sont ni vraies ni fausses»¹⁴⁹.

C'est vers cette acception de la fiction que le corpus romanesque retenu dans notre analyse tend à la faveur de toutes les ressources de l'écriture et de toute la force du mensonge. L'écriture opère un «détournement» qui la rattache décisivement au domaine littéraire, comme le pense Sémir Badir¹⁵⁰ et qui, pour reprendre Mathieu Lindon, entend «[...] dénoncer le caractère artificiel de la fiction»¹⁵¹.

Aussi **Mentir** annonce-t-il un programme narratif, un protocole de lecture¹⁵², ainsi qu'une option esthétique. Pour Mathieu Lindon, ce premier «roman» prône la supériorité de l'écriture sur la vie, et de la fiction sur la réalité¹⁵³. Il nous place en «marge d'une vérité» et au centre de l'autocontestation du narrateur et de son texte¹⁵⁴.

Un lieu jouissif où Savitzkaya se complaira plusieurs textes durant, et qui dérouté son lectorat, déchiré qu'il se trouve par des impressions contradictoires : «Mentir gêne et séduit à la fois. On aimerait plus de rigueur dans la traduction de l'onirisme mais l'on se caleutre dans un bien-être cruel»¹⁵⁵. D'ailleurs, Mathieu Lindon ne nous avait-il pas justement averti à temps :

L'écrivain raconte [...] une aventure intérieure qui n'est pourtant pas psychologique, intérieure et concrète à la fois, de sorte qu'il semble à certains demander au lecteur un effort supérieur à celui que réclament d'autres auteurs, mais c'est pour un plaisir et une découverte, de la part de ce lecteur, sans commune mesure non plus¹⁵⁶.

¹⁴⁹ TODOROV, Tzvetan – **La Notion de littérature et autres essais**, Paris, Seuil, 1987, p.19.

¹⁵⁰ Cf. BADIR, Sémir – «Cœur de père», p. 9: «La littérature est un *détournement*, elle détourne l'attention de ce qui en elle vient d'ailleurs». C'est nous qui soulignons.

¹⁵¹ LINDON, Mathieu – «La perversité, si simple et si douce», p. 14.

¹⁵² Cf. ANCIEN, Nicolas – «La lecture littéraire, entre post- et modernité», **Ecritures**, n° 5, *Le dépli. Littérature et postmodernité*, automne 1993, p. 31: «Pour expliquer la spécificité des lectures littéraires au sein de l'ensemble des lectures, il est indispensable de prendre en compte ce que nous appelons un *protocole de lecture*, que l'on peut définir comme la fonction du texte telle que le lecteur la postule associée à un but attribué par le lecteur à sa lecture».

¹⁵³ Cf. LINDON, Mathieu – «La perversité, si simple et si douce», p. 13ss

¹⁵⁴ Cf. RICHARD, Jean-Pierre – «Chaos et C^{ie}», **Terrains de lecture**, Paris, Gallimard, 1996, p. 93.

¹⁵⁵ **Le Magazine Littéraire**, n° 123 (1977), cité et repris par BADIR, Sémir – «Cœur de père», p. 8.

¹⁵⁶ Préface de Mathieu Lindon à SAVITZKAYA, Eugène – **Mongolie, plaine sale**, p. 9.

b) Le principe d'incertitude¹⁵⁷

L'*incertitude* approfondit et radicalise le besoin spontané du recours aux propos mensongers comme entrée dans la fiction dans la mesure où le narrateur crée un cadre où le narrataire ne peut plus être sûr de rien, la linéarité narrative faisant terriblement défaut.

A ce titre, le récit prolonge à sa manière le détachement du Nouveau Roman d'avec le roman traditionnel quant à la restitution narrative des coordonnées spatiotemporelles et d'une quelconque intrigue. L'écriture part de ce constat ricardolien: «En somme, blessé à mort, le récit n'est plus apte à jouer son rôle essentiel : obtenir l'illusion de totalité»¹⁵⁸.

A nouveau, l'incertitude placée comme principe d'écriture accuse la disparition du romancier démiurge et omniscient, et amorce le renouveau du formalisme en raison de la croissante autonomie des choses, des objets dans nos sociétés amnésiques¹⁵⁹.

Comme le rappelait Pierre Mertens, en commentaire à la sortie de ce premier roman, si nous sommes voués à l'ouï-dire et à l'incertitude, c'est qu'une «suspicion fondamentale» imprègne tout et n'a de la certitude qu'une notion trop éphémère; c'est qu'elle «[...] gît [même] au vif du sujet»¹⁶⁰.

Le lecteur voudrait désespérément s'attacher à des pans de vérité (auto)biographiques, mais devra s'installer tant bien que mal dans un confort instable qui lui sera cruellement nié quelques mots, phrases ou paragraphes plus loin:

La nuit, on disait qu'elle marchait et nous caressait les cheveux peut-être. Mais je ne l'ai jamais vue, je crois, faire ces gestes. Peut-être. Elle devait se promener à travers la maison et entrer dans les chambres pour nous caresser les cheveux. Peut-être¹⁶¹.

¹⁵⁷ Nous empruntons ce titre, en le détournant, à RIO, Michel – **Le Principe d'incertitude**, Paris, Seuil, 1993.

¹⁵⁸ RICARDOU, Jean – **Le Nouveau Roman**, p. 108.

¹⁵⁹ Cf. BOTHOREL, Nicole, et alii – **Les Nouveaux Romanciers**, p. 230s.

¹⁶⁰ MERTENS, Pierre – «Une réalité en creux», **Le Soir**, 6 avril 1977, p. 20.

¹⁶¹ SAVITZKAYA, Eugène – **Mentir**, p. 39.

C'est sur la mère, - en tant que souci et obsession -, que retombe l'élaboration éphémère d'«une réalité en creux»¹⁶² ; une caractéristique repérable dans plusieurs textes des Nouveaux Romanciers, qui s'applique à détruire le penchant suspensif et dramatique du roman traditionnel au profit d'une «zone non-dramatique, ce temps mort ou blanc d'avant et d'après les événements marquants [...]»¹⁶³. Il en résulte qu'«on ne connaîtra ces événements que par allusions ou par hypothèses»¹⁶⁴.

L'«histoire en creux» est une face possible du mensonge en littérature. Elle reflète le «doute fondamental»¹⁶⁵ que tout roman moderne devra désormais intégrer : «Si la vérité n'existe pas, tout est permis»¹⁶⁶. Le narrateur-menteur de **Mentir** sera donc contraint d'émettre des hypothèses aussi improbables les unes que les autres: «J'ai peut-être vu ma mère, alors que l'obscurité venait de s'introduire dans la maison. Mais était-ce bien ma mère, en chemisier clair près d'un escalier, la main sur la rampe, muette? Et aucune maison n'était plus spacieuse»¹⁶⁷.

Pas étonnant, dès lors, que les modalisations dubitatives abondent jusqu'à imprégner et contaminer tout l'espace textuel et mnésique dans une obsession ressassante. Les «peut-être», «je crois», «sans doute» sont autant de marques explicites qui se relaient pour souligner un même doute primordial : «Ai-je vu ma mère?»¹⁶⁸, à partir duquel s'ouvre une zone fertile en mensonge, en (auto)fiction :

Elle ne disait *peut-être* rien, *peut-être* peu de chose sans importance, *peut-être* quelque chose d'imprécis et de vague [...] ¹⁶⁹;

Sur la photo, elle paraît, *je crois*, trop maigre et trop pâle pour l'âge qu'elle devait avoir à cette époque éloignée. Il y a de cela maintenant des années et des années, trop d'années. Et cela fausse ou rend impossible toute appréciation, toute mesure ¹⁷⁰;

¹⁶² Cf. MERTENS, Pierre – «Une réalité en creux», *Le Soir*, 6 avril 1977, p. 20.

¹⁶³ BOTHOREL, Nicole, et alii – *Les Nouveaux Romanciers*, p. 75.

¹⁶⁴ **Ibidem**.

¹⁶⁵ MERTENS, Pierre – «Une réalité en creux», *Le Soir*, 6 avril 1977, p. 20.

¹⁶⁶ **Ibidem**.

¹⁶⁷ SAVITZKAYA, Eugène – **Mentir**, p. 27.

¹⁶⁸ **Ibid.**, p. 25.

¹⁶⁹ **Ibid.**, p. 29. C'est nous qui soulignons.

¹⁷⁰ **Ibid.**, p. 65. C'est nous qui soulignons.

Pas étonnant non plus que prolifère la conjonction «ou», - plutôt «disjonctive» ici -, comme le souligne Jean-Pierre Richard¹⁷¹, et qui accroît davantage l'impression d'une écriture comme *brouillard*, exercice de possibles interchangeables : «Elle voudrait, si c'était possible, aller à Calcutta *ou* bien à Smolensk. A Calcutta *ou* à Smolensk, cela n'a pas d'importance, dit-elle sans prononcer ces mots, sans dire vraiment cela»¹⁷².

c) La défaillance mémorielle

Le choc mémoriel, et davantage encore sa défaillance pragmatique de la mémoire narrative, constituent un autre support du mensonge, une autre annonce programmatique de la fiction ultérieure. L'écart fictionnel ainsi creusé traduit ce que Jean-Paul Gavard-Perret désigne par «l'écriture du mensonge», laquelle entérine le fait que «l'autobiographie demeure par excellence le genre littéraire impossible»¹⁷³.

D'après lui, le jeu fictionnel de **Mentir** fonctionne comme tentation de la part d'un «narrateur à la mémoire chancelante»¹⁷⁴ de «garder un secret» et de, simultanément, le «nourrir dans la fiction»¹⁷⁵ en faussant toutes les pistes et tous les repères dont le lecteur éprouve un grand besoin. Le va-et-vient et l'émiettement mémoriels participent à la mise en scène d'un drame fusionnel avec la mère.

Ils prennent, selon lui, l'aspect d'«une multitude de propositions»¹⁷⁶ interchangeables, disjonctives et dubitatives ; celui aussi de «charpie de la mémoire»¹⁷⁷ reflétée par l'éparpillement pathologique des *charpies* maternelles tout au long du texte : «Ai-je vraiment vu ma mère, ses vêtements, ses *charpies*, ses effets, peu de chose [...]»¹⁷⁸.

Ils prennent enfin l'aspect d'une «photographie» évoquée et vénérée ; relique dérisoire sur laquelle butte sans arrêt la mémoire défaillante et par où passe le détour fictionnel du narrateur : «Son visage à peine visible sur cette *photographie*, cette petite photo de carte d'identité [...]»¹⁷⁹.

¹⁷¹ Cf. RICHARD, Jean-Pierre – «Chaos et Cie», p. 93.

¹⁷² SAVITZKAYA, Eugène – **Mentir**, p. 52. C'est nous qui soulignons.

¹⁷³ GAVARD-PERRET, Jean-Paul – «Eugène Savitzkaya : *Mentir* ou l'entrée dans la fiction», p. 33.

¹⁷⁴ **Ibidem.**

¹⁷⁵ **Ibidem.**

¹⁷⁶ **Ibid.**, p. 34.

¹⁷⁷ **Ibidem.**

¹⁷⁸ SAVITZKAYA, Eugène – **Mentir**, p. 26. C'est nous qui soulignons.

¹⁷⁹ **Ibid.**, p. 43. C'est nous qui soulignons.

Jean-Paul Gavard-Perret attribue une intention émancipatrice à ce premier récit : «L’auteur pouvait ainsi dans cette première fiction, se regarder et se débarrasser de son image narcissique. Il ne se recouchait pas dans son texte comme dans un jus amniotique afin de se tromper lui-même»¹⁸⁰.

En somme, le biographe fictionnel de la mère place l’enjeu de la restitution mémorielle du côté du travail scriptural. Il met, de la sorte, son récit à l’abri de toute dérive paranoïaque ou pseudo-affective, et évite ce que Quaghebeur désigne par «la théologie qui accompagne généralement ce type d’écriture»¹⁸¹.

Alors, dans **Mentir**, le «premier je» équivaut à un «premier jet», à une extraction fictionnelle du ventre maternel¹⁸²; à un détachement de la mère, tel un accouchement par l’écriture, dont seul le mensonge pourrait rendre compte de manière adéquate, alliant pudeur et violence.

Car, par-delà l’exercice dubitatif, la fiction se donne également pour tâche de «comblen» une absence, une perte douloureuse et irréparable : «Il s’agit de ma mère. Elle s’en va. Elle part pour toujours [...]. Elle se sépare de nous»¹⁸³. Un autre roman ultérieur se fera l’écho de cette souffrance d’enfant, et lancera un appel tout à fait lancinant : «Il faudrait que tu reviennes. Nous manquons de jouets»¹⁸⁴.

d) La dénégation

La clause de *déni* qui frappe la mère et régit tout le récit de **Mentir** ajoute une note déplétive, «déceptive» et dramatique au «doute fondamental» qui sous-tend l’univers romanesque. Quelque chose manque, fait terriblement défaut, n’a pas été accompli, aurait pu l’être, mais cette chance ne se reproduira plus. Il faut y renoncer et se faire une raison par l’autofiction.

Bien évidemment, le narrataire avisé tendra à faire incarner à la mère de l’auteur ce rôle de femme déçue dans ses ambitions et vaincue par les circonstances. Il se trouve en état de «légitime méfiance», mais finit par signer le contrat autofictionnel de lecture. Et c’est ainsi qu’un ton nostalgique, de deuil, de perte accentue l’incertitude du texte:

¹⁸⁰ GAVARD-PERRET, Jean-Paul – «Eugène Savitzkaya : *Mentir* ou l’entrée dans la fiction», p. 35.

¹⁸¹ QUAGHEBEUR, Marc – «Brève histoire des lettres belges depuis la Libération», p. 28.

¹⁸² Cf. GAVARD-PERRET, Jean-Paul – «Eugène Savitzkaya : *Mentir* ou l’entrée dans la fiction», p. 35.

¹⁸³ SAVITZKAYA, Eugène – **Mentir**, p. 77.

¹⁸⁴ ID – **La Disparition de maman**, p. 118.

Ces fleurs près de mon pied, contre ma peau et mes orteils, toutes ces fleurs ici amoncelées, croissantes, envahissantes, repoussantes, ces fleurs amassées ne *sont pas, ne sont plus, ne seront plus jamais pour moi*, pour mon corps, pour mes mains et mes cheveux, surtout pas ces pivoines énormes, écarlates, même plus foncées encore, *ne sont plus pour moi*, disait-elle en été dans l'ancienne maison, mais que ce soit dans l'autre maison plutôt que dans celle-ci n'a aucune importance, n'a plus d'importance¹⁸⁵.

La panthère en cage, espace restrictif et carcéral, sert de métaphore onirique à la retenue de la mère, à sa résignation, à son désengagement volitif face à son sort: «La façon dont la panthère tournait dans la cage, dans la chambre, dans cet espace limité»¹⁸⁶.

La fiction *mensongère* entend combler l'inactivité et l'incomplétude de la mère, lui faire entreprendre un voyage sans cesse atermoyé, lui faire crier sa colère mille fois différée. Mais elle échoue néanmoins :

[...] en portant la main droite à ses lèvres pour en enlever quelques pétales collés, à sa bouche pour la fermer ou bien pour empêcher une humeur d'en sortir, aussi pour s'empêcher de hurler. Simplement pour toucher ses lèvres¹⁸⁷.

L'écart de la fiction qui finit par gommer une première hypothèse, plus active et favorable, «elle ne prononçait pas ces mots»¹⁸⁸, en dit long sur la déception du narrateur. De la mère il restera, cependant, cette image réservée, timide et insaisissable, très proche du portrait qu'en trace l'auteur dans certains de ses entretiens :

La nuit, m' a-t-on dit, ma mère dans sa robe de chambre en interlock bleu passait très souvent dans nos chambres pour nous caresser les cheveux, nous toucher le front, la poitrine, nous couvrir sans faire le plus léger bruit, sans émettre le moindre son, sans se précipiter et heurter une chaise, le meuble de la radio¹⁸⁹.

¹⁸⁵ ID – *Mentir*, p. 9. C'est nous qui soulignons.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 58. Par le truchement de la mère-fauve, le narrateur introduit subtilement dans le récit fantasmagorique le motif productif de la mère-ogre. Cf. AUTRAND, Dominique – «Dans la forêt sombre et luxuriante», *La Quinzaine Littéraire*, n° 372, 1^{er} juin 1982, p. 7s.

¹⁸⁷ SAVITZKAYA, Eugène – *Mentir*, p. 15.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 75.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 39.

Est-ce assez, «si peu de chose»? Si peu de pistes ou de repères, et pourtant, - on le sent immédiatement -, tant de souvenirs et de nostalgie. Il en résulte un besoin profond de mentir, d'exagérer, d'en rajouter pour fournir, ne serait-ce que provisoirement, une consistance fictionnelle avec un minimum de crédibilité et de stabilité au personnage de la mère. Il en découle surtout une propension irrépessible à se la représenter, dans l'empressement et l'anarchie des souvenirs et des photographies, et retarder par ce moyen subtil sa perte inéluctable¹⁹⁰ :

Ai-je vraiment vu ma mère [...]?¹⁹¹ ;

J'ai peut-être vu ma mère ici, parmi ces choses¹⁹² ;

J'ai vu ma mère¹⁹³ ;

Je peux la voir¹⁹⁴ ;

Il s'agit de ma mère. Elle s'en va¹⁹⁵ ;

Je vois ma mère. Je peux voir ma mère dans sa chambre, affairée. Elle s'en va¹⁹⁶ ;

Il ne s'agit peut-être pas du tout de ma mère [...]¹⁹⁷ ;

Il s'agit peut-être de ma mère¹⁹⁸.

Cette séquence, ascendante et dubitative, puis descendante parce qu'à nouveau frappée du doute, permet de mieux cerner la nature de cette «vision» de la mère. Elle n'est pas de l'ordre du travail ascétique, encore moins de celui de l'expérience mystique.

Elle instaure avant tout un «récit-mélopie» distancé de la figure maternelle sous forme d'exercice langagier. Elle n'est jamais définitive puisque menacée par le retour à la fragmentation du souvenir et aux conjectures fictionnelles.

¹⁹⁰ Marc Quaghebeur parle d'une entreprise de «rêve de reconstitution limitée». Cf. QUAGHEBEUR, Marc – *Lettres belges entre absence et magie*, p. 429.

¹⁹¹ SAVITZKAYA, Eugène – *Mentir*, p. 26.

¹⁹² *Ibid.*, p. 27.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 28.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 70.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 77.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 79.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 81.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 83.

La Traversée de l'Afrique reprend le mensonge comme principe inhérent de l'écriture et processus narratif d'«autocontestation» du récit et du narrateur¹⁹⁹. Dans ce récit «contesté», sujet à postérieure confirmation, un groupe de garçons (encore enfants) évolue autour d'un projet irréalisable de voyage en Afrique, sous le regard ambigu de fauves lubriques. Il vaque à des préparatifs inutiles mais incessants et apparemment non ajournables : manipulation de machines, transport d'objets, usage d'outils, etc. : «Il parlait également d'un voyage qu'il comptait entreprendre»²⁰⁰.

Aux propos dénoncés comme mensongers ou exagérés par le narrateur extradiegetique s'ajoute une activité *menteuse* intradiegetique et, en quelque sorte, spéculaire par rapport à la première, attribuée cette fois à un autre personnage, un autre garçon du groupe, Firmin ou Basile à tour de rôle, conteur d'histoires, affabulateur suivi par le reste du groupe, le narrateur y compris.

Dans le récit contesté de ce roman, la fiction se redouble d'une mise en abyme supplémentaire et intradiegetique, qui renforce et illustre la conception «ni vrai, ni fausse» de l'usage littéraire des propositions, et donc leur valeur foncièrement intransitive : «Nous savions que Firmin *mentait* ; mais nous aimions l'écouter parler»²⁰¹.

Aussi un pacte de lecture fictionnel garantit-il le droit, et surtout la valeur, de l'affabulation, de la mythomanie de pareil récit. Le lectorat s'identifiera aisément avec la démarche de Basile qui, rencontrant Firmin, le *menteur*, en demande davantage : «Et Basile fut émerveillé et demanda des précisions et exigea l'histoire complète»²⁰², même s'il mentait. Il disait aimer la viande de porc et l'alcool. Il mentait. Il parlait des lions. Il mentait. Il mentait toujours»²⁰³.

Le mensonge et l'affabulation de ses premiers romans signalent donc, d'une part, un pacte autofictionnel fondé sur l'inaptitude de l'auteur et du narrateur à restituer un contenu mnésique et inaugurent, d'autre part chez lui, une conception du récit tributaire de la théorisation du Nouveau Roman et du roman telquellien que le romancier «prolonge» tout en l'adaptant à un univers onirique et fantasmatique personnel.

¹⁹⁹ Cf. RICHARD, Jean-Pierre – «Chaos et Cie», p. 93.

²⁰⁰ SAVITZKAYA, Eugène – **La Traversée de l'Afrique**, p. 94.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 115. C'est nous qui soulignons.

²⁰² *Ibid.*, p. 89.

²⁰³ *Ibid.*, p. 41.

Le processus mythomane contribue à miner, contester, ajourner et refuser le récit. Le mensonge, - à la fois lucide et innocent -, souvent imputé à l'âge précoce des personnages ou du narrateur, le ronge et le remet sans cesse en cause, faisant ainsi l'étalage de sa facture et de son statut intrinsèque.

L'activité «menteuse» de **La Traversée de l'Afrique** participerait, selon Charles Grivel, à un jeu descriptif plus complexe, et plus profond et qu'il nomme «jeu pelvien»²⁰⁴. Pour lui, le protocole de lecture proposé par l'auteur trouve sa mise en scène métanarrative dans la complicité et la solidarité des personnages à l'égard du propos fabulateur du narrateur :

Ils sont deux, l'un ment. Celui qui raconte. L'autre se tait, l'autre écoute, bercé par le mensonge. Un troisième est là, aussi. Il décide. Il fait semblant de décider que l'un ment, l'autre pas. Mais il l'écoute à son tour, tout autant, il l'écrit ce 'mensonge', il l'écrit pour lui-même, en son nom propre, tout ce que dit l' 'autre', à ce point fallacieusement, bien sûr²⁰⁵.

Ce critique voit dans **La Traversée de l'Afrique** la concrétisation parfaite de l'essence du contrat romanesque autofictionnel, dans ses parties et dans ses clauses, qu'il intègre à un jeu textuel subtil auquel tout le monde prend part :

'menteur' bien plus fondamental que celui dont on nous dit qu'il l'est intervient : celui qui voit ment, celui qui assiste ment, celui qui ne paraît pas dans le livre - l'auteur [Eugène Savitzkaya]. Il ment chacun, il ment ses gestes, il accuse, il 'exagère'²⁰⁶.

Mathieu Lindon suggère le terme «fourberie» pour qualifier pareille stratégie de tromperie. Savitzkaya ne cache pas son penchant fourbe. Toutefois, une nuance s'impose qui redéfinit son rapport à l'écriture et à la vie : «Ce qui le passionne est bien mentir [...], mais avec tant de simplicité qu'on ne comprend pas quel intérêt il y prend - sinon celui de jouir de son écriture trompeuse, d'être écrivain»²⁰⁷.

Qui plus est, narrateur du mensonge, Eugène Savitzkaya fait d'une pierre deux coups. Il met en exergue les deux volets d'une même stratégie. D'une part, il dénonce l'artificialité de la démarche scripturale ; d'autre part, il la fait directement communiquer avec le grand réservoir de l'enfance où l'affabulation jouit d'un statut particulier. Nous tâcherons d'analyser les retombées textuelles de ce chaos (auto)fictionnel dans le sous-chapitre suivant.

²⁰⁴ Cf. GRIVEL, Charles - «Le jeu pelvien», *Critique*, n° 396, mai 1980, pp. 491-497.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 493s.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 494.

²⁰⁷ LINDON, Mathieu - «La perversité, si simple et si douce», p. 14.

5.2 LA FICTION EN SPIRALE

L'expression «écriture en spirale» se réfère à la convocation chaotique de tous les éléments et de tous les souvenirs par un texte-mélopie litanique²⁰⁸ où l'aventure scripturale prime néanmoins sur une quelconque intrigue diégétique. A ce titre, nous nous pencherons d'abord sur la restitution autofictionnelle de l'enfance. Nous caractériserons ensuite les techniques scripturales et narratives, avant de signaler un infléchissement postmoderne avant la lettre dans le deuxième roman.

5.2.1 La ferveur de l'enfance

Eugène Savitzkaya désigne parfois la capacité d'émerveillement et d'être tout à partir de soi, c'est-à-dire «l'énergie à l'état pur»²⁰⁹ inhérente à et agissante chez l'enfant par «ferveur». Dans l'acception de cet écrivain liégeois, ce concept rappelle l'«antécédence de l'être» et le «puits de l'être» bachelardiens en tant que «bonheur» de l'enfance ; enfance heureuse²¹⁰.

En effet, pour Gaston Bachelard, l'enfance aimée est avant tout un thème de rêverie et un réservoir d'images chéries dont la vie adulte, et surtout l'activité poétique, sauront s'inspirer : «Par certains de ses traits, l'enfance dure toute la vie. Elle revient animer de larges secteurs de la vie adulte».

D'abord, l'enfance ne quitte jamais ses gîtes nocturnes. En nous, «un enfant vient parfois veiller dans notre sommeil [...]»²¹¹. Bien plus qu'à d'autres âges, «dans la rêverie de l'enfance, l'image prime tout»²¹².

²⁰⁸ D'ailleurs, Savitzkaya aime surtout la lecture publique de ses textes, de sa voix monotone de «muezzin», bien distante du ton enragé avec lequel Jean-Pierre Verheggen lit les siens.

²⁰⁹ Entretien avec Antoine de Gaudemar, «Le jardin d'Eugène», p. 21. Rappelons la définition que l'auteur donne de son écriture : «L'écriture en spirale doit faire fonction de tourbillon perpétuel et attirer dans son aire, dans sa trombe tout ce qui demeure en suspens, poussière, images, sables, neiges, sangs et cauchemars, ainsi que les feuilles du figuier, et comme le duvet des oies». SAVITZKAYA, Eugène – «L'écriture en spirale», p. 103s.

²¹⁰ Cf. BACHELARD, Gaston – **La Poétique de la rêverie**, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 84ss. Etant donné une certaine similitude dans la démarche et dans la maîtrise narrative de l'enfance, nous rappelons que les prémisses théoriques concernant ce sujet, tout aussi axiale chez le premier Savitzkaya, a fait l'objet d'une analyse au chapitre précédent.

²¹¹ *Ibid.*, p. 18.

²¹² *Ibid.*, p. 87.

Or, comme le rappelle Bachelard, c'est aux poètes qu'il revient de «[...] retrouver en nous cette enfance vivante, cette enfance permanente, durable, immobile»²¹³, et Savitzkaya ne manque pas de confirmer l'affirmation de Bachelard.

Chez lui certainement, «la rêverie [...] mène dans la vie actuelle à toutes les oscillations des rêveries d'enfance entre le réel et l'irréel»²¹⁴, car l'enfant est un «créateur d'imaginaire poétique»²¹⁵.

Dans ses entretiens à la presse littéraire, Savitzkaya a longuement expliqué le fondement de son intérêt porté vers l'enfance. Devant Pierre Maury, il soulignait l'importance qu'il accorde à l'«invention de l'enfance»²¹⁶ comme projet et raison d'écriture.

C'est du côté du bonheur enfantin qu'il trouve son inspiration : «Et ce n'est pas l'ennui de l'enfance qui m'intéresse, c'est la joie au jeu, la perversion, la volonté de détourner les règles du jeu, de les saboter»²¹⁷. Cet état requiert l'«oisiveté», première des conditions en vue d'une poétique de la rêverie, à laquelle l'auteur et ses personnages restent solidement attachés, et pour cause : «quant à l'oisiveté, c'est un principe lumineux»²¹⁸.

Savitzkaya conçoit le bonheur de l'enfance en tant que «ferveur» ; une réserve qui va s'épuisant avec le temps, comme il le dira à Antoine de Gaudemar²¹⁹, et qui explique, par là même, le «caractère nostalgique» de sa première écriture «romanesque»²²⁰.

Ecrire, surtout dans ce premier corpus, entend récupérer et réanimer une énergie qui, autrement, se serait irrémédiablement tarie. L'écriture constitue un «relais de l'enfance»²²¹ par le biais duquel Savitzkaya cherche à concilier la ferveur d'antan et la sagesse adulte.

D'ailleurs, cet écrivain ne part pas de l'enfance en général, mais bien de sa propre enfance heureuse et intensément vécue, durant laquelle «[...] tout me semblait possible à partir de moi-même»²²², et dont il livre quelques épisodes aventureux et bouillonnants dans ses textes ou entretiens à caractéristique autobiographique.

²¹³ **Ibid.**, p. 19.

²¹⁴ **Ibid.**, p. 106.

²¹⁵ BADIR, Sémir – «Cœur de père», p. 9.

²¹⁶ Entretien avec Pierre Maury, «Eugène Savitzkaya grandit vers l'enfance», **Le Soir**, 2 juin 1984.

²¹⁷ **Ibidem.**

²¹⁸ Entretien avec Eugène Savitzkaya, **Prétexte**, n° 8, janvier-mars 1995, p. 43.

²¹⁹ Cf. entretien avec Antoine de Gaudemar, «Le jardin d'Eugène», p. 21.

²²⁰ MILLOIS, Jean-Christophe – «L'écriture en vie», **Prétexte**, n° 8, janvier-mars 1995, p. 37.

²²¹ Entretien avec Hervé Guibert, **Minuit**, n° 49, mai 1982, p. 10.

²²² **Ibid.**, p. 7.

Gaston Bachelard avait déjà mis en évidence l'autosuffisance de l'enfant quant à son incroyable aptitude à élaborer des images heureuses. Selon lui, «nos solitudes d'enfant nous ont donné les immensités primitives»²²³; un vaste héritage que d'autres disciplines viendront fouiller pour en dégager, comme l'a fait Jean Piaget, l'incontournable égocentrisme logique et moral de l'enfant, si présent et actif chez les personnages savitzkayens, enfants pour la plupart des romans savitzkayens.

Une lecture attentive de l'énergie pure et primitive à l'œuvre dans ces textes aux personnages oisifs, égoïstes et à l'état sauvage, dégage trois caractéristiques de l'enfance que le travail de la langue restitue et transcende à la fois.

a) Le repli égocentrique

Or, c'est bien à cet univers égocentrique, théorisé par la psychologie de l'enfance, qu'Eugène Savitzkaya se réfère lorsqu'il regrette ce temps béni et heureux où, «enfant, tout me semblait possible à partir de moi-même»²²⁴. Ses personnages évoluent tout naturellement dans un univers irréel ou, en tout cas, construit à leur mesure et selon leur perspective, gravitant autour d'eux à la faveur de jeux et de jouets, comme autant d'échanges primaires, affectifs ou ludiques.

Le deuxième roman de Savitzkaya, **Un jeune homme trop gros**, met en scène l'évolution égocentrique du personnage principal et reprend le programme (auto)fictionnel et romanesque du mensonge, entamé dans **Mentir**. Nous sommes désormais en présence d'une biographie romancée et fictive du roi du rock'n roll, Elvis Presley, lequel ne sera toutefois jamais nommé.

A nouveau, la désignation générique «roman» pose problème tant on a l'impression, en lisant ces brèves séquences pseudo-biographiques, d'un «immense poème en prose», d'une «ode au King»²²⁵ écrite au futur comme par hantise et par souci d'anticipation : «Le garçon sera livreur de machines et *voyagera partout*»²²⁶.

²²³ BACHELARD, Gaston – **La Poétique de la rêverie**, p. 87.

²²⁴ Entretien avec Hervé Guibert, p. 7.

²²⁵ DE DECKER, Jacques – «La balade des poètes et des baladins», **Le Soir**, 29 novembre 1978, p. 18.

²²⁶ SAVITZKAYA, Eugène – **Un jeune homme trop gros**, p. 29. C'est nous qui soulignons.

Il faut dire que la figure du King se prête à ce type de traitement et de lecture mythologiques, comme dirait Roland Barthes²²⁷. Suivre sa biographie officielle et ne lui accorder qu'un crédit historique semblent d'emblée irréalisables tant est profond l'impact affectif, culturel et surtout culturel que la vedette exerça sur des foules et des générations.

Eugène Savitzkaya préfère divaguer et «exagérer» la «biographie d'un mythe», prendre ses distances, éroder les données biographiques officielles et intégrer, par une naïve osmose, le mythe de la star à l'élaboration de sa mythologie propre. Savitzkaya s'approprie la facette publique d'un personnage historique et l'assume fictionnellement.

Jacques de Decker dira que «son Presley lui appartient en propre, il est nourri des songeries de son adolescence, encore si proche»²²⁸. Le travestissement des faits à la faveur d'un «il» obsessionnel va de pair avec l'émergence d'un narrateur-conteur-rhapsode onirique et lucidement fourbe. Définitivement, «Elvis, c'est moi»²²⁹; narrateur-affabulateur.

Cette enfance heureuse et oisive puise pour une bonne part dans la sienne : «Et le garçon vaquera à ses divers travaux, au gré de ses caprices. Ce sera l'époque la plus belle de sa vie. L'époque innocente, l'époque fraîche des parasols et des cerfs-volants. Le repos»²³⁰.

Ainsi, l'écart entre l'histoire et le roman est impressionnant. Un jeune homme vit très près d'un père mourant, d'une mère obèse, dans une ville américaine plutôt rurale, ou tout simplement *anachronique* et *atopique* où repose un frère jumeau. Le jeune homme, éternel enfant, commence à chanter mais devient également livreur ou camionneur entre autres occupations.

Il rencontre des filles atypiques, indéfinissables aux noms obsessionnellement terminés en *a* (Maria, Debora, Vida, Tina, Vera, Nora, Sonia, Ursula, Barbara, Dina, Pia), véritables poupées interchangeables, «qu'il aime» instinctivement, mais naïvement, et qu'il quitte ou qui le quittent selon le cas : «Debora qui l'aime est penchée sur ses yeux»²³¹; «Il connaîtra Vera, puis l'oubliera»²³².

²²⁷ Cf. BARTHES, Roland – **Mythologies**, Paris, Seuil, 1957.

²²⁸ DE DECKER, Jacques – «La balade des poètes et des baladins», p. 18.

²²⁹ Cf. LAUDE, André – «Elvis, c'est moi!», **Le Monde**, 6 octobre 1978.

²³⁰ SAVITZKAYA, Eugène – **Un jeune homme trop gros**, p. 113s.

²³¹ **Ibid.**, p. 13. C'est nous qui soulignons.

²³² **Ibid.**, p. 20. C'est nous qui soulignons.

A l'instar d'Elvis, - mais sans se référer explicitement aux excès et aux excentricités de la star -, le jeune homme accumule soudain les symptômes d'une obésité due à une insatiable boulimie: «Il sera devenu gros»²³³. Le héros-enfant-martyr, devenu trop vite célèbre sans qu'une logique de cause à effet, se goinfre de sucreries et de produits lactés; habite de somptueux et irréels manoirs; collectionne de grandes voitures luisantes.

Il se retire chez lui, choyé par sa mère, et devient mélancolique. Malade, il se replie sur ses jouets, ses ours et ses poupées favoris. Il finit même par élever des lapins. Il mourra trop gros, «embaumé», envahi par l'univers chaotique de son enfance. Incapable de grandir, tel Peter Pan et de rejoindre le monde social et culturel des adultes : «Le chanteur agonisera dans la chambre rose et les enfants envahiront la maison, fouinant partout à la recherche de l'or et des friandises»²³⁴.

En fait, le jeune homme trop gros, alias Elvis Presley, alias Eugène Savitzkaya, se trouve être un enfant égocentrique dans un monde clos autour duquel les choses, dans leur superfluité et leur lactescence, ne cessent jamais de tourner et de s'imposer.

L'égocentrisme frôle parfois l'autisme : «Il passera de très longs moments devant son miroir à se coiffer, à gominer ses cheveux, à se maquiller, à rêver»²³⁵. Les objets qui l'entourent et dont il se sert font la plupart du temps l'objet de collections infinies ; un penchant très fréquent à cet âge-là:

Les fermiers et les pêcheurs qu'il visitera au cours de tous ses longs périples s'étonneront quelque peu de son goût prononcé pour le lait et les friandises. Ils se moqueront souvent de lui. Déjà à cette époque-là, il collectionnera les ours et les poupées²³⁶.

Le garçon collectionnera à tour de rôle des cailloux, des livres, des photos, des ours, des poupées, des bijoux. Il s'adonnera à l'élevage de «ses pigeons ou de ses lapins devenus bien nombreux dans la propriété immense»²³⁷.

Egocentrique, le héros heureux vit dans sa retraite jouissive enfantine, - «Il sera [...] heureux de rentrer chez lui, de retrouver ses collections, ses animaux, ses plantes, ses jeux et sa mère adorée»²³⁸ -, mais devenu mélancolique dans son isolement, «il vivra ainsi plusieurs années, dépensant des sommes folles sans parvenir au bonheur»²³⁹.

²³³ **Ibid.**, p. 129.

²³⁴ **Ibid.**, p. 153.

²³⁵ **Ibid.**, p. 75.

²³⁶ **Ibid.**, p. 30.

²³⁷ **Ibid.**, p. 77.

²³⁸ **Ibid.**, p. 104.

²³⁹ **Ibid.**, p. 137.

Il n'a aucune notion causale ou utilitaire de l'argent. Son univers hermétique n'offre aucune mesure solide des rôles socio-économiques de l'argent : «Alors il commencera à accumuler beaucoup d'argent. Il deviendra de plus en plus riche. Il pourra s'acheter de nombreuses panoplies de toutes sortes. Il pourra manger autant de friandises qu'il le désire»²⁴⁰; de la sexualité : «Il fera la connaissance d'une très gentille fille toujours vêtue de rouge et appelée Mara. Il l'invitera chez lui. Ils passeront d'agréables moments ensemble à caresser les poupées blanches [...]»²⁴¹; ou d'autres pratiques sociales : «Il ne fume pas. Jamais il ne fumera»²⁴².

Enfant, malgré les conjectures irréalistes ou douteuses quant à son âge, «Il n'aura pas encore vingt ans»²⁴³, «Il aura dix-huit ans»²⁴⁴, le faux jeune homme se réfugiera parfois dans le mensonge comme il sied à son âge probable : «Il dira de nombreux mensonges»²⁴⁵. Il vaquera à des occupations purement ludiques au cours desquelles le cerf-volant, - emblème de l'imaginaire enfantin -, joue un rôle essentiel : «Le garçon passera son temps à jouer au cerf-volant»²⁴⁶, «Bientôt, il ne s'adonnera qu'au plaisir du cerf-volant»²⁴⁷.

Le narrateur résume l'atmosphère de cette enfance heureuse et égocentrique où toutes les activités émanent d'un individu énergique, animé par une ferveur intacte, mais étranger à toute logique laborale :

L'époque innocente, l'époque fraîche des parasols et des cerfs-volants. Le repos [...]. Ensuite, il se fera construire un immense bassin [...]. Il organisera des jeux tout autour de la maison [...]. Il finira par passer tout son temps [...] parfois à ne rien faire [...]²⁴⁸.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 49.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 73.

²⁴² *Ibid.*, p. 36.

²⁴³ *Ibid.*, p. 20.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 29.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 37.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 65.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 111.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 114. Dans «cette oisiveté de bon aloi» (p. 114) que l'auteur partage, comme il l'affirme à Pierre Maury : «Je suis complètement oisif, je n'ai pas beaucoup de problèmes matériels, je ne fais qu'écrire. Ça favorise...». Entretien avec Pierre Maury, «Eugène Savitzkaya grandit vers l'enfance», *Le Soir*, 2 juin 1984. Il renforcera cette même idée en considérant l'oisiveté un «principe lumineux» dans son entretien à *Prétexte*, n° 8, janvier-mars 1995, p. 43.

Par ailleurs, ce roman se termine sur une invasion apothéotique de la demeure idyllique, - et ce tandis que le garçon se meurt -, par une foule d'enfants peu soucieux des règles sociales et de l'ordre établi. Cet espace, jusqu'alors réservé et égoïste, se transforme soudain en une immense plaine de jeux qui assurerait la perpétuité de l'innocence et annulerait, en les neutralisant, les effets dysphoriques de la mort lente de l'enfant-roi: «Le chanteur agonisera dans la chambre rose et les enfants envahiront la maison, fouinant partout à la recherche de l'or et des friandises. Ils feront fonctionner les machines des petites usines. Ils mettront en marche les limousines»²⁴⁹.

La ferveur de l'enfance est à nouveau à l'œuvre dans **La Traversée de l'Afrique**. Le groupe d'«enfants» en dépit de l'âge purement aléatoire de ses membres, «Celui-ci s'appelait Firmin. Il avait dix-sept ans», «[...] où il apercevait son apprenti Fernand, un très jeune garçon, encore un enfant»²⁵⁰, est régi par une conception nettement égocentrique du monde.

Ce troisième roman puise largement dans les souvenirs de l'auteur, notamment à Petit-Ahxe. Un petit groupe d'enfants rebelles, des animaux et des machines imaginaires font bon ménage. Mais le voyage n'avance pas, ne quittera jamais les limites du jardin et celles de l'écriture.

En effet, comme le rappelle Franck Pezza, citant Jean Piaget, les enfants manifestent une tendance égocentrique irrépressible à «inventer des mythes» ou, pour employer une terminologie également piagétienne, à la «fabulation»²⁵¹. Incapables d'un raisonnement logique, ils confondent la réalité et l'imagination, ce qui permet d'élargir ainsi la portée du réel, ou de construire une réalité à soi.

Pour ce faire, ils recourent souvent à l'exagération compte tenu de l'absence, à ce stade, d'«un système objectif englobant le corps propre [et] sans se centrer sur lui»²⁵², et donc de l'impossibilité où ils se trouvent de mesurer correctement la réalité.

Or, le projet d'un périple africain est au départ parsemé de plus d'une contradiction, trahissant ce raisonnement «transductif» dont parle Piaget²⁵³, où l'on parle souvent pour ne rien dire ; ce qui, dans ce cas précis, a pour complice l'opacité et l'intransitivité du récit :

²⁴⁹ SAVITZKAYA, Eugène – **Un jeune homme trop gros**, p. 153.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 104. Cf. aussi *Ibid.*, p. 112.

²⁵¹ Cf. PEZZA, Franck – **Le Gâteau de Papouasie**, p. 87. Cf. également PIAGET, Jean – **Le Jugement et le raisonnement chez l'enfant**, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1963, p. 184.

²⁵² PIAGET, Jean – **La Construction du réel chez l'enfant**, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1973, p. 324.

²⁵³ ID – **Le Jugement et le raisonnement chez l'enfant**, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, p. 185.

Mais Firmin parlait d'un voyage en Afrique. Et nous parlions d'un voyage en Afrique et de lions dont Basile avait peur. Basile préférait l'Asie et, bien qu'il parlât peu, nous le savions. Et des fauves peuplaient la plupart de ses rêves. Emmerveillé par le véhicule, il se joignit à nous²⁵⁴.

Le récit semble même inspiré par **Tintin au Congo** ou par un livre d'images : «Sur cette vieille illustration, le lion dormait seul au milieu d'une plaine sauvage [...]»²⁵⁵. Les personnages enfantins y manifestent plusieurs traits de l'égo-centrisme logique et moral caractéristique à ce stade.

D'une part, ils ont pour habitude d'aménager un lieu rendu ou voulu secret et autonome, que les psychologues réservent à l'affirmation du «Mien» heureux et jouissif. Tout comme le «je» mutant de **La Disparition de maman** qui entend se faire construire «une cabane dans le potager»²⁵⁶, le groupe évolue dans un hangar, une cabane ou un atelier privé et détourné des activités adultes, à l'abri de leurs regards : «C'est dans cette cabane qu'il écrivit [...]»²⁵⁷; «Il [...] démantela sa cabane et fit du feu avec les planches [...]»²⁵⁸.

Le raisonnement logique ne parvient pas à mesurer les distances ou à intégrer un quelconque système causal cohérent. Soulignant une caractéristique du style phrastique savitzkayen que nous analyserons plus loin, ces garçons s'expriment souvent par juxtapositions de propositions, sans se soucier de leur enchaînement causal, temporel ou syntaxique exact²⁵⁹: «Basile nous accompagnait. Jean nous accompagnait»²⁶⁰.

En découle une propension à l'exagération de la réalité sous forme de naïves bévues. C'est ainsi que l'évaluation de l'espace n'est pas à prendre au sérieux, un simple enclos pouvant facilement suggérer les tropiques ; un simple ruisseau pouvant tenir lieu des grands fleuves africains :

Cette charrette, nous l'utilisons pour nos promenades, nos longues promenades vers le fleuve, dans la direction des tours ou à travers la forêt immense. Était-ce vraiment une forêt aussi vaste. Peut-être une hêtraie tout au plus, et encombrée de buissons divers²⁶¹.

254 SAVITZKAYA, Eugène – **La Traversée de l'Afrique**, p. 13.

255 **Ibid.**, p. 65.

256 ID – **La Disparition de maman**, p. 8.

257 ID – **La Traversée de l'Afrique**, p. 41.

258 **Ibid.**, p. 17.

259 Cf. PIAGET, Jean – **Le Jugement et le raisonnement chez l'enfant**, p. 177.

260 SAVITZKAYA, Eugène – **La Traversée de l'Afrique**, p. 11.

261 **Ibid.**, p. 31.

Aussi, nos aventuriers auront-ils le sentiment de traverser une «[...] forêt dont nous ne connaissons pas les limites»²⁶², et ne seront-ils pas capables d'évaluer le parcours spatiotemporel : «Au soir, nous atteignîmes le fleuve, exténués, le véhicule empoussiéré»²⁶³, au terme d'un «de ces voyages pour rien»²⁶⁴.

D'autre part, les personnages enfantins, aussi bien de **La Traversée de l'Afrique** que de **La Disparition de maman** font montre d'un stade de développement moral «pré-conventionnel» axé sur le binôme obéissance/punition. Le recours au mensonge y est très fréquent : «A vrai dire, nous mentionnons sans cesse [...]»²⁶⁵.

Or, ces enfants sont par principe désobéissants, hostiles aux règles sociales. Dès lors, un châtiment, parfois violent, est toujours à craindre. Le groupe d'enfants aventuriers de **La Traversée de l'Afrique** en sait quelque chose, car «la moindre distraction était punie»²⁶⁶, ce qui finit par survenir à «[...] un jeune éclusier [qui] s'était endormi auprès de sa manivelle. Il fut fouetté par son ignoble père»²⁶⁷.

Le même régime hétéronome est en vigueur dans **La Disparition de maman** où une petite sœur mutante est confrontée à toute une série d'interdictions et de châtiments qu'elle ne cesse de braver : «Mais elle avait désobéi ; *malgré l'interdiction*, elle est entrée dans la cabane à sucre [...]»²⁶⁸; «Tous seront punis [...]»²⁶⁹.

L'égoцентризм logique et moral, surtout chez ces personnages si anachroniques et atypiques, passe par la mise en œuvre d'un univers clos et inaccessible, difficilement traduisible ou lisible par des catégories adultes. Eugène Savitzkaya parvient cependant «à surmonter cette contradiction essentielle»²⁷⁰.

Par un travail de récupération et remémoration de la ferveur perdue dans laquelle la langue a partie liée, il restitue le point de vue de l'enfant, tué en nous par les corsets moraux et les contraintes logiques. L'égoцентризм, - en tant que concentration de l'enfant sur lui-même -, l'engage à extraire de son énergie infinie la réalisation de tous ses projets immédiats.

²⁶² **Ibid.**, p. 59.

²⁶³ **Ibid.**, p. 118.

²⁶⁴ **Ibid.**, p. 91.

²⁶⁵ **Ibid.**, p. 106.

²⁶⁶ **Ibid.**, p. 11.

²⁶⁷ **Ibid.**, p. 102.

²⁶⁸ ID – **La Disparition de maman**, p. 94. C'est nous qui soulignons.

²⁶⁹ **Ibid.**, p. 136.

²⁷⁰ PEZZA, Franck – **Le Gâteau de Papouasie**, p. 71.

Savitzkaya n'a pas encore oublié que «enfant, tout me semblait possible à partir de moi-même»²⁷¹. Nous en sommes persuadé en lisant ses premiers romans, notamment ce passage probant de **La Disparition de maman**: «[...] je traversais le monde assis dans une machine qui vibrait [...]»²⁷².

b) Le support animiste

Dans les premiers romans, l'animisme est avant tout décelable dans la personnalisation de jouets divers, notamment de poupées, laquelle va bien évidemment de pair avec le penchant fabulateur des personnages.

C'est le cas justement du «jeune homme trop gros» dont les fiancées successives, aux noms obstinément terminés en *a*, forment une collection de poupées interchangeables ou, peut-être, une seule et même poupée diversement personnalisée selon les circonstances ou l'humeur du petit garçon :

Il découvrira cette poupée presque intacte, couchée sur un vieux banc, les cheveux encore peignés, presque propre, presque neuve. Ce mannequin, il l'appellera Nora. Il l'assiéra à côté de Debora ou bien de Vera, sa poupée favorite [...]»²⁷³.

Arbitrairement confronté au point de vue animiste de l'enfance, le narrataire oscillera souvent entre une lecture réaliste et une vision fantaisiste de ces filles au séjour éphémère : «Il rencontrera Mona qu'il épousera, puis qu'il chassera. Il fera la connaissance d'une très gentille fille toujours vêtue de rouge et appelée Mara»²⁷⁴. Toutefois, plusieurs indices valideront la thèse du penchant animiste du personnage principal. Le lecteur attentif ou curieux identifiera ces filles irréelles comme étant les «magnifiques poupées immobiles sur les chaises, les étagères, les sofas, les fauteuils»²⁷⁵.

De même, les voitures luisantes que le jeune homme accumule sans vraiment les conduire pourraient bien sortir d'une collection de modèles réduits : «Il se paiera trois limousines rose framboise, un costume en feuilles d'or [...]»²⁷⁶.

²⁷¹ Entretien avec Hervé Guibert, p. 7.

²⁷² SAVITZKAYA, Eugène – **La Disparition de maman**, p. 113.

²⁷³ ID – **Un jeune homme trop gros**, p. 35.

²⁷⁴ **Ibid.**, p. 73.

²⁷⁵ **Ibid.**, p. 49.

²⁷⁶ **Ibid.**, p. 97s.

Les Morts sentent bon fait, sous forme d'un conte abusivement initiatique, le récit du parcours extraordinaire d'un homme naïf et muet, Gestroi, sans famille et sans racines, accompagné d'un ours, et qui part en mission pour le roi Victor. Ses péripéties étonnantes et merveilleuses le conduiront jusqu'à Liège.

Or, Savitzkaya confie à Franck Pezza avoir voulu écrire un roman qui illustrât la ferveur de l'enfance en tant qu'énergie à l'état pur et qui dénonçât simultanément les sévices culturels et physiques dont les enfants sont les victimes innocentes et muettes²⁷⁷. A ce titre, le passage suivant est à lire très au sérieux : «Comment tuer un enfant? Comment tuer un enfant qui n'arrête pas de parler et de donner des baisers sur le front, sur les joues, sur les lèvres, sur les doigts [...]?»²⁷⁸.

Gestroi est un enfant habité par les soucis et les passe-temps de l'enfance: «Gestroi s'ennuyait dans le train. Il voulait jouer et Praester [...] lui posa sur la tête une tiare à quadruple couronne et le renvoya»²⁷⁹. Il figure un gosse égocentrique et foncièrement animiste comme le révèlent plusieurs épisodes, notamment ceux qui dénotent une naïveté enfantine et l'assurance d'une réanimation purement mécanique d'objets inertes : «Les enfants qu'il avait tués revinrent à la vie et s'aperçurent de la disparition de leur père [...]»²⁸⁰.

De même, Gestroi est lui-même présenté comme un jouet au corps décomposable, mais toujours susceptible d'un assemblage mécanique: «Gestroi mort appela sa mère [...]. Sa tête repoussa et Gestroi revint à la vie»²⁸¹.

Parfois, l'animisme enfantin n'est que conséquence immédiate de l'égoïsme logique et causal de Gestroi. Ainsi, le personnage ludique, Millet, censé être mort, resurgit incompréhensiblement trois pages plus loin dans le jeu narratif : «Millet revenu parmi nous»²⁸².

La conception enfantine animiste de la mort se trouvait déjà illustrée dans **La Traversée de l'Afrique**. Voilà qu'à nouveau le jeu et la réalité se mêlent sans cesse. **Les Morts sentent bon** nous montre un groupe d'enfants jouant «aux gisants [...] couverts de cendre [...]»²⁸³. De son côté, **La Disparition de maman** fait allusion à «un enfant [qui] fit le mort»²⁸⁴.

²⁷⁷ Cf. PEZZA, Franck – **Le Gâteau de Papouasie**, p. 64.

²⁷⁸ SAVITZKAYA, Eugène – **Les Morts sentent bon**, p. 98.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 121.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 38.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 72.

²⁸² *Ibid.*, p. 130.

²⁸³ *Ibid.*, p. 35.

²⁸⁴ ID – **La Disparition de maman**, p. 139.

Toutefois, ce sont les enfants dynamiques de **La Traversée de l'Afrique** qui célébreront des funérailles bien à eux, celles du «plus jeune d'entre [eux]» : «Ce fut Fabrice et Debora qui partirent l'enterrer dans les bois. Et la jeune fille, avant de le recouvrir de feuilles, lui posa sur la poitrine nue un gros scarabée noir, un de ces grands dévoreurs de mouches»²⁸⁵.

Pareilles pratiques magiques et animistes sont fréquentes chez les enfants, et produisent un ensemble de règles taboues ou de préceptes inintelligibles pour les adultes. **La Disparition de maman** en signale un très singulier qui stipule la position à adopter durant le sommeil : «Tu dois dormir sur le dos, toujours, et d'un sommeil profond, ton ventre découvert, exposé à l'air, à la lune, aussi doux que celui des nouveau-nés, les mains ouvertes posées sur les planches de part et d'autre de ta litière»²⁸⁶.

Bizarrement, et poursuivant en cela une tendance à la dispersion thématique et fantasmatique, Savitzkaya reprendra ce précepte dans **Sang de chien** pour évoquer, dans une avalanche verbale, sa famille adorée. Une conception animiste sous-tend toujours son univers et son imaginaire.

L'enfant demeure intact en lui : «Tu ne mourras pas. Ne meurent que ceux qui dorment sur le ventre au centre du lit [...]»²⁸⁷; «Ma mère ne dort plus sur le ventre [...]. On peut mourir asphyxié ou poignardé sans avoir entendu les pas de son ennemi ou le sifflement suspect»²⁸⁸.

A cette dimension animiste se trouve inséparablement liée la dimension ludique. Par l'activité ludique, les personnages enfantins de ces premiers romans érigent naïvement «une pseudo-société»²⁸⁹ parallèle et statique. Ils s'insèrent dans l'un des plus puissants supports préalables de l'imagination symbolique, à savoir la «ludification d'un rite initiatique»²⁹⁰ dont on trouve çà et là quelques échos.

Les enfants de **Les Morts sentent bon** «[...] jouent aux gisants»²⁹¹; tandis que le groupe d'aventuriers de **La Traversée de l'Afrique** ne cache pas le statut ludique de son entreprise : «Et nous abandonnions nos jeux [...]»²⁹².

²⁸⁵ **Ibidem.**

²⁸⁶ **Ibid.**, p. 43.

²⁸⁷ ID – **Sang de chien**, p. 64.

²⁸⁸ **Ibid.**, p. 70.

²⁸⁹ Cf. DURAND, Gilbert – **L'Imagination symbolique**, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 97.

²⁹⁰ **Ibid.**, p. 98.

²⁹¹ SAVITZKAYA, Eugène – **Les Morts sentent bon**, p. 35.

²⁹² ID – **La Traversée de l'Afrique**, p. 9.

Cependant, c'est **La Disparition de maman** qui mentionne le plus grand nombre de jeux tolérés par un adulte mais dont la logique semble échapper au narrateur lui-même : «J'ai d'abord toléré la venue des enfants dans mon jardin. Ils venaient nombreux pour jouer à ce qu'ils appelaient la puce, le grand aigle, la spirale de la mort, la roue vivante [...], la montagne qui bouge [...]»²⁹³.

Ces activités ludiques révèlent une énorme inventivité animiste ainsi qu'une «imagination et [qu'une] sensibilité symbolique [jouant] en toute liberté»²⁹⁴, mais qui n'excluent nullement la ruse : «l'enfant fit le mort puis s'enfouit par le soupirail, s'échappant une fois de plus [...]»²⁹⁵.

L'animisme enfantin à l'œuvre dans ces premiers textes se manifeste également par la construction d'un monde imaginaire, issu d'une fabulation hermétique par laquelle un ensemble d'objets inanimés ou d'entités inexistantes se met progressivement à s'organiser en activités ou en configurations complexes, mais toujours vraisemblables aux yeux des enfants.

C'est certainement le cas, dans **La Disparition de maman**, de cette guerre silencieuse et inoffensive qui sévit tout au long du récit. Guerre ludique et enfantine que celle-là mettant en jeu des clans d'enfants ou, hypothèse plus plausible, de simples petits soldats à ranger une fois terminées les hostilités imaginaires aux résonances mythologiques : «La guerre continue. Trois cents guerriers de la couleur des arbres sont debout dans la forêt»²⁹⁶.

Ces guerriers, et autres personnages, portent d'ailleurs des noms purement imaginaires (Czarek, Pedro, Uranie, Saturnie, Caupolican, Raphaël, Lilian, Machaon, Evorian,...) et se meuvent suivant des repères d'une géographie fabulatoire : «[...] d'une maison à l'autre, de Ségo à Kamalia, de Cowan à Dowar [...]»²⁹⁷.

Par ailleurs, les personnages savitzkayens et le narrateur lui-même, emploieront çà et là des expressions animistes, ou trahissant une perception animiste de l'univers: «[...] il traverse la forêt sans coucher un seul arbre, il soulève cependant l'eau et le sable»²⁹⁸.

²⁹³ ID – **La Disparition de maman**, p. 107.

²⁹⁴ DURAND, Gilbert – **L'Imagination symbolique**, p. 98.

²⁹⁵ SAVITZKAYA, Eugène – **Les Morts sentent bon**, p. 139s.

²⁹⁶ ID – **La Disparition de maman**, p. 107.

²⁹⁷ **Ibid.**, p. 121.

²⁹⁸ **Ibid.**, p. 80.

L'une des clés d'accès à l'œuvre romanesque de Savitzkaya est fort probablement cet animisme enfantin, comme le suggère l'auteur lui-même. Bien plus qu'une simple «manie» de l'enfance, l'animisme est l'expression d'une ferveur intacte que l'écrivain a exploitée et romancée, mais est surtout l'occasion d'un travail sur le langage et d'une maîtrise narrative qui cautionnent l'exigence moderne que la critique lui attribue.

c) L'enfance merveilleuse

Pour Tzvetan Todorov, le merveilleux suppose une simple convention, ou alors un stade de développement intellectuel (l'enfance) en vertu duquel «des éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite»²⁹⁹.

Cette acception du merveilleux traverse, tout en les expliquant, les attitudes de beaucoup de personnages enfantins des premiers romans de Savitzkaya.

Toutefois, chez l'enfant, le conte merveilleux, avec ses personnages et leurs péripéties rocambolesques, déguise également plusieurs peurs ancestrales et primitives, notamment celles de la monstruosité et de l'inconnu. L'enfant vit intensément cet univers-là et y mêle ses apports oniriques.

A son tour, cet univers modèle la personnalité de l'enfant. C'est ainsi que le thème même d'une expédition africaine en vue d'une approche physique et sensible des lions dans **La Traversée de l'Afrique** a une origine onirique : «Il [Basile] parlait [...] des lions qui venaient le tourmenter dans son sommeil»³⁰⁰.

La Disparition de maman, - véritable transposition autofictionnelle de tous les souvenirs et de toute la puissance de l'enfance -, emprunte toute une galerie d'êtres surnaturels et monstrueux dans laquelle l'ogre occupe une place considérable. Thème folklorique associé aux contes pour enfants, l'ogre est, comme le souligne Franck Pezza³⁰¹, un emblème de l'imaginaire de l'enfant.

²⁹⁹ Cf. TODOROV, Tzvetan – **Introduction à la littérature fantastique**, Paris, Seuil, 1970, p. 59.

³⁰⁰ SAVITZKAYA, Eugène – **La Traversée de l'Afrique**, p. 127.

³⁰¹ Cf. PEZZA, Franck – **Le Gâteau de Papouasie**, p. 88.

En effet, il personifie des images d'angoisses diverses dont on pourrait retenir quelques hypothèses : le temps dévoreur et dévoré, le père en mal de puissance et de respect filial, et tout un ensemble d'institutions paternelles inspirant traditionnellement nos peurs les plus «enfantines», comme par exemple l'Etat, la loi, le fisc, la sanction³⁰².

Dans **La Disparition de maman**, l'ogre joue des rôles différents, voire antagoniques. Il est toutefois indéniablement un «héros en mal d'enfance»³⁰³ dont les enfants tâchent, par des flatteries et des moyens innocents, de s'assurer la bienveillance : «Ogre gentil, ogre mignon, viens, viens, tes moutons glissent sur la mauvaise pente»³⁰⁴.

Pas étonnant, de ce fait, qu'à cet ogre-là incombe la tâche de fournir et de partager le précieux et énigmatique «gâteau de Papouasie» : «Ogre savant, apporte-nous [...] surtout une part du gâteau, du gâteau de Papouasie [...]»³⁰⁵.

A d'autres moments, l'ogre se montrera sous un jour véritablement monstrueux. Il s'agira alors de le redouter ou de l'éviter à tout prix : «Enfants, n'allez pas jouer dehors, l'ogre est sur la lande, Geri et Freki sont partout»³⁰⁶.

Intimement associées aux monstres de la littérature et de l'imaginaire enfantins se trouvent les peurs enfantines³⁰⁷ que l'on décèle dans **La Disparition de maman**, récit largement placé sous le signe de la ferveur de l'enfance.

Ce texte commence par une suite d'images, au sens bachelardien, liées au réservoir onirique, ludique et fantasmatique enfantin. Ne perdons pas de vue que, pour Bachelard, «des contes sont des peurs d'enfant qui s'accomplissent»³⁰⁸. Or, les monstres hantent les caves et les greniers, c'est-à-dire qu'ils traversent l'espace qui constitue l'«une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme»³⁰⁹ : la maison.

³⁰² Cf. CHEVALIER, Jean/GHEERBRANT, Alain – **Dictionnaire des symboles**, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, p. 693. Cf. également, sur l'ambivalence du mythe de l'ogre en littérature, **Dictionnaire des mythes littéraires**, sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Editions du Rocher, 1988, pp. 1096-1111 où l'ogre est présenté en tant que figure contradictoire et ambivalente. Il n'est ni vraiment humain (puisque asocial), ni vraiment animal (puisque muni de pouvoirs surnaturels), ni vraiment divin (puisque souvent maléfique). Il correspondrait, en tous cas, au mythe du rapt, de l'avalement.

³⁰³ PEZZA, Franck – **Le Gâteau de Papouasie**, p. 89.

³⁰⁴ SAVITZKAYA, Eugène – **La Disparition de maman**, p. 54.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 18s.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 78.

³⁰⁷ ZLOLOWICZ, Michel – **Les Peurs enfantines**, Paris, PUF, Seuil, 1975.

³⁰⁸ BACHELARD, Gaston – **La poétique de l'espace**, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1957, p. 36.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 26.

D'une part, on trouvera une injonction à se rendre au grenier, espace simultanément ludique, heureux et rassurant, suggérant la verticalité et, dès lors, une certaine rationalité³¹⁰ démystificatrice : «Va au grenier, va sans attendre, monte vite, avec tes jouets, avec tes amies, installe-toi sous la tabatière, dans la lumière la plus vive [...]. Le toit te protège, le toit et le ciel te protègent»³¹¹; mais également ambigu, voire rendu subitement effrayant : «Je n'irai plus dans les greniers où bougent les monstres»³¹².

D'autre part, la peur enfantine se projette parfois sur la cave, endroit obscur et irrationnel des profondeurs,³¹³ où les monstres imaginaires sont censés demeurer : «François, quand tu auras grandi, tu ouvriras la porte de la cave et tu descendras dans les profondeurs où sont les monstres»³¹⁴.

Dans ces récits, on trouve une transcription sporadique d'autres peurs enfantines. Nous retiendrons, par exemple, la peur de l'avalement, d'être dévoré de l'extérieur, que toute une culture pédagogique a toujours transmise et inculquée aux enfants. Ainsi, les enfants qui se baignent nus avec Gestroi «[...] mourront, des chiens les dévoreront, et les loups se jetant sur les chiens»³¹⁵.

Basile, suivant attentivement le projet d'un voyage d'exploration en Afrique, manifeste sa peur des lions, fauves dont on sait l'ambivalence dans notre culture : «Mais Firmin parlait d'un voyage en Afrique. Et nous parlions d'un voyage en Afrique et de lions dont Basile avait peur [...]. Et des fauves peuplaient la plupart de ses rêves»³¹⁶.

Le fantasme d'une dévoration à partir de l'intérieur est également repérable. En effet, la petite sœur de **La Disparition de maman** se croit victime de plusieurs malheurs. L'un d'eux trahit une peur exagérée d'une érosion lente et fantaisiste intérieure:

[...] elle qui était malade, elle qui avait des vers dans l'estomac et les intestins, dans les intestins et au bord de l'anus, au bord chatouilleux, dans la rosace, entre les plis, sur la fine fleur humide, des vers et des sauterelles, des sauterelles et des scarabées³¹⁷.

Tout comme pour **Ludo** de Conrad Detrez, la construction autofictionnelle confine à la restitution libre de l'enfance. Cette entreprise mémorielle se change très vite en aventure scripturale et en exploration des potentialités du langage.

³¹⁰ Cf. *Ibid.*, p. 34s.

³¹¹ SAVITZKAYA, Eugène – **La Disparition de maman**, p. 54.

³¹² *Ibid.*, p. 15.

³¹³ Cf. BACHELARD, Gaston – **La Poétique de l'espace**, p. 34s.

³¹⁴ SAVITZKAYA, Eugène – **La Disparition de maman**, p. 61.

³¹⁵ ID – **Les Morts sentent bon**, p. 87.

³¹⁶ ID – **La Traversée de l'Afrique**, p. 13.

³¹⁷ ID – **La Disparition de maman**, p. 26.

5.2.2 Le récit refusé

Dans la préface à l'édition Labor de **Mongolie, plaine sale**, Mathieu Lindon met en exergue la spécificité scripturale et narrative du premier Savitzkaya. Selon lui, il y aurait comme un code génétique du texte savitzkayen, repérable en une simple phrase, en quelques mots ou figures thématiques récurrentes : «Ses mots, ses phrases, lui sont aussi personnels, intimes, aussi inaliénables et irréductibles que les liquides vitaux qui sont son être même, dont l'analyse chimique montrerait qu'il est le seul sur terre à employer exactement ceux-là [...]»³¹⁸. Ce fait indéniable dégage simultanément un style et un imaginaire particuliers.

Pour ce qui est des «gestes d'écriture»³¹⁹, à l'œuvre dans ces textes d'un merveilleux à la limite du lisible, le récit (la prose), dont l'«exigence moderne» est saluée par la critique, s'apparente à un exercice scolaire incertain visant toutefois la précision, parsemé de biffures, de reprises, de ratures, de recours au dictionnaire, au précis de grammaire. Il rejoint çà et là le brouillon avec ses perpétuelles corrections de style, ses ajustements de langage et, souvent, ses *redites*.

L'exercice de style savitzkayen, avec sa syntaxe tantôt bafouée, incomplète : «Nous sommes en juillet 1933. Il faut songer à entrer sous terre. Où est ma petite sœur? Où sont les cerfs-volants? François, quand tu auras grandi...»³²⁰; tantôt exagérément classique, voire précieuse : «Il désira qu'un ruisseau coulât à quelque distance [...]»³²¹; «On venait d'occire le coq blanc [...]»³²²; son lexique précis, parfois inusité, son phrasé démesuré dégagent en effet une plume facilement reconnaissable.

N'évitant pas le poncif, Savitzkaya affirme cultiver le style comme il s'adonne au jardinage, avec passion et surtout précision, cette tâche étant affaire d'expertise et d'équilibre³²³.

³¹⁸ Cf. LINDON, Mathieu – Préface à **Mongolie, plaine sale**, p. 7.

³¹⁹ SAVITZKAYA, Eugène – **En vie**, Paris, Minuit, 1994, p.13.

³²⁰ ID – **La Disparition de maman**, p. 34.

³²¹ ID – **La Traversée de l'Afrique**, p. 64.

³²² ID – **Les Morts sentent bon**, Paris, Minuit, 1983, p. 41. Cf. à ce sujet le chapitre intitulé «Quelques caractéristiques de la nouvelle tendance» de DEMOULIN, Laurent – «Pour un roman sans manifeste», **Ecritures**, n° 1, *Fin de millénaire*, automne 1991, pp. 11-18.

³²³ Cf. entretien avec Antoine de Gaudemar, «Le jardin d'Eugène», p. 21 où Savitzkaya affirme : «Le jardin, c'est comme l'écriture. C'est un travail de patience [...] en écrivant, je vise une certaine perfection, fausse bien sûr, mais c'est un exercice d'équilibre».

Nous essaierons d'extraire quelques caractéristiques, de les dégager de leur désordre esthétique où elles forment un tout heureux, une recette scripturale réussie à l'élaboration de laquelle tous les ingrédients participent, tous les condiments se mélangent et fusionnent. Le rapprochement entre ces «gestes d'écriture» et ceux du jardinage, ou encore de la cuisine souligne, par ailleurs, le côté palpable, sensible et matériel du style.

Un texte poétique de Savitzkaya est à ce propos sans ambages et constitue une métaphore de l'élaboration textuelle : «Personne ne peut dire si c'est la farce qui améliore le cochon ou si c'est le cochon qui donne à la farce sa pleine saveur. Ce qui est sûr c'est que le contenu participe du contenant, et vice versa [...]»³²⁴. Nous retiendrons la précision, la prolifération et l'autocontestation.

a) La précision

Si le style savitzkayen est si facilement identifiable à partir d'un bref extrait, c'est surtout qu'un souci d'exactitude hante l'écriture, rendant le texte anormalement palpable. Eugène Savitzkaya aspire à une tangibilité et une matérialité des mots qui cherchent à faire participer le lecteur à des sensations, à des impressions premières : «Ces fleurs ne sont plus pour moi, disait-elle, son pied nu écrasant un caca de poule et la crème de l'excrément entre ses beaux doigts de pieds, sur sa peau très jaune malgré la poussière toujours ambiante, toujours sournoise»³²⁵.

Savitzkaya rapproche, quand il ne les fait pas se toucher, la matière et les mots, évitant chez ceux-ci l'idée d'un simple support linguistique, d'une simple matière acoustique où se serait arbitrairement greffé un concept. L'investissement dans la fonction poétique du langage tendra, chez lui, à remplir les mots de matière, à les matérialiser à outrance. Gisela Febel parle, à juste titre, d'un «excès de réel»³²⁶.

Matière, et les mots pour la dire, la rendre *scriptible* et lisible appartiennent à une même catégorie, à un même (dés)ordre tangible ; ce qui permet, dans l'écriture, de les rendre interchangeables : «J'ai beaucoup d'attrance pour la matière, et en même temps, je m'en méfie. Je me méfie des mots. Notre époque les use trop»³²⁷.

³²⁴ SAVITZKAYA, Eugène – **Cochon farci**, Paris, Minuit, 1996, quatrième de couverture.

³²⁵ ID – **Mentir**, p. 7.

³²⁶ FEBEL, Gisela – «Ecrire l'intensité...», **Les Lettres belges au présent**, Actes du congrès des romanistes allemandes, Université d'Osnabrück, 27-29 septembre 1999, p. 282s.

³²⁷ Entretien avec Antoine de Gaudemar, «Le jardin d'Eugène», p. 21.

Or, la matière n'est pas une substance morte ou inerte chez Savitzkaya. Elle est vivante, puissante, dominante ; ce qui implique à son égard un devoir de retenue, un respect, une certaine allégeance aussi, qui astreignent l'écrivain à l'exactitude.

Le «souci d'exactitude» pris au sérieux suppose que «parfois, on n'a pas le droit de dire. Il y a comme une règle morale de l'écriture»³²⁸ imposant aux mots un effort supplémentaire de concrétude et qui se répercute sur le phrasé et sa longue mélodie faite de circonvolutions³²⁹.

Les phrases s'alourdissent d'éléments descriptifs, d'épithètes passées au tamis qui s'efforcent de cerner l'objet, de le rendre tangible, précis. Si le niveau narratif s'autoconteste, si l'évolution du récit ne se produit pas, c'est bien souvent en vertu de cet «enlèvement descriptif»³³⁰ et de l'excès de réel, de la richesse et plénitude du décor, de l'envahissement des objets et donc, des mots pour les dire :

La terre qu'il fallut charruer en mars, dans l'épouvante, l'épouvantable tempête, était humide et lourde, parcourue de ruisselets, le sable des tertres s'y était mêlé ainsi que la caillasse que les pluies avaient mise à nu et qu'il fallut ramasser et entasser au coin du champ pour le marchand Lu-fu qui venait chaque année acheter les tas de pierres, qu'il chargeait dans son fardier tiré par un cheval, Fleur-de-blé, qui crottait en soufflant et en riant et pissait toujours sur les mêmes bornes ; dans son œil, on pouvait voir le ciel sauvage, nuages déchirés, cils chargés de noir et silhouettes de tourmente, les corneilles, les pies, les hérons passant d'un marais à l'autre et se reposant sur les cyprès des collines, la pluie sur les eaux, sur les rameaux, le sol jaune, puant limon, les sacs vides, le linge arraché volant³³¹.

Dans **La Traversée de l'Afrique**, c'est le projet même du voyage, du déplacement que la description exhaustive annule. D'où la disparité abyssale entre le niveau purement *descriptif* et le niveau nettement *narratif*. L'action n'évolue guère ; le voyage demeure immobile, c'est-à-dire imaginaire ou onirique tout comme la charrette du récit, - anachronique mise en abyme -, empêtrée, enlisée sous le poids du souci de précision :

³²⁸ **Ibidem.**

³²⁹ Cf. SAVITZKAYA, Eugène – **La Disparition de maman**, pp. 25-27, ou encore ID – **Les Morts sentent bon**, p. 28s.

³³⁰ Cf. RICARDOU, Jean – **Le Nouveau Roman**, p. 108.

³³¹ SAVITZKAYA, Eugène – **Les Morts sentent bon**, p. 48.

Notre véhicule préféré était la charrette, noire et blanche, pourvue de roues gonflables en bon caoutchouc, en très bon caoutchouc, souple et dur, bien sculpté, cette charrette dont la roue gauche grinçait bruyamment, annonçant notre venue, trahissant notre passage. Nous aimions la charrette noire, la petite voiture, le léger véhicule de tous nos voyages, le préféré, cette carriole que Basile aimait tirer, qu'il était seul à traîner. Notre occupation favorite était de transporter des caisses et des pneus, toutes sortes de vieux pneus, diverses vieilles boîtes. Nous chargions très lourdement la charrette, mais, le plus souvent, nous ne transportions que d'immenses tas de carton léger. Nous ne transportions que de l'herbe³³².

On aurait toutefois tort de trop rapidement extraire de l'obsession descriptive une quelconque allégeance aveugle à l'égard du Nouveau Roman³³³, même si les remarques ricardoliennes sur la description semblent parfois convenir ici : «Remarquons-le : au niveau de la ligne descriptive, il n'y a jamais d'objets secondaires : la description porte tout au premier plan»³³⁴.

Pris au jeu jouissif de l'écriture, Savitzkaya n'hésite pas à s'intégrer au grand festin lexical et descriptif, proche par moments de la riche *graphèse* rabelaisienne : «Oui, le roman hésite entre un discours très pauvre, plus narratif, et une espèce de jubilation»³³⁵. Le narrateur trouve son plaisir dans la description au détriment de l'action, incertaine, contingente, souvent pur prétexte à décrire et écrire.

Son goût est plutôt porté vers l'énumération, vers l'exhaustivité des nomenclatures³³⁶ botanique, zoologique, géologique, agricole. La *rédaction* d'Eugène a un recours préalable explicite au dictionnaire³³⁷; elle fait vivre, anime les «planches» de plusieurs activités, de plusieurs oiseaux, de plusieurs plantes. Les énumérer équivaut déjà à se tenir au plus près des choses, car «seuls les arbres, les fleurs, les pierres et les enfants semblent l'intéresser [...]», transposés dans ses textes au moyen d'une «écriture [elle aussi] minérale, organique»³³⁸.

³³² ID – *La Traversée de l'Afrique*, p. 34.

³³³ Cf. PEZZA, Franck – *Le Gâteau de Papouasie*, p. 5, où il cite Eugène Savitzkaya : «Je me sens loin de tout ça [...] j'ai en horreur le Nouveau Roman, mis à part Pinget. Ce que je déteste par dessus tout, c'est la description à la Robbe-Grillet».

³³⁴ RICARDOU, Jean – *Le Nouveau Roman*, p. 137.

³³⁵ Entretien avec Hervé Guibert, p. 9.

³³⁶ Cf. à ce sujet les nomenclatures de la faune et de la flore établies par PEZZA, Franck – *Le Gâteau de Papouasie*, pp. 112-114.

³³⁷ Cf. SAVITZKAYA, Eugène – *La Disparition de maman*, p. 16 : «On y trouvait pourtant les momies des chatons mort-nés au fond des caisses de cigares et, entre deux livres ou entre les pages trois cent vingt-quatre et trois cent vingt-cinq du *dictionnaire illustré* [...]». C'est nous qui soulignons.

³³⁸ Entretien avec Antoine de Gaudemar, «Le jardin d'Eugène», p. 20.

Inventorier les choses tend à leur appropriation, à les rendre présentes ; véritable conquête scripturale du monde qui engendrerait un rythme envoûtant, une transe lexicale célébrant le bonheur et l'optimisme de l'écriture, sa capacité de «[...] tout enclore dans le livre»³³⁹; de tout «fourrer» pêle-mêle, tout faire cohabiter heureusement dans le texte, dans un continuum l'animal, l'humain et le minéral où tout est convoqué³⁴⁰:

Deux chevaux identiques dorment dans la cale. On a pris soin de couvrir la cage des loups avec une vaste toile à voile. Le ronflement des lions ne perturbe pas le souffle des moutons. Un ibis suit méticuleusement ce qu'il croit être la piste d'un lézard femelle marchant derrière la colonne de fourmis à la recherche du sucre. Tous les enfants de Mata-Takki, surveillés par le marabout, dorment sur les planches. Le petit garçon aux cheveux rouges ne sait pas que dans la cabine voisine s'épouille un oiseau japonais plus ténu qu'une abeille derrière le grillage quasi invisible de sa maison, que, derrière la cloison, un jeune guépard est couché sur un morceau de désert en compagnie d'une mangouste toujours aux aguets, que les deux aigles qui chassent au-dessus du bateau sont frère et sœur de Pedro, que les deux marins que l'on ne voit jamais sont enfermés avec les tigres, que deux machinistes amis entretiendront, dans la salle des machines, éternellement le feu, qu'une hélice d'acier mélange l'eau pourrie, que mille requins suivent depuis le port le sillage du navire et mangent les ordures³⁴¹.

Gisela Febel y voit une écriture obstinée «[...] à nommer les choses, à les palper par les mots, à les présenter sans cesse à nos yeux sous une autre lumière»³⁴²; ce qui rejoint l'intuition de Henri Scepi selon laquelle Savitzkaya entend situer son imaginaire et son texte dans une scène primitive³⁴³.

Certains choix lexicaux semblent directement dériver d'un exercice scolaire de grammaire, exercices sur les genres, les synonymes ou paronymes, par exemple. Ainsi, inexplicablement, «hase» l'emporte sur «lièvre», «jars» sur «oie»; «porc» côtoie «verrat», «cochon» ou «truie»; «étalon» remplace «cheval», etc.

Le souci de précision et d'exhaustivité vise à également combler, par la dévoration lexicale, la boulimie nomenclaturale et la «logophagie»³⁴⁴ une «insatisfaction» primaire³⁴⁵, ressortissant à notre être-au-monde, et souligne ainsi un besoin irréalisable de tout faire correspondre, et d'appréhender toutes choses dans le mouvement qui les produit³⁴⁶.

³³⁹ Entretien avec Hervé Guibert, p. 9.

³⁴⁰ Cf. SCEPI, Henri – «Eugène Savitzkaya : une poétique du continu», *Critique*, n° 576, mai 1995.

³⁴¹ SAVITZKAYA, Eugène – *La Disparition de maman*, p. 115.

³⁴² FEBEL, Gisela – «Écrire l'intensité...», p. 287.

³⁴³ Cf. SCEPI, Henri – «Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine», *Critique*, n° 550-551, mars-avril 1993.

³⁴⁴ BADIR, Sémir – «Cœur de père», p. 9.

³⁴⁵ Entretien avec Hervé Guibert, p. 9.

³⁴⁶ Cf. *Ibid.*, p. 9s.

En outre, comme le fait remarquer Scepi, dans **La Folie originelle**, l'investissement énumératif de l'inventaire renforce, lui aussi, un conflit avec le niveau narratif. Il s'en détache «[...] pour fonder, avec l'itération, - le ressassement infini -, une poétique à part entière du *dire origine*»³⁴⁷.

Un îlot textuel au service de l'obsession du narrateur et de l'optimisme quant aux capacités du langage, sporadiquement entrevues, inventorie «un groupe» indéterminé au lendemain d'une soi-disant catastrophe survenue à une ville incertaine : «A l'aigle, au taureau, au chat-huant, à l'hirondelle, au dauphin, à la sirène d'alarme, aux monstres vivants, aux peintres, aux navigateurs et aux électriciens»³⁴⁸.

Par ailleurs, la précision descriptive trouve un terrain fertile, ainsi qu'une contrainte supplémentaire, lorsque Savitzkaya fait dériver ses textes d'une simple photo ou même de tout un album. On sait l'impact de la photographie sur le travail d'écriture, notamment sur les textes qui se réclament du Nouveau Roman ou sur ceux qui, comme Eugène Savitzkaya, n'en font pas la totale économie, même si cet auteur suit un parcours inclassable.

En fait, les photographies ne constituent en rien un ingrédient neutre et inerte pour l'élaboration romanesque. Bien au contraire, elles : «[...] jouent un rôle aussi inquiétant : destinées à fixer les instants, elles les figent et ne témoignent plus que d'un échec supplémentaire»³⁴⁹.

Chez Savitzkaya, elles constituent un matériau précieux qu'il s'agit de faire revivre, réanimer à la faveur d'un excès de langage, de sa propension à combler des vides. Ainsi, deux textes attirent forcément notre attention, à savoir ses deux premiers «romans» : **Mentir** et **Un jeune homme trop gros**.

L'élaboration autofictionnelle se présente comme solution aux problèmes posés par l'observation photographique et par l'écriture tout court, le passage de cette observation à l'écriture étant l'occasion d'un exercice contraignant mais fertile. Charles Grivel souligne le côté problématique et simultanément grisant de pareille entreprise : «[...] chaque 'visage' est le moment d'un geste en train de s'accomplir»³⁵⁰; chaque visage ouvre le fragment narratif d'une «scénette».

Mentir, selon l'aveu même d'Eugène Savitzkaya, est bâti sur cette contrainte scripturale de départ et sur une expansion libre du langage. La photo de la mère est un prétexte à écrire qui fournit un matériau précieux lors du passage de cet auteur à la prose :

³⁴⁷ SCEPI, Henri – «Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine», p. 148.

³⁴⁸ SAVITZKAYA, Eugène – **La Folie originelle**, Paris, Minuit, 1991, p. 31.

³⁴⁹ BOTHOREL, Nicole, et alii – **Les Nouveaux Romanciers**, p. 225.

³⁵⁰ GRIVEL, Charles – «Le jeu pelvien», p. 492.

C'étaient les photographies de ma mère, elles étaient sur mon bureau quand j'écrivais. Non, les photographies, je les regarde et j'en retiens quelques-unes. Je retiens aussi les expressions des lettres que je trouve. Ce qui est atroce, c'est que ce matériau s'use très vite, j'ai besoin de plus en plus de matériaux³⁵¹.

La «mise en roman» de ce matériau fragile, si peu résistant, si éphémère, - «Perdre une photo de soi, si peu de chose»³⁵² -, se traduit par un travail de fabulation, d'écart (auto)fictionnel. A ce titre, **Mentir** est l'assomption de l'écriture en tant que mensonge, incapacité assumée de dire le vrai, échec de la restitution mémorielle.

Néanmoins, avant toute extrapolation fictionnelle, la technique romanesque s'acharne à bien cerner chaque photo par une description détaillée. Charles Grivel rappelle, à ce sujet, le caractère répétitif et très personnel de l'étalage des photos, de leur redécouverte impliquant un nouvel impact, un regard nouveau³⁵³. Eugène Savitzkaya feuillette lentement son album personnel, support physique et éphémère de sa mémoire affective, de son rapport à la mère, au monde et au temps.

L'approche de ces photos n'est ni naïve, ni innocente. Elle implique déjà une redécouverte lucide et douloureuse de l'observé, une sorte d'aboutissement dialectique désabusé, désenchanté, loin du grisement qui d'habitude marque le développement des photographies ; loin aussi de leur postérieur rejet ou rangement.

Mentir, *prétexte* en vue d'une «entrée dans la fiction»³⁵⁴ et occasion d'un retour dans l'univers maternel, s'apparente à «la compulsion d'infinis albums de famille, d'un doigt excité - mais déçu»³⁵⁵. D'où la surenchère *déictique* qui accompagne la visite fictionnellement guidée, dans un passé personnel et incommunicable que le narrateur dévoile à son lectorat, puisque, comme le confie Eugène Savitzkaya à Antoine de Gaudemar : «dire le vrai [étant] illusoire»³⁵⁶ : «Sur une photo, elle est toute jeune, toute mince avec un petit visage livide, un peu souriant. Sur cette photo, elle marche vite vers sa maison, une maison quelque part, que je ne peux pas voir, qui ne se trouve pas sur la photographie»³⁵⁷.

³⁵¹ Entretien avec Hervé Guibert, p. 6.

³⁵² SAVITZKAYA, Eugène - **Mentir**, p. 44.

³⁵³ Cf. GRIVEL, Charles - «Le jeu pelvien», p. 492.

³⁵⁴ Cf. GAVARD-PERRET, Jean-Paul - «Eugène Savitzkaya : *Mentir* ou l'entrée dans la fiction», **Prétexte**, n° 8, janvier-mars, 1995.

³⁵⁵ GRIVEL, Charles - «Le jeu pelvien», p. 492.

³⁵⁶ Entretien avec Antoine de Gaudemar, «Le jardin d'Eugène», p. 20.

³⁵⁷ **Ibidem**.

Le narrateur s'impose donc une contrainte incontournable. Tout le récit émane de ce noyau dur inévitable, *matériau* disponible et inspirant, prétexte à écrire, à partir duquel s'ouvrent l'immense aventure de l'écriture et le cheminement imprévisible du langage³⁵⁸.

Paradoxalement, le narrateur se cherche une entrave et une retenue pour mieux les narguer par la fiction, s'y dérober par l'affabulation ou l'émission d'hypothèses qu'il serait inutile de vérifier : «Elle marche dans une ville ensoleillée. Le soleil doit se trouver à gauche sur la photo. Un peu de soleil d'hiver, semble-t-il, vu les vêtements chauds que portent la plupart des passants [...]»³⁵⁹; alors que cette observation de la photo se clôt sur une nette dévalorisation et annulation provisoires de l'observé vis-à-vis duquel le narrateur se tenait au plus près dans la description précédente : «Peut-être ne marche-t-elle pas vers sa maison à travers cette grande ville au mois de janvier»³⁶⁰. Ce procédé permet au récit de s'autocontester sans cesse.

D'emblée, **Mentir** inaugure un double passage initiatique pour le narrateur. D'une part, il se confronte aux aléas de l'écriture dont il met en relief sa conception personnelle : contrainte et expansion fictionnelle. D'autre part, il se heurte aux reflux douloureux de la mémoire, et s'arrache partiellement à l'atmosphère amniotique de la plus tendre enfance par le truchement de l'anabase, à la faveur d'une expédition au plus secret du paysage intérieur.

Jean-Paul Gavard-Perret synthétise cette tâche, - proche de la démarche psychanalytique -, comme suit : «Savitzkaya a donc compris que pour émerger de son histoire il ne devait pas se noyer dedans»³⁶¹, mais plutôt faire l'effort d'une reconstitution, d'une «perlaboration». Il s'apprêtait à élargir son champ fictionnel et à cultiver un penchant tacite pour l'autofiction.

La technique de la compulsion d'infinis albums se poursuit et s'épuise dans son deuxième récit, le plus décevant, «son roman le moins intéressant», «[...] qu'il a eu le moins de plaisir à écrire»³⁶², et qui inscrit un infléchissement inattendu dans la conception narrative que l'auteur avait entamé dans la poésie et qu'il confirmait dans **Mentir**.

³⁵⁸ Entretien avec Eugène Savitzkaya, Liège-avril 1996», *Intercâmbio*, n° 7, 1996, p. 303 : «C'est une aventure... Je pense que, quand on s'engage à écrire un roman, ce n'est pas trop utile de savoir où on va... Il n'y a pas de charpente. C'est une exploration à travers les mots, de choses que j'ai vécues, forcément».

³⁵⁹ SAVITZKAYA, Eugène – **Mentir**, p. 67.

³⁶⁰ **Ibidem**.

³⁶¹ GAVARD-PERRET, Jean-Paul – «Eugène Savitzkaya : *Mentir* ou l'entrée dans la fiction», p. 35.

³⁶² Entretien avec Pierre Maury, «Eugène Savitzkaya grandit vers l'enfance», *Le Soir*, 2 juin 1984.

Le style de ce deuxième texte, - biographie détournée d'un Elvis jamais nommé -, s'apparente fort, comme le remarque Pezza³⁶³, aux récits légendaires, héroïques et à la «vie des saints». Après une introduction en guise de résumé de ce qui va être narré, - «Celui qui demeure chante une dernière chanson, car une tornade va éclater et c'est peut-être déjà trop tard. Il chante une vieille chanson. L'enfant disparu, le jeune enfant enfin enterré, celui qui reste parle toujours»³⁶⁴ -, l'incipit inaugure en clin d'œil un récit hagiographique et «médiéval» : «tout commence en 1935, ou encore plus tôt. L'histoire sera courte, mais toutefois édifiante»³⁶⁵.

La carrière du chanteur rejoint çà et là, la «vie des saints» ; ressemble à une vocation religieuse et mystique qui ira jusqu'au martyre : «Il mourra de chagrin au matin, après quinze jours d'agonie»³⁶⁶. En fait, plusieurs épisodes ou références onomastiques sont directement inspirés de textes vétérotestamentaires, des sagas des patriarches bibliques : «Debora le visitera six jours de suite chez lui, manquera le septième et sera oubliée»³⁶⁷. D'ailleurs, la Bible n'est-elle pas le livre de chevet du chanteur : «[...] ou bien il lira la Bible dans son salon [...]»³⁶⁸; «C'est en voiture qu'il commencera à lire la Bible. L'Ancien Testament l'effraiera beaucoup»³⁶⁹.

Une dimension religieuse sous-tend tout le récit hagiographique. La star du rock incarne une espèce d'animal doré adulé par les foules et une allusion au culte du veau d'or n'est pas exclue : «Il brillera sur scène comme un animal d'or»³⁷⁰. Les mots nouveaux y gagnent un fort pouvoir d'évocation : «Le mot 'inextinguible' reviendra fréquemment dans la bouche de ses admirateurs [...]»³⁷¹.

En outre, une caractéristique de sainteté et de chasteté fait le contraste par rapport à son environnement : «A vrai dire, le jeune chanteur ne touchera que très rarement des billets de banque. Il fera tout pour ne jamais avoir à manipuler d'argent. Il sera pur et innocent. Il ne touchera que des fleurs»³⁷².

363 Cf. PEZZA, Franck – *Le Gâteau de Papouasie*, p. 14s.

364 SAVITZKAYA, Eugène – *Un jeune homme trop gros*, p. 14.

365 *Ibid.*, p. 15.

366 *Ibid.*, p. 154.

367 *Ibid.*, p. 31.

368 *Ibid.*, p. 129.

369 *Ibid.*, p. 70.

370 *Ibid.*, p. 92.

371 *Ibid.*, p. 100.

372 *Ibid.*, p. 121.

En dépit d'une technique narrative distincte, un souci de pseudo-référentialité demeure. A nouveau, le narrateur part d'un ensemble de photographies tirées d'une biographie illustrée d'Elvis Presley en guise de contrainte et de prétexte à écrire et à «mentir». Plus qu'avant, le roman donne le sentiment d'un livre écrit «[...] comme la compulsion d'infinis albums de famille», avec la «[...] précaution [que requiert] l'écriture de la compulsion»³⁷³.

Les fans du King n'auront aucun mal à reconnaître dans chaque saynète décrite et *exagérée* la biographie artistique et photographique de W.A. Harbinson³⁷⁴ sur Elvis Presley. Chaque photo fait l'objet d'une observation et d'une tentative d'interprétation. Contrairement à **Mentir**, où le récit dégage des conjectures sur le passé du personnage maternel, **Un jeune homme trop gros** lance surtout des conjectures anticipatoires inscrites obsessionnellement au futur.

A nouveau, les déictiques appuient l'observation en acte ; accompagnent les doigts qui feuilletent, les yeux qui fixent. Le narrateur qui «exagère», allant jusqu'à mêler ses propres fantasmes et ses souvenirs à ceux de l'observé, valide par le statut autofictionnel un récit dont la conception diffère de celle de **Mentir** : «*Ici, il a l'air menaçant [...]*»³⁷⁵; «*Ici, il est dans sa chambre occupé à lire [...]*»³⁷⁶; «*Le voici en compagnie de ses amis*»³⁷⁷.

L'indéfini «on voit», «on verra» permet au narrateur de manier une «caméra invisible»³⁷⁸ et de personnaliser les plans personnels suivant une logique purement fictionnelle : «*On le voit dormir en plein air. On le trouve, ici, au milieu de ses lapins tout blancs, endormi, ou mort dans le pré tout vert*»³⁷⁹. On sait, par ailleurs, l'influence du cinéma sur la description romanesque (post)moderne³⁸⁰. Il s'agit de faire coïncider, ne fût-ce que provisoirement, l'écriture et la photo, et de se contraindre à dériver le travail narratif et fictionnel de ce matériau dont l'observation est forcément rapide ; très proche de la succession de plans cinématographiques.

³⁷³ GRIVEL, Charles – «Le jeu pelvien», p. 492.

³⁷⁴ Cf. HARBINSON, W.A. – **Elvis Presley**, Paris, Albin Michel et Rock & Folk, 1976.

³⁷⁵ SAVITZKAYA, Eugène – **Un jeune homme trop gros**, p. 21. C'est nous qui soulignons.

³⁷⁶ **Ibid.**, p. 33. C'est nous qui soulignons.

³⁷⁷ **Ibid.**, p. 44. C'est nous qui soulignons.

³⁷⁸ FRANCK, Jacques – «Un jeune homme trop gros», **La Libre Belgique**, Bruxelles, 8 novembre 1978, p. 15.

³⁷⁹ SAVITZKAYA, Eugène – **Un jeune homme trop gros**, p. 66. C'est nous qui soulignons.

³⁸⁰ Cf. DOMENACH, Jean-Marie – **Le Crépuscule de la culture française?**, Paris, Plon, 1995, pp. 119-122.

André Laude caractérise ainsi le «phrasé» de **Un jeune homme trop gros**, auquel nous reviendrons plus loin : «La voix de l'écrivain ressasse. Elle reprend comme autant de *leitmotive*, des bribes de phrases, des indications de formes, de lieux, de couleurs. Elle parle en phrases plutôt brèves, très cinématographiques»³⁸¹. Ces phrases rappellent un script quelconque. Leur brièveté minimaliste tranche sur le phrasé baroque des textes ultérieurs.

Savitzkaya semble vouloir «[...] se couler dans le déroulement linéaire [et photographique] d'Elvis Presley»³⁸². Cette progression mécanique et technique, dans un texte unanimement considéré comme «raté», et surtout incompris pour l'époque, met en évidence les ingrédients et les assises d'un «[...] édifice littéraire, une machine à mots, une écriture en mouvement»³⁸³.

Le recours continu aux photographies dans **Mentir** et **Un jeune homme trop gros** force également le texte à une économie particulière du temps. Aussi, un souci de précision procède-t-il à une adéquation du régime temporel aux visées existentielles, fantasmagoriques du narrateur. La réanimation fictionnelle de ce matériau, en soi si figé et inerte, suppose son avènement au temps, en concurrence ou en conflit avec le temps diégétique. Élément purement ancillaire de l'écriture, les photos ne nous procurent des personnages qu'«[...] en position d'absence»³⁸⁴ auxquels il faudra offrir un contexte³⁸⁵.

Dans **Mentir**, règne un présent absolu qui suggère à Henri Scepi la tentative d'un «roman parlé» où «[...] la grammaire de l'écriture [se dissoudrait] dans le rythme originel de la voix»³⁸⁶. De son côté, **Un jeune homme trop gros** mise sur le futur, ce qui tranche sur l'usage du passé simple dans les romans ultérieurs.

³⁸¹ LAUDE, André – «Elvis, c'est moi!», **Le Monde**, 6 juin 1978.

³⁸² Entretien avec Pierre Maury, «Eugène Savitzkaya grandit vers l'enfance», **Le Soir**, 2 juin 1984.

³⁸³ LAUDE, André – «Elvis, c'est moi!», **Le Monde**, 6 octobre 1978. Rappelons, à cet égard, que ce roman naît d'un souci de narrativisation du texte savitzkayen par rapport à **Mentir**. Il dérive d'un «effort» narratif qui n'était pas encore à l'ordre du jour : «Jérôme Lindon [le directeur de Minuit] se comporte toujours de la même façon vis-à-vis de ses auteurs ; il a publié *Mentir* en disant qu'il ne marcherait jamais. Alors, j'ai fait ensuite un effort...». Entretien avec Pierre Maury, «Eugène Savitzkaya grandit vers l'enfance», **Le Soir**, 2 juin 1984.

³⁸⁴ GRIVEL, Charles – «Le jeu pelvien», p. 492. On songe bien évidemment à **Nadja** d'André Breton.

³⁸⁵ Cf. BAUDRILLARD, Jean – **O Crime perfeito**, Lisboa, Relógio d'Água, 1996, pp. 117-121 où cet auteur souligne le caractère «obsessif, narcissique, extatique» des photographies et leur «capacité de stupéfaction» supérieure à celle de l'écriture.

³⁸⁶ SCEPI, Henri – «Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine», p. 149.

Ainsi, un laps de temps existentiel et scriptural, celui du narrateur, semble régir l'économie temporelle des récits savitzkayens. L'emploi tantôt alterné, tantôt obsédant du passé et du futur renvoie au dégagement d'un *après-vécu* et d'un *avant-mourir* dans le récit. Le conteur vise une maîtrise des potentialités du temps : «François, quand tu auras grandi, tu ouvriras la porte de la cave [...]»³⁸⁷.

Par ailleurs, le recours au passé simple induit un aspect mythique du récit autofictionnel : «Je fus en Afrique dans la région des lacs [...]»³⁸⁸. Comme le rappelle Charles Grivel : «Écrire [se] situe ainsi dans un fort curieux moment dans l'après-vécu (j'y reviens par écrire) ou dans l'avant-mourir (je m'y dirige)»³⁸⁹; ce qui cautionne, chez lui, l'idée d'une œuvre *anthume*.

Mais c'est également une conception anthropologique absurdisante (nous y reviendrons) que le choix des temps verbaux rejoint et renforce, comme le pense Françoise Delmez³⁹⁰. Ainsi, nous relevons le recours à l'imparfait de l'indicatif pour marquer l'unicité événementielle et factuelle de certaines actions liées par un enchaînement logique des plus douteux et insolites:

Deux garçons fauchaient les coquelicots et l'odeur de pavot peu à peu les endormit et endormit les gardiens du dragon, les sonneurs de cloche. Marchant doucement, froissant les feuilles, brisant les brindilles, soufflant, sifflant, imperceptible souffle, le loup approchait et les bruits de l'orage couvraient son halètement. On tirait les barques sur la plage et le sable chuintait. On avait abandonné les recherches. L'enfant était perdu à jamais, pour ceux qui l'avaient connu. Le cheval lubrique l'a emporté sur son dos [...]»³⁹¹.

Il régit aussi l'affirmation d'actes bizarrement soumis aux caprices de l'éternel retour, d'une fatalité répétitive et itérative ; événements inutiles, vides de sens et de conséquences logiques et placés hors du temps social ou même psychologique : «lorsqu'il ne forniquait pas, épuisé et mou et qu'il ne savait plus sculpter ni peindre, les doigts gelés, en sang et poissés de peinture, il chaussait ses bottes et partait chasser»³⁹²; «Lorsqu'il mourait on disait de lui qu'il avait tout goûté ou presque»³⁹³.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 61.

³⁸⁸ SAVITZKAYA, Eugène – *La Disparition de maman*, p. 11.

³⁸⁹ GRIVEL, Charles – «Le jeu pelvien», p. 494.

³⁹⁰ Cf. DELMEZ, Françoise – «Un Autre (*de même*)», *Ecritures*, n° 1, *Fin de millénaire*, automne 1991, p. 31.

³⁹¹ SAVITZKAYA, Eugène – *Les Morts sentent bon*, p. 85s.

³⁹² *Ibid.*, p. 26.

³⁹³ ID – *La Folie originelle*, p. 13.

Le futur simple ou antérieur, assez fréquent, accentue l'absurde nécessité d'événements présentés comme incontournables, mais sans explication logique: «Les deux Millet meurent après avoir mangé du porc. Le père se couche sur son fils qui a perdu ses cheveux et qui pleure, qui s'occupera de notre charrette, qui portera le globe bleu à Gestroi?»³⁹⁴. Ou encore cette affirmation d'une nécessité absurde: «Le vacarme t'aura fait perdre la mémoire et la fumée aura brûlé tes narines et noirci tes cheveux. Tu chercheras ta tête entre les roues des camions. Puis, de retour chez toi, le front bandé, tu ne reconnaîtras pas ta maison»³⁹⁵.

L'impératif somme un ou plusieurs personnages, ou enjoint au lecteur, d'accomplir des actions dont le sens et l'agencement logique échappent au narrataire et forment une suite d'obligations ou d'interdits précis, concrets, parfois magiques, mais imprévisibles et saugrenus donnés dans un désordre déconcertant parce qu'imprévisible: «Déchausse-toi, entre dans l'eau, teins tes cheveux de noir épais, disparais, dors trois jours après avoir pris la poudre adéquate»³⁹⁶.

Contrainte, en tant que *prétexte* à écrire, et dérive constituent les deux pôles d'un souci obsessionnel de nomination des choses et de palpation du réel. Ces deux démarches apparemment antagoniques ainsi soudées concourent à la mise en «spirale» de l'écriture.

b) La prolifération

La prolifération textuelle participe à part entière à l'élaboration de l'«écriture en spirale» qui régit les premiers récits de notre auteur. Une profusion *graphique* qui tranche radicalement sur le célèbre laconisme d'Eugène Savitzkaya, lequel rend parfois difficile tout entretien. Aussi Mathieu Lindon a-t-il raison de nous conseiller une autre approche, celle de l'œuvre: «Donnez-lui du papier et un crayon et il deviendra plus bavard»³⁹⁷. Là, il se sent plus à l'aise et enclin à l'expansion et à la dérive.

Cependant, ce penchant ne dispense pas d'une considération préalable et d'un choix inévitable auxquels nous faisons une brève allusion en signalant le statut problématique du genre «romanesque», et son inhérente «malléabilité» chez lui.

³⁹⁴ ID – *Les Morts sentent bon*, p. 126.

³⁹⁵ ID – *La Disparition de maman*, p. 60s.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 80.

³⁹⁷ Entretien avec Hervé Guibert, précédé de «Lettre à un frère d'écriture», par Hervé Guibert et suivi de «La perversité, si simple et si douce», par Mathieu Lindon, p. 12s.

En fait, au roman correspond une certaine manière d'être au monde, une certaine exploration de et par la langue, distincte de celle que procure la poésie, même si l'on ne peut sous-estimer la croissante indifférenciation des genres.

Pour Savitzkaya, le «roman», est l'occasion «[...] d'avancer plus à sa guise. D'utiliser plusieurs matériaux, même disparates [...]»³⁹⁸. Et cet auteur de ne s'en priver pas! Mieux que tout autre texte critique, la quatrième de couverture de **Sang de chien** nous éclaire quant à l'indécision et au désordre qui président à la première écriture, la transforment en véritable «aventure»³⁹⁹ dans l'univers verbal.

Le premier niveau de l'avancée dans le langage passe de façon incontournable par le travail phrastique, et par les techniques qui promeuvent tantôt son enlissement, tantôt son étendue. En tous cas, la construction savitzkayenne des ces premiers textes n'obéit certes pas au «phrasé irréprochable»⁴⁰⁰ que Laurent Demoulin repère chez les écrivains dits minimalistes.

Au contraire, nous aurions plutôt affaire à une version différente de «l'éclatement» opéré sur la langue littéraire par Céline, Raymond Queneau, Georges Perec, et par toute une fraction du Nouveau Roman, notamment pour ce qui est de l'allongement démesuré des phrases.

Vu sous l'angle de l'enlissement, le phrasé s'acharne, dès le premier «roman», à instaurer une rythmique hypnotique, une transe incantatoire autour d'un personnage insaisissable qui devient *à la longue* mélopée autour d'un paragraphe lu *à la longue* comme strophe, trahissant une veine poétique dont le prosateur en herbe ne s'est pas encore affranchi. Le travail phrastique s'efforce de cerner la figure de la mère sans, toutefois, y parvenir. Il préfère s'enliser dans le jeu incantatoire de cette quête, et la redite devient son atout.

Au lieu de chercher à dire les choses, il s'agit ici de s'attarder à les entrevoir dans l'espace éphémère de leur *diction* par la contrainte de la redite, de l'incessante réélaboration. Ce texte se change en exercice d'*épanorthose* où le narrateur revient sur ce qu'il a dit/écrit soit pour le renforcer, soit pour l'adoucir et le filtrer, soit encore pour le rétracter tout à fait en vertu de ce que Henri Scepi appelle un «processus de rethématisation anaphorique»⁴⁰¹.

³⁹⁸ Entretien avec Francine Ghysen, «Eugène Savitzkaya, Prix Point de Mire 1993», p. 4.

³⁹⁹ Cf. «Entretien avec Eugène Savitzkaya, Liège-avril 1996», p. 303.

⁴⁰⁰ Cf. DEMOULIN, Laurent – «Pour un roman sans manifeste», notamment «Un phrasé irréprochable», p. 13s. Si l'on excepte **Un jeune homme trop gros**, bien sûr.

⁴⁰¹ SCEPI, Henri – «Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine», p. 149. A cet égard, ce texte inclassable affiche sans ambages sa nature «génétique» et intègre ses brouillons au texte final. Il se veut «brouillon» littéraire, essai.

Une seule de ces séries de reprises suffira à illustrer pareil enlèvement discursif proche par moments de l'«exercice de style» :

1. Elle peut simplement voir le verger par la fenêtre, toute l'étendue du verger et du jardin qui le prolonge [...]. Elle peut voir les champs qui suivent⁴⁰²;
2. Rien à voir. Rien à regarder par la fenêtre, si ce n'est cette étendue : verger, jardin et, pour finir, champs jaunes ou gris [...]⁴⁰³;
3. Elle peut voir le verger par la fenêtre, la nuit ou le jour. Elle voit seulement le verger [...]⁴⁰⁴;
4. Par la fenêtre de sa chambre, elle peut voir la rue, les maisons au toit noir, les champs derrière, loin, peu de chose [...]⁴⁰⁵;
5. Elle ne peut rien voir, sinon, et à perte de vue, un grand nombre de fleurs⁴⁰⁶;
6. Elle pourrait voir les fleurs détestées, les pivoines, la clématite [...]⁴⁰⁷;
7. A gauche, en se penchant un peu, elle peut voir le long mur bien découpé [...]⁴⁰⁸;
8. Elle peut tout voir par la fenêtre ouverte de sa petite chambre [...]⁴⁰⁹;
9. Elle peut voir à tout moment un même jardin jamais traversé de vent [...]⁴¹⁰;
10. Elle peut voir à tout moment de la journée et de la nuit un même jardin toujours traversé de vent [...]⁴¹¹.

L'accumulation progressive de ces énoncés sans cesse réélaborés accuse une écriture instable, provisoire et foncièrement insatisfaite jusqu'à se redire, et au risque de se nier ou de se contredire. Seul un jeu anaphorique envoûtant permet d'unifier cette séquence.

L'énoncé 1 propose un champ de vision restreint, mais s'élargissant au fur et à mesure que l'on entrevoit des étendues spatiales insoupçonnées (champs, jardin), que l'énoncé 2 ressasse. L'énoncé 3 restreint la portée optique, mais apporte un détail temporel ignoré auparavant (la nuit ou le jour). L'énoncé 4 élargit à nouveau cette portée optique, alors que l'énoncé 5 reprend cette idée, en y insinuant une contradiction apparente (ne rien voir) vs (à perte de vue). L'énoncé 6 modalise considérablement l'action et précise quelques détails (pourrait voir), (l'espèce de fleurs).

⁴⁰² SAVITZKAYA, Eugène – *Mentir*, p. 31.

⁴⁰³ *Ibidem*.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 33s.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁴¹⁰ *Ibidem*.

⁴¹¹ *Ibidem*.

L'énoncé 7 spécifie les circonstances spatiales et modales de l'accès à la vision (à gauche, en se penchant), cependant que l'énoncé 9 annule à l'infini le délai de cet accès et apporte une donnée supplémentaire (jardin, jamais traversé de vent), paradoxalement démentie et contredite par l'énoncé 10 (toujours traversé de vent).

Cette démarche redondante dans le travail phrastique en vertu d'une constante reprise, d'une insatisfaction primordiale et récurrente prélude au souci qui sous-tend l'écriture en spirale, et que Mathieu Lindon caractérise en ces termes : « [...] il les ressasse si avidement, en énumérant chaque élément et les répétant indéfiniment avec quelques variations comme s'il s'agissait de fantômes. Et de fantômes dont l'écriture garantirait l'efficacité [...]»⁴¹². Aussi l'autofiction se heurte-t-elle ici et simultanément à l'efficacité et à l'inefficacité de l'écriture conçue en tant que *problème*, et placée sous le régime du soupçon et du mensonge.

D'une part, elle aspire à une approche détaillée, descriptive, exhaustive et ressassée du réel qui suggère parfois, et ce à l'instar du Nouveau Roman, l'émergence d'un «nouveau réalisme»⁴¹³. D'autre part, le recours à la redite, l'imposition de «revoir constamment sa copie» au risque de se contredire çà et là, soulignent une inadéquation du dire face au monde, à la mémoire et aux fantômes.

Cette inaptitude fait en sorte que l'écriture se replie sur elle-même, sur sa *facture* et sa *texture* permanentes, son désordre jouissif, dégageant ainsi un «style [...] si personnel qu'on se croit parfois capable d'identifier en une ligne un texte de lui»⁴¹⁴ et rendant malaisée la démarche du lecteur, car «on aime lire un texte d'Eugène Savitzkaya, mais on est incapable d'en parler quand on l'a terminé. N'est-ce pas le propre de la jouissance»⁴¹⁵?

Le dépassement du dilemme simultané de l'efficacité et de l'inefficacité de l'écriture passe, chez cet auteur, par l'assomption du renversement prôné par Jean Ricardou : «Au réalisme [il] oppose le 'scripturalisme'»⁴¹⁶, c'est-à-dire qu'un roman «[...] n'est pas l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture»⁴¹⁷.

⁴¹² LINDON, Mathieu – «La perversité, si simple et si douce», p. 13.

⁴¹³ Robbe-Grillet n'a-t-il pas dit d'Eugène Savitzkaya qu'il était «un magicien du langage»? Cf. SCHOENAERTS, A. M. – «Eugène Savitzkaya, jeune auteur liégeois», *La Wallonie*, Liège, s/d.

⁴¹⁴ LINDON, Mathieu – «La perversité, si simple et si douce», p. 13.

⁴¹⁵ *Ibidem*.

⁴¹⁶ BOTHOREL, Nicole, et alii – *Les Nouveaux Romanciers*, p. 17.

⁴¹⁷ *Ibidem*.

Les textes qui paraissent après **Mentir** confirment la tendance à la profusion phrastique et au gommage permanent. **La Disparition de maman**, dont le fil conducteur mutant n'est autre qu'une «petite sœur» insaisissable inscrit la potentialité du narrateur paranomastique, prêt à incarner n'importe quel personnage légendaire et imaginaire : «Je suis Evoé [...]» ; «Je suis Eloé»⁴¹⁸; volontaire pour s'engager dans n'importe quelle bribe d'intrigue, qui n'aura finalement pas lieu.

Ainsi, le narrateur va intercalant ses fantasmes dans un pseudo-récit légendaire ou mythologique dépourvu d'intrigue et parfois fait de gommages divers. La révision est une technique (anti)narrative constante. C'est à ce titre que l'on peut saisir le sens des aventures déconcertantes du narrateur : «Je fus en Afrique, dans la région des lacs où je tuai et dépouillai plus de mille antilopes et gazelles [...]»⁴¹⁹; «Je fus en Antarctique dans la région des glaces où je vis le soleil comme une enclume et la nuit derrière la porte [...]»⁴²⁰; «Je fus en Afrique dans la région des lacs. Pour avoir détruit quelques dizaines de termitières [...]»⁴²¹.

Le voyage enlisé de **La Traversée de l'Afrique** fonctionne également sur le mode anaphorique de la redite après rature ou gommage. Ce processus promeut l'enlissement et l'autocontestation du récit. Le voyage cent fois envisagé ne démarre toujours pas ; ne traverse que l'espace opaque de l'écriture où il se trouve cent fois reporté.

Chaque tentative d'évocation du voyage engendre ou précise le moyen de transport utilisé, de sorte que ce n'est plus l'expédition qui attire l'attention, mais bien la modalité lexicale et scripturale ; seul enjeu *génétique* du texte qui prend corps devant nous :

Mais avant de construire *cette fourgonnette* métallique, nous utilisions, pour nos déplacements, *une petite charrette* de couleur blanche, à deux roues ou à quatre, je ne m'en souviens plus [...] ⁴²²;

Cette charrette, nous l'utilisions pour nos promenades, nos longues promenades [...] ⁴²³;

Nous passions souvent par cette forêt avec *notre véhicule* lent chargé de bois [...] ⁴²⁴;

Ce chariot, nous aimions le projeter contre un mur de briques [...] ⁴²⁵;

La charrette nous emportait ailleurs ⁴²⁶.

⁴¹⁸ SAVITZKAYA, Eugène – **La Disparition de maman**, p. 74.

⁴¹⁹ **Ibid.**, p. 11.

⁴²⁰ **Ibid.**, p. 38.

⁴²¹ **Ibid.**, p. 138.

⁴²² ID – **La Traversée de l'Afrique**, p. 31. C'est nous qui soulignons.

⁴²³ **Ibidem**. C'est nous qui soulignons.

⁴²⁴ **Ibidem**. C'est nous qui soulignons.

⁴²⁵ **Ibid.**, p. 33. C'est nous qui soulignons.

⁴²⁶ **Ibid.**, p. 35.

C'est-à-dire nulle part. Le véhicule du déplacement fait l'objet de redites aux détails et aux modalités purement tautologiques.

Savitzkaya se réfère bien évidemment à son enfance. La restitution fidèle et narrative de ces souvenirs n'est pas son premier souci. Il s'agit avant tout de se replacer, par l'effet incantatoire de l'anaphore, dans la ferveur de l'enfance. L'autofiction se laisse prendre au jeu d'autant plus enlisant de l'écriture que les détails sont attribués à un narrateur à la mémoire défaillante : «Je ne m'en souviens plus»⁴²⁷.

Parfois, comme pris d'une soudaine lassitude, ou pour couper court à l'envoûtement du texte, une dernière reprise résume abruptement toute une série de versions sur un thème ressassé :

On avait pu nous voir oisifs et sereins déambuler le long des haies ou bien, affairés, transporter de l'herbe encore humide, des métaux, rassembler les matériaux, aller et venir, ennemis, nous préparer au voyage, astiquer le véhicule, puis, au matin, trembler et geindre⁴²⁸.

Et tout de suite après : «On aurait pu nous voir»⁴²⁹. Dans l'exemple anaphorique antérieur, la phrase «La charrette nous emportait ailleurs» résume tout le ressassement sur la «charrette» que nous avons retranscrit plus haut, alors que dans **La Disparition de maman**, l'on détecte un procédé semblable : «Mon vélo rouge me conduisait à la poste ; il aurait pu me conduire jusqu'à toi, mais je n'avais pas assez de force, mes muscles étaient mous et je ne pouvais me déplacer davantage»⁴³⁰, repris et résumé juste après : «Le vélomoteur rouge me conduisait à la poste»⁴³¹.

Parfois, une longue série s'achève en queue de poisson et devient inconclusive et incohérente : «François, quand tu auras grandi, quand tu porteras la barbe rouge, les cheveux longs et durs tombant sur le col, le chapeau de paille par tous les temps, la fine cravate noire fortement serrée, le veston de velours ; à l'intérieur, la robe ample et la calotte sur le crâne...»⁴³²;

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁴²⁹ *Ibidem.*

⁴³⁰ ID – *La Disparition de maman*, p. 7.

⁴³¹ *Ibidem.*

⁴³² *Ibid.*, p. 60.

Cette stratégie déceptive de l'attente du lecteur renforce la manie des «ruptures de tons»⁴³³, auxquelles nous reviendrons, et tranche sur la naturelle propension de notre auteur à s'étendre indéfiniment dans le texte, profitant par là de l'«auto-fécondation [du texte] ou [de l'] association en constellation»⁴³⁴, et prônant l'écriture comme *graphèse*. Rappelons que cet auteur trouve dans la «prose»⁴³⁵ une «respiration» qui lui convient davantage et lui «[...] permet d'avancer plus à sa guise»⁴³⁶.

Aussi trouve-t-on souvent dans les premiers textes d'Eugène Savitzkaya un maniement expansif de la phrase (principale) à laquelle s'accroche une pléthore de propositions relatives et relatives imbriquées, symptôme d'un foisonnement de l'écriture :

Au vu de ma famille, je me déguisais souvent en jeune fille *qui* passe [...] ; jeune fille *qui* passe et *qui* repasse devant la maison de son amant [...], bêtes *qui* ne grognent même pas [...], le scarabée *qui* traverse la rue ; *qui* passe et *qui* repasse devant la confiserie [...] et *dont* la neige fond au soleil [...] ; *qui* passe et *qui* repasse [...], devant la tapisserie *dont* chaque personnage [...] ; *qui* passe et *qui* repasse [...] *qui* ne tremble pas dans sa robe ; [...] jeune fille *qui* bientôt sera morte, les jambes fléchies⁴³⁷.

Cette longue séquence s'achève et s'épuise sur une imprévisible et *déceptive* queue de poisson : «La famille réunie, les quatre frères debout derrière les parents assis»⁴³⁸.

Peu soucieux de la brièveté et de la concision des phrases, Savitzkaya aime au contraire les allonger et les alourdir d'éléments disparates, convoqués en vrac, dans le beau désordre du souvenir, de l'univers onirique ou fantasmagorique. D'ailleurs, Claude Simon ne rappelait-il pas qu'«il n'y a ni commencement ni fin dans le souvenir»⁴³⁹?

Tout est livré pêle-mêle par un narrateur bien plus bavard à l'écrit qu'à l'oral. La prolifération scripturale est donc sciemment confuse à plus d'un titre. D'une part, du point de vue «formel», Savitzkaya n'hésite pas à mélanger les genres et à confondre ou rendre inefficaces les repères théoriques littéraires traditionnels.

⁴³³ Cf. entretien avec Francine Ghysen, «Eugène Savitzkaya, Prix Point de Mire 1993», p. 4.

⁴³⁴ BOTHOREL, Nicole, et alii – **Les Nouveaux Romanciers**, p. 48.

⁴³⁵ «Entretien avec Eugène Savitzkaya, Liège-avril 1996», p. 303.

⁴³⁶ Entretien avec Francine Ghysen, «Eugène Savitzkaya, Prix Point de Mire 1993», p. 4.

⁴³⁷ SAVITZKAYA, Eugène – **La Disparition de maman**, p. 59s.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁴³⁹ Cf. BOTHOREL, Nicole, et alii – **Les Nouveaux Romanciers**, p. 43.

A Françoise Delmez, il avouait s'être «[...] mis à écrire des textes qui ressemblaient *vaguement* à des romans [...]»⁴⁴⁰; ce qui revient à dire qu'il inscrit sa démarche dans l'éclatement des genres préétablis et étanches dans la droite ligne des écritures modernes. Tout sera désormais convoqué sous prétexte d'écrire un «roman».

Aussi Eugène Savitzkaya colle-t-il l'«étiquette roman» sur des textes formellement disparates, hybrides et fragmentaires; des textes qui accusent et traduisent formellement un chaos d'origine ontologique, mais aussi onirique, fantasmatique ou mnésique.

D'ailleurs, à Sémir Badir, il confiait son approche désordonnée et confuse de l'écriture : «Chaque roman est l'idée d'une préoccupation d'un moment. Je les écris un peu pour ne pas oublier cette préoccupation, pour l'inscrire dans ma mémoire et puis c'est fini. Ils s'éloignent de moi»⁴⁴¹.

Le premier «roman» de Savitzkaya, **Mentir**, ne parvient pas à s'affranchir du «travail de la forme»⁴⁴² poétique. Les premiers paragraphes suggèrent des strophes incantatoires, un rythme liturgique infini. Et puis, pour citer Marc Quaghebeur, «la machine se met à tourner»⁴⁴³ à la faveur d'une dérive onirique. Les répétitions se succèdent et se répondent. L'expansion scripturale est encore aux prises avec la rigidité poétique proprement dite:

Ces fleurs ne sont plus pour moi, dit-elle [...] ⁴⁴⁴;

Ces fleurs ne sont plus pour moi, disait-elle [...] ⁴⁴⁵;

Ces fleurs qui me repoussent ne sont plus pour moi, dit-elle ⁴⁴⁶;

Ces fleurs près de mon pied, contre ma peau et mes orteils, toutes ces fleurs ici amoncelées [...], ne sont pas, ne sont plus, ne seront plus jamais pour moi[...] ⁴⁴⁷.

Le désordre s'installe définitivement dans les textes ultérieurs. L'écriture devient inclassable. Les «ruptures de ton» s'accumulent alors que l'éclatement est constamment entretenu. Ainsi, la poésie envahit et féconde çà et là la prose savitzkayenne à la faveur d'«effets oxymoriques»⁴⁴⁸ qui font penser à une «prose poétique»⁴⁴⁹; ou en tous cas à un désordre générique qui se joue des classements d'usage.

⁴⁴⁰ DELMEZ, Françoise – «Entretien avec Eugène Savitzkaya. Août 91», p. 35. C'est nous qui soulignons.

⁴⁴¹ BADIR, Sémir – «Cœur de père», p. 9.

⁴⁴² Cf. **Ibidem**.

⁴⁴³ QUAGHEBEUR, Marc – **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, p.91.

⁴⁴⁴ SAVITZKAYA, Eugène – **Mentir**, p. 7.

⁴⁴⁵ **Ibidem**.

⁴⁴⁶ **Ibid.**, p. 8.

⁴⁴⁷ **Ibid.**, p. 9.

⁴⁴⁸ Cf. DELMEZ, Françoise – «Un Autre (*de même*)», p. 23.

⁴⁴⁹ Cf. **Ibidem**.

Sang de chien, annoncé dans le périphrase comme un «roman», compte à ce titre parmi les textes les plus inqualifiables de Savitzkaya, si l'on en croit la quatrième de couverture : «Mais *Sang de chien* n'est ni un manuel didactique, ni un recueil de psaumes, encore moins une biographie de l'auteur. *Sang de chien* n'est qu'un roman, dont l'usage, c'est bien connu, reste à découvrir»⁴⁵⁰.

Certains fragments narratifs n'évitent pas une tournure poétique marquée par la reprise anaphorique et la répétition. Ce faisant, le texte vise «un équilibre parfait de tous les éléments». Un passage aussi répétitif et formel, aussi imprégné des contraintes rigides implique lui aussi «un équilibre parfait de tous les éléments»⁴⁵¹:

Je voudrais, mon amour, ta langue sur les bords ébréchés de la tasse dans laquelle nous primes notre lait avec les peaux et les moucheron du lait [...], je voudrais que nous soyons au bord de l'eau et que son écume nous tenant éveillés nous fasse transpirer comme on transpire sous trois couvertures [...], je voudrais les beaux objets usuels nous entourant de leurs reflets et de leurs saveurs [...]⁴⁵².

Mentir, «roman poétique» s'il en est, est encore fort redevable à un projet de «représentation de l'univers entier»⁴⁵³. L'oxymore ou le chiasme régissent le début d'un texte qui croise des champs sémantiques *a priori* inconciliables : les fleurs et la fiente de poule et la beauté des pieds de la mère, métonymie affective de la beauté maternelle tout court, côtoie la poussière : «Ces fleurs ne sont plus pour moi, disait-elle, son pied nu écrasant un caca de poule et la crème de l'excrément entre ses beaux doigts de pieds, sur sa peau très jaune malgré la poussière toujours ambiante, toujours sournoise»⁴⁵⁴.

Mais, du point de vue formel et générique, encore une fois, le lecteur est placé face au défi de reconnaître une cohérence ou un projet. L'écriture devance le livre et l'insinue toujours pour ce qui est de ces premiers textes, par des bribes, des fragments où l'auteur ne fait qu'exercer les infinies facettes de «son génie»⁴⁵⁵.

Le récit se veut avant tout une aventure scripturale en prose, à laquelle l'auteur intègre encore une plume poétique. Mais, au fur et à mesure qu'elles s'installent dans la grisante liberté de cette prose, toutes les dérives et toutes les ruptures génériques peuvent s'amorcer.

⁴⁵⁰ Cf. SAVITZKAYA, Eugène – **Sang de chien**, quatrième de couverture. C'est nous qui soulignons.

⁴⁵¹ Entretien avec Francine Ghysen, «Eugène Savitzkaya, Prix Point de Mire 1993», p. 4.

⁴⁵² SAVITZKAYA, Eugène – **Sang de chien**, p. 19.

⁴⁵³ Entretien avec Francine Ghysen, «Eugène Savitzkaya, Prix Point de Mire 1993», p. 4.

⁴⁵⁴ SAVITZKAYA, Eugène – **Mentir**, p. 7.

⁴⁵⁵ Cf. DELMEZ, Françoise – «Entretien avec Eugène Savitzkaya. Août 91», p. 40.

Tout d'abord, il ne faut pas perdre de vue que «tout ce que j'écris est de l'ordre du conte»⁴⁵⁶, offert en bribes, même si d'autres voies narratologiques ne sont pas exclues, et qu'à certains moments sa «morphologie» s'impose, mais qu'à d'autres l'élaboration autofictionnelle s'accroît :

Ma mère avait deux fils, treize et quatorze ans, qu'elle aimait et qui se noyèrent dans l'étang du parc de l'Hélix. Croyant la duper, on les remplaça par deux enfants hongrois, mais immédiatement elle sentit la supercherie et pleura ses fils disparus, entretenant dans leur chambre la chandelle, la tapisserie et la fenêtre. Cela est vrai puisqu'elle me l'a raconté. Ce qui est certain, c'est qu'elle n'a pas soixante ans, que Titien n'est pas le père de son premier fils, que cette vie qu'elle a vécue ne fut pas celle qu'elle imagina jeune fille⁴⁵⁷.

Les Morts sentent bon constitue le texte qui colle le mieux à la «morphologie» du conte dit «merveilleux» telle que Vladimir Propp l'a systématisée⁴⁵⁸. Le récit commence par le rituel du cortège funèbre de la Reine défunte, et l'envoi de Gestroi, (anti)-héros aux fonctions éphémères et changeantes, vers «l'Ouest»⁴⁵⁹ afin de procurer au roi veuf un palais somptueux et paisible, dans «un pays de collines douces [...]»⁴⁶⁰.

La démarche autofictionnelle s'insinue d'autant plus nettement que Gestroi (geste roi?) terminera son périple et son apprentissage à Liège qui, - on le sait -, sent la glycine : «A Liège, il n'y avait pas de maison pour eux. Conspuate était mort depuis longtemps. Une grande puanteur régnait dans la ville»⁴⁶¹.

L'intrigue chaotique ne perd pas de vue la linéarité chronologique qui tranche sur le désordre interne du texte : «en février», «au milieu de mars», «en mai», «en août», «en novembre». Conte initiatique, **Les Morts sentent bon** se détourne néanmoins des repères structuraux de ce genre de récit. Les personnages-fonctions s'insinuent, qu'ils soient humains, animaux, choses, mots ou êtres hybrides et mutants.

Mais, dans le *continuum* vital particulier de Savitzkaya, le poids descriptif, le maniement phrastique, les réécritures permanentes et les constantes analepses ne cessent d'«enliser» le récit au détriment de l'action et de la succession des séquences narratives.

⁴⁵⁶ Cf. BADIR, Sémir – «Cœur de père», p. 8.

⁴⁵⁷ SAVITZKAYA, Eugène – **Sang de chien**, p. 14.

⁴⁵⁸ Cf. PROPP, Vladimir – **Morphologie du conte**, Paris, Seuil, 1970, p. 35ss

⁴⁵⁹ Cf. SAVITZKAYA, Eugène – **Les Morts sentent bon**, p. 12.

⁴⁶⁰ Cf. *Ibid.*, p. 13.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 139.

L'emploi de certains temps grammaticaux et notamment le recours à des parenthèses narratives, simultanément impératives et incohérentes, en guise de rituels accentuent la conception de l'écriture en tant que libre «aventure», incompatible avec les soucis de «charpente»⁴⁶² dans la progression diégétique. La narration ne s'impose pas devant l'urgence du fantasme et du rituel :

Conspuate était parti, la demeure était vide. Dans l'évier, les écailles transparentes d'un poisson et de la poudre rouge lumineuse sur le calcaire craquelé : que la terre est plate! ne la dessine plus, creuse-la, mange-la, dans ses cavités verse de l'eau, mieux : du mercure, enfonce des piquets, trace des sillons, plante des poireaux et des noisetiers, peins-la, ratisse-la, désherbe et ensème, piétine et chasse avec un énorme soufflet, souffle, mouille-la et sèche après avec le vent. La cave était une autre maison aux parois de pierre verdie et salée [...] ⁴⁶³.

Nous avons affaire à un exercice indéterminé, à un brouillon, à un périple initiatique aux possibles de l'écriture. A l'instar de ce Gestroi qui, après avoir traversé l'Asie et l'Europe, et goûté à toutes formes de vies et d'expériences (sexuelles, notamment), et s'être soumis aux rituels les plus bizarres et incompréhensibles, l'écriture oublie l'objet même de sa quête et de sa mission, et se vautre dans ses rythmes et son labyrinthe baroque.

D'ailleurs, un thème secondaire est parfois évoqué dans ce «conte» et en renforce la faible progression diégétique : le *livre* et son traitement aléatoire, espèce de métaphore du processus de l'écriture mise à plusieurs reprises en abyme. Il s'agit d'un livre confié, perdu, mangé et détruit auquel s'attelle un écrivain discret :

Et le roi Victor remit à Gestroi une besace en cuir grossier contenant en plus *du livre* infiniment compliqué, imagé et odorant [...] ⁴⁶⁴ ;

Côté cuir, on avait écrit au stylet chauffé à blanc, et de la fumée s'était répandue avec une odeur mortelle dans le cabinet de *l'écrivain* qui s'était mis en caleçon pour travailler ⁴⁶⁵.

Dans ce périple chaotique et incohérent, l'écriture elle-même est itinérante, en voyage dans son territoire propre, dans ses combinatoires infinies. En fait, l'écriture est un acte vital, indissociable du corps. Elle est susceptible d'être dévorée, digérée. Non pas pour l'assimiler avec obéissance comme dans le passage biblique, mais bien pour se tenir au plus près du corps et des matières, et par là profiter de la logique *spirale* englobante où elle se meut. Elle occupe sa place dans le *continuum* vital qui nous lie au monde.

⁴⁶² Cf. «Entretien avec Eugène Savitzkaya, Liège-avril 1996», p. 303.

⁴⁶³ SAVITZKAYA, Eugène – **Les Morts sentent bon**, p. 73.

⁴⁶⁴ **Ibid.**, p. 21. C'est nous qui soulignons.

⁴⁶⁵ **Ibid.**, p. 31. C'est nous qui soulignons. Cf. aussi **Ibid.**, pp. 32, 100, 110s, 114 et 117.

D'autres sous-genres pointent çà et là, de façon inattendue, dans des textes qui ignorent les projets préétablis. **Sang de chien**, texte bizarrement annoncé comme «roman», rejoint certaines thématiques et un certain style des livres bibliques dits sapientiels (notamment *Les Psaumes*), quoique dans une version laïque et absurde dans l'approche des soucis existentiels. Son titre naît d'une interjection, d'une rage existentielle:

Quand ai-je pleuré pour la dernière fois, en plein air ou enfermé, dans quelle maison, dans quelle prairie, sur quel toit [...] et l'avant-dernière fois? Juste un spasme, une contraction du menton et pas de larmes, à peine comme une brève transpiration. Et avant? [...] Encore de rage, sang de chien, ça ne compte pas. Et avant⁴⁶⁶.

Pareilles questions suggèrent l'ébauche d'une quête de sagesse affranchie de la «théologie», repliée sur sa condition absurde propre, tel un psautier fragmentaire dénué d'espérance, et détaché de toute notion sotériologique. Une prière en vain.

Parfois, une cascade verbale prend le dessus et instaure une apposition rapide d'énoncés arbitrairement enchaînés du point de vue logique, qui préfigure une avalanche de comptines procurant au texte une saveur enfantine:

Le feu lèche leurs cuisses, les flammes roussissent leurs toisons aussi fines l'une que l'autre, légèrement frisées. De l'une sort une grêle crosse. Dans l'autre brille un délicat ourlet. Du lait coule, l'escargot bave et sa spirale se déroule, phylactère portant les mots illisibles, langue de glu pour capturer les mouches, le miel s'étire, la perle crève⁴⁶⁷.

Parfois, une séquence de devinettes aux menaces innocentes et cruelles à la fois envahit imprévisiblement l'espace du texte et reporte à plus tard toute évolution diégétique :

Il y a un cil sur ta joue parmi les larmes : si tu me dis sur quelle joue, tu recevras un baiser. Il y a une flèche plantée dans ma fesse : si tu sais dans quelle fesse, tu pourras me toucher le sein. Il y a du sang qui coule de ton oreille : peux-tu me dire de quelle oreille il coule sur ton épaule? Il y a une fourmi dans ton œil : le gauche ou le droit? Je te regarde. Qu'est-ce que je regarde : ton front, tes yeux - lequel des deux? -, ta bouche, ta joue - laquelle des deux? Je vais te lécher l'intérieur de l'œil, tu n'auras pas mal [...] ⁴⁶⁸.

⁴⁶⁶ ID – **Sang de chien**, p. 9s.

⁴⁶⁷ ID – **Les Morts sentent bon**, p. 46s. Cf. aussi **Ibid.**, p. 83s.

⁴⁶⁸ ID – **Ibid.**, p. 81. Voir également cet autre extrait fort semblable : «Dis-nous, lequel de nous joue-t-il le mieux? [...] Peux-tu nous dire quel son est le plus agréable à tes oreilles? [...] Si tu ne me donnes pas une nuit, je te transpercerai avec cette épée que tu vois, cette jolie épée, disait l'autre», p. 99.

Raison pour laquelle on a déjà qualifié l'écriture de Savitzkaya d'accumulation de «comptines luisantes de sperme»⁴⁶⁹. Il s'agit là peut-être d'une heureuse définition de l'«écriture en spirale», puisqu'elle englobe le monde de l'enfance, le langage comme invasion et violence, le corps comme support continu de l'écriture ; l'écriture en vie.

D'autre part, les «ruptures de ton», l'utilisation de «plusieurs matériaux, même disparates»⁴⁷⁰, se répercutent aussi sur la forme, sur la *matière* diégétique et le contenu instable mis en spirale par l'écriture. Ici aussi, Eugène Savitzkaya entretient la disparité des éléments et les effets de rupture sans que, toutefois, et contrairement aux «minimalistes», ces incessantes ruptures de ton provoquent un effet humoristique ; sans qu'un appel ou un simple clin d'œil soit lancé au lecteur⁴⁷¹.

Bien au contraire, tous les «matériaux» convoqués seront distribués selon les caprices d'une subjectivité inaccessible et incompréhensible. Leur agencement dans le texte participe de l'atomisation et de l'opacité sémantique.

Les «effets oxymoriques», par exemple, dérivent d'un bien étrange mélange d'odeurs, de sensations diverses, de sèmes opposés: «de son côté, Firmin parlait de l'Afrique et seule Debora l'écoutait, assise sur l'établi, heureuse, morte de froid»⁴⁷².

Passer du coq à l'âne n'est pas considéré comme trouble discursif, mais plutôt comme une conquête du monde par le langage, chez un narrateur qui se dit volontiers boulimique : «Tout m'inspire»⁴⁷³; «J'aimerais avoir tout goûté avant de mourir [...]. Dans le jardin, j'ai tout goûté»⁴⁷⁴.

Le narrateur de **Sang de chien** en a fait l'expérience inoubliable, et nous la livre comme une découverte inaugurale, une «première fois»⁴⁷⁵ absolue liant intimement au destin des espèces et des minéraux, et qui dès lors, rassure ou épouvante : «Si je continue à manger de la terre, et de la terre, la glaise la plus salée, je deviendrai ça, une souche pourrie depuis longtemps et creuse, pleine du bois meulé et digéré par les insectes»⁴⁷⁶.

⁴⁶⁹ Cf. BADIR, Sémir – «Cœur de père», p. 8.

⁴⁷⁰ Entretien avec Francine Ghysen, «Eugène Savitzkaya, Prix Point de Mire 1993», p. 4.

⁴⁷¹ Cf. DELMEZ, Françoise – «Un Autre (*de même*)», p. 22s.

⁴⁷² SAVITZKAYA, Eugène – **La Traversée de l'Afrique**, p. 43. Cf. aussi ID – **La Disparition de maman**, p. 21 et ID – **Sang de chien**, p. 19.

⁴⁷³ Cf. «Entretien avec Eugène Savitzkaya, Liège-avril 1996», p. 306.

⁴⁷⁴ Cf. BADIR, Sémir – «Cœur de père», p. 9.

⁴⁷⁵ SAVITZKAYA, Eugène – **Sang de chien**, p. 38. Voir également cet extrait de **Les Morts sentent bon**, p. 69 : «Tu seras embrassée sur la bouche, jaune salamandre et tu devras manger un lombric bien salé».

⁴⁷⁶ **Ibid.**, p. 54.

La prose poétique se redouble d'effets de rupture et de contraste qui font un constant appel aux expériences sensorielles contradictoires gravées dans la mémoire depuis l'enfance. Elles intègrent une conception absurde et rituelle de l'existence visant une dérisoire mise à distance de la mort :

Tu ne mourras pas ; ne meurent que ceux qui le veulent. Ta langue et ta gorge furent irritées par le citron, l'arum sauvage, le tabac, l'alcool et le sel. Tu as déjà piétiné des clous, des tessons de bouteille, des oursins, des vives et des chardons. Tu as déjà traversé des massifs d'orties. Tu sais où tu vas. Tu sais peut-être ce que tu fais. Ne meurent que ceux qui le disent, que ceux qui le répètent avec conviction. Tu as été mordu par des chiens et griffé par des chats. Tu as mangé de la neige et sucé de la glace. Tu as transporté des briques dans tes bras et de l'herbe sur ton dos. Même la cendre, tu l'as goûtée⁴⁷⁷.

Sommé de prendre la mesure de l'absurdité de l'humaine condition, le texte enjoint au narrataire d'étaler les matières, ses maigres sécrétions qu'il reprendra à son compte en vue d'une convocation de tous les éléments dans un seul récit : «Et ton sexe est laid. Cela qui semble pendre et dépendre de ta veine jugulaire, couvre-le avec les os de tes mains, phalanges de dégoût, tiens-y ta semence, ton vif argent, ton sang, ta levure et laisse rancir»⁴⁷⁸.

De même, dans **La Disparition de maman**, Pierre est maçon. Son frère prépare un mortier bizarre, dont la consistance nous étonne ; métaphore de l'alchimie romanesque de ces premiers textes, mettant définitivement tous les matériaux à l'épreuve de l'écriture : «Pierre élève les murs et cloue la charpente. Pierre entasse les briques et dresse les poutres. Son frère prépare le mortier, un mortier sucré et léger [...]. Le ciment convenait aussi bien à rejointoyer qu'à nourrir les cochons»⁴⁷⁹.

Dans **Les Morts sentent bon**, l'épopée de l' (anti)-héros, Gestroi, est ponctuée de saynètes autonomes qui alternent l'euphorie et la dysphorie des éléments et des sensations : le narratif et le rituel, le romantisme et l'obscène. D'ailleurs, le titre du «roman», en fausse piste, illustre cette démarche oxymorique :

⁴⁷⁷ Ibid., p. 65.

⁴⁷⁸ Ibid., p. 39.

⁴⁷⁹ ID – **La Disparition de maman**, p. 100.

Il lui arrivait d'écrire des poèmes sur les murs des latrines. Du bout des doigts, il jouait avec mes boutons et remplissait mon vase d'huile. Je boirai sa cendre dissoute dans mon lait. Ayant bu tout son lait, la sœur du garçon mourut et on la laissa quelques jours se faner sur son lit, bleuir, s'obscurcir, puer, se gonfler, se durcir. Les dix fossoyeurs se seraient couchés sur son beau cadavre, l'auraient souillé et pénétré avant de l'ensevelir si on ne l'avait pas laissé flétrir⁴⁸⁰.

Dans une liste envoûtante et litanique, **Sang de chien** nomme «des mots qui effraient [ma] mère». A nouveau, toutes les sensations et tous les souvenirs se matérialisent et se mêlent dans l'incantation de la désignation cosmogonique. Le narrateur effectue une nomination synesthésique du désastre, pareille à un accouchement du monde : «On les écrit. Je les prononce, le matin, le soir, à midi, en marchant et dans mon lit. Mort-né, avorton, mongol... incendie, explosion [...]. Et je les vois, les entends, les sens et parfois les touche sans que mes doigts en soient brûlés»⁴⁸¹.

A Pierre Maury, Savitzkaya confiait son penchant naturel pour une écriture qui souligne la sensualité. **Les Morts sentent bon**, placé en un Moyen Age incertain, époque sensuelle⁴⁸², met l'accent sur «[...] les matières émises par le corps, sueur, urine, sperme, salive, excréments, etc.»⁴⁸³, qui en font un roman véritablement scatologique. Récit de toutes les expériences, de tous les fantasmes, bien plus que de la geste (anti-héroïque) du jeune et «faible» Gestroi, **Les Morts sentent bon** n'hésite pas à tout faire tenir par l'écriture spirale, pêle-mêle, en un tourbillon envoûtant:

Salamandre jaune avait trouvé dans la bouche appliquée à la sienne le goût tant recherché, il l'aspirait avec la salive, aspirait si fort qu'il pompait la morve accrochée aux amygdales et vidait les sinus de leur semence ; le sang commença à monter des poumons avec le souffle. Salamandre jaune faisait respirer salamandre bleue, haleter, geindre, siffler, inspirait et expirait pour lui, puis le fit suffoquer et l'étouffa. Puis, de bonheur se laissa tomber dans l'herbe déjà haute et fleurie, vit les vers dans la boîte, les plus longs, les plus rouges et les suçà, les écrasa anneau par anneau, les recracha, revint à son vomi et avala les minces boyaux comme la grive lui avait appris. Il s'appelait Millet. Crotale, son surnom et son emblème. Le bâton, son arme préférée. L'eau, sa mère vive⁴⁸⁴.

⁴⁸⁰ ID – **Les Morts sentent bon**, p. 30.

⁴⁸¹ ID – **Sang de chien**, p. 59.

⁴⁸² Cf. entretien avec Pierre Maury, «Eugène Savitzkaya grandit vers l'enfance», **Le Soir**, 2 juin 1984.

⁴⁸³ **Ibidem**.

⁴⁸⁴ SAVITZKAYA, Eugène – **Les Morts sentent bon**, p. 69s.

A ce titre, la langue d'écriture de Savitzkaya rejoint quelque part l'enthousiasme nominatif et carnavalesque rabelaisien. Elle est la droite héritière d'une tradition de l'irrégularité narrative belge dont nous établissons le contexte socio-historique et le cadre critique au chapitre 2.

A l'instar de toute une famille littéraire belge, Savitzkaya fait partie de cette cohorte d'«[...] inventeurs de langue. Cette langue s'énonce en français mais n'est pas vraiment du français. C'est une langue inouïe, inouïble, cacophonique, carillonnante, faite d'assonances et d'allitérations, où le son prime sur le sens »⁴⁸⁵.

Ici, plus qu'ailleurs, les «ruptures de ton», et surtout de niveau de langage sont davantage repérables. Les registres de langue sont constamment sujets à des fractures imprévisibles, mais sont naturellement intégrées dans le texte :

Réveillé, il attaqua Gestroi, qui ne put se défendre, la brebis s'étant assise sur sa tête, les agneaux sur ses bras, ses jambes et son dos, il fut brutalement sailli par deux fois, vingt fois, jusqu'à ce que son cul déborde, et sa bouche, et que de son fondement sorte le bébé, chèvre liante et avenante qui l'appela par son nom et chanta dans la buée [...]»⁴⁸⁶.

Un vocable repris à un registre donné côtoie un registre diamétralement opposé sans qu'un effet humoristique soit recherché, mais plutôt pour entretenir le constant dépaysement du langage (et du lecteur), ainsi que la densité gothique d'une aventure scripturale. Aussi Praester conseille-t-il naturellement à Gestroi : «Il faudra que tu achètes de l'huile pour oindre ton trou si tu as peur d'avoir mal. Moi, je pourvoirai à la nourriture»⁴⁸⁷.

Toutefois, au dire d'Eugène Savitzkaya, jamais envie de tout dire, tout écrire, tout faire voltiger dans un texte n'a été aussi forte que dans **La Disparition de maman**. Ici, l'auteur a «l'impression d'avoir vraiment cru à une espèce de vision globale des choses»⁴⁸⁸. La fiction part du vécu, mais s'en va ailleurs, ne négligeant aucun matériau, ne refoulant aucun fantasme. Dans ce texte et bien plus qu'ailleurs, il aspire à tout épuiser de lui, à « [...] tout enclore dans le livre»⁴⁸⁹. Il croit tenir le *livre total*, ce mythe littéraire de l'écrivain moderne⁴⁹⁰. Il y renoncera par la suite.

⁴⁸⁵ Entretien avec Patrick Roegiers, **Le Carnet et les Instants**, n° 127, 15 mars-15 mai 2003, p. 3.

⁴⁸⁶ SAVITZKAYA, Eugène – **Les Morts sentent bon**, p. 44.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 117s.

⁴⁸⁸ DELMEZ, Françoise – «Entretien avec Eugène Savitzkaya. Août 91», p. 41.

⁴⁸⁹ Entretien avec Hervé Guibert, p. 9.

⁴⁹⁰ Cf. BLANCHOT, Maurice – **Le Livre à venir**, Paris, Gallimard, 1959.

Savitzkaya semble regretter cette prolifération narrative et diégétique. Parlant de la publication de **La Disparition de maman**, il confiait à Hervé Guibert que «de défaut de mon livre, c'est que je n'ai pas raconté une seule histoire. Je pense que c'est important qu'il y ait une idée de narration, mais pas n'importe quel rythme de narration»⁴⁹¹. De fait, ce quatrième récit n'a de cohérent qu'un bien fragile leitmotiv : une petite sœur autofictionnelle livrée aux aléas d'un texte impitoyable :

(...) petite sœur - leitmotiv, femme ensanglantée qui 'souille ce qu'elle touche, contamine ceux qui l'approchent, empuantit la campagne (...) 'petite sœur qu'on emmène partout avec soi 'morte ou vive' (...) 'poupée pigeon, petite fille malheureuse, attaquée, battue, jetée dans le four, brûlée, dispersée, (...) sans ours, sans maman, sans sucre... qui ne pleura même pas, voyant (...) que personne ne manquait'⁴⁹².

En toile de fond, une guerre incompréhensible se poursuit indéfiniment⁴⁹³. Des enfants se font punir et un désastre est constamment nourri. Les souvenirs sont livrés en vrac, sans cohérence. Toutefois, grisé par l'exubérance de l'écriture, le narrateur écarte son texte de tout projet «autobiographique».

La fragmentation⁴⁹⁴ du texte en saynètes relativement autonomes fomente une construction autofictionnelle *kaléidoscopique* instable. Comme l'affirme Françoise Delmez, «le narrateur échoue à se retrouver, à rassembler ses origines et ses affections»⁴⁹⁵. Tout flotte à la surface de ce texte, - « [son] livre le plus ambitieux»⁴⁹⁶ -, dans une sorte de beau désordre :

Et celui qui aurait porté le nom préféré a déjà disparu ou n'a jamais été, ou bien, étouffé, empoisonné, mordu, il fut enterré dans la propriété où une statue le protège des rats. Ce que personne jamais ne sut, ce que personne ne sait, c'est que je l'ai déterré et embaumé, un scarabée noir sous la langue, du jus de fleur dans le crâne, et qu'il fut longtemps mon frère aimé, ma poupée parfaite [...] ⁴⁹⁷.

⁴⁹¹ Entretien avec Hervé Guibert, p. 11.

⁴⁹² SCHOENAERTS, A. M. – «Eugène Savitzkaya, jeune auteur liégeois», *La Wallonie*, Liège, s/d.

⁴⁹³ On se rappellera le cadre du roman de Pierre Guyotat, **Tombeau pour cinq cent mille soldats** qui a tant marqué le poète liégeois.

⁴⁹⁴ Cf. FEBEL, Gisela – «Ecrire l'intensité...», pp. 281-287.

⁴⁹⁵ DELMEZ, Françoise – «Un Autre (*de même*)», p. 27.

⁴⁹⁶ Entretien avec Francine Ghysen, «Eugène Savitzkaya, Prix Point de Mire 1993», p. 4.

⁴⁹⁷ SAVITZKAYA, Eugène – **La Disparition de maman**, p. 31.

Ainsi, des énoncés mémoriels disparates et fantasmatiques sont déversés par l'écriture comme une tentative de ne rien omettre, de ne rien oublier, mais sans souci chronologique ou de restitution autoréférentielle fidèle :

Il y a des chiens féroces, des bêtes qu'il ne faudrait jamais libérer. Il y a des enfants qui courent trop vite et trop loin sur l'étang gelé et qui n'appellent pas au secours lorsque la glace se brise, qui attendent que viennent les bateaux, qui refusent de se hisser sur la planche que leur tend le sauveteur couché sur l'échelle. Il y a des enfants qu'il faut punir, d'autres qu'il faut caresser, d'autres qu'il faut dévorer⁴⁹⁸.

Par ailleurs, les interdits jouxtent les jeux d'enfants, entrecoupés d'une *guerre* souterraine, insidieuse. L'atomisation et la fragmentation narratives travaillent des matériaux diégétiques épars :

Malgré l'interdiction et la puissance du feu, elle se rasait la tête et se peignait les lèvres. Sous la glace de ses ongles défilaient les petits nuages blancs. Ses défauts remontaient à la surface, ses minuscules fautes. Découverte, elle fut sévèrement châtiée. Mais la guerre continue sous terre et sous les eaux [...] ⁴⁹⁹.

Dans une large mesure, elles profitent aussi et de l'ambiguïté affichée du *je* narratif habile à brouiller les pistes du lecteur, et les siennes propres. Ce procédé éclaire l'une des voies empruntées par la dérive autofictionnelle dans les premiers romans de Savitzkaya. La ferveur de l'enfance permet l'induction d'un registre légendaire dans la définition identitaire, dans l'élaboration subjective.

Par une pratique paranomastique, *je* est tantôt «moi» : «Je suis Evoé [...]. Je suis Eloé et mes cheveux sont tombés. Malgré l'interdiction, [...]»⁵⁰⁰; tantôt «elle», «petite sœur» : «Maintenant, elle est ensanglantée, on ne pourrait plus la déposer dans un meuble [...]»⁵⁰¹; tantôt «toi» : «Couché à la fin de la nuit, tu te réveilleras à la fin du jour»⁵⁰².

A cet égard, les dernières phrases de **La Disparition de maman** suggèrent une exaspération, une confession et puis surtout comme un échec de la construction identitaire : «Qui salit la porcelaine? Qui blanchit le toit et le muret? Qui, sale et fourbe, plus sale et plus fourbe chaque jour? Moi Moi Moi»⁵⁰³.

⁴⁹⁸ **Ibid.**, p. 94s.

⁴⁹⁹ **Ibid.**, p. 114.

⁵⁰⁰ **Ibid.**, p. 141.

⁵⁰¹ **Ibid.**, p. 96.

⁵⁰² **Ibidem.**

⁵⁰³ **Ibid.**, p. 142.

La prolifération textuelle est également le fait d'une tendance à la dispersion diégétique. Comme le souligne Françoise Delmez, l'écriture émane d'une «perception chaotique et néanmoins cohérente de l'univers au sens large»⁵⁰⁴, qui dégage des «constellations de significations éparses»⁵⁰⁵ que le narrateur pluriel est le seul à unifier, à filtrer ou à relier à un quelconque substrat autoréférentiel.

Les premiers textes aiment à introduire çà et là des éléments disparates qui, à première vue, paraissent incongrus, et dont le lecteur ne parvient cruellement pas à justifier l'agencement dans l'économie textuelle et narrative si ce n'est, comme le pense Françoise Delmez, en tant que «prétexte à exhumer»⁵⁰⁶.

Par exemple, **La Disparition de maman** distribue de façon désordonnée quelques vocables extraits d'un champ sémantique religieux sans que rien les justifie ou annonce leur venue. Et puis surtout sans viser une approche humoristique du lecteur : «[...] la très grande trapéziste, la contorsionniste aux vertèbres molles, aux os brisés, l'éblouissante Incarnation [...]»⁵⁰⁷; «Au sommet du tas dort ma petite sœur pas plus pesante qu'une feuille, montrant ses plaies glorieuses [...]»⁵⁰⁸; «De sa tête jaillirent le sang et l'encre [...]»⁵⁰⁹; cette dernière citation pouvant suggérer une vision sacramentelle et liturgique détournée de l'écriture liée aux sources physiques et matérielles de la vie.

Les Morts sentent bon éparpille ces mêmes références, îlots de paix et de sainteté au sein d'un cadre pétri de références charnelles et violentes. Il souligne ainsi le *continuum* de tous les registres, de tous les niveaux, du sacré et du profane, du conte et du mythe, de tous les souvenirs ; leur équivalence étant fixée et assurée par la logique arbitraire du texte. **La Disparition de maman** reprend ce procédé merveilleux :

Ogre savant, ogre gentil des forêts, ogre silencieux des profonds marécages, ogre malicieux et serein ami des bêtes surnoisées, apporte-nous les fleurs, les feuilles et les fruits, tous les fruits de la jungle, les secs et les charnus, la chair amère et la chair douce, et le champignon qui brûle comme une flamme éternelle, et la poudre à priser, la poudre des lévitations, le cœur en poudre du Messager, la poussière qui séchera nos écritures, nos caractères fins et noirs [...], et donne-nous la force de voir en rêve les plus lointaines constellations et, dans la bouche de notre sœur, ton portrait écarlate⁵¹⁰.

⁵⁰⁴ DELMEZ, Françoise – «Un Autre (*de même*)», p. 23.

⁵⁰⁵ **Ibidem.**

⁵⁰⁶ **Ibid.**, p. 27.

⁵⁰⁷ SAVITZKAYA, Eugène – **La Disparition de maman**, p. 17.

⁵⁰⁸ **Ibid.**, p. 120. Cf. aussi **Ibid.**, pp. 123 et 128.

⁵⁰⁹ **Ibid.**, p. 130. Cf. également ce doublet légèrement différent repris quelques fragments plus loin, mais tout aussi «sacramentel» : «De ma tête brisée jaillirent le fiel et l'encre [...]» (p. 140), à contraster avec Jn 19, 34.

⁵¹⁰ **Ibid.**, p. 18s.

A nouveau, cet extrait valide l'intuition d'un fragment de prière liturgique païenne et dérisoire, opaque et gratuite, d'une *doxologie* insolite, déplacée ou détournée. Même consternation devant cette référence ambiguë dans son contexte, mais qui illustre combien le texte est producteur chaotique d'images : «[...] les guêpes qui firent un nid dans un coin d'un tableau pieux dans la chapelle du sanctuaire de la dame de la lumière»⁵¹¹.

Tous les *matériaux* sont convoqués et se répondent sans que le narrataire puisse dégager un projet préétabli qui en légitimerait l'irruption dans le texte. Des tournures bibliques s'insinuent parfois, mais s'avèrent insaisissables dans leur contexte.

Par exemple, cet extrait de **Les Morts sentent bon** rappelle explicitement un verset du livre des Proverbes : «*Et le chien retourna à son vomi* et ce qui s'était échappé de ses lèvres, il le ravalait, car il ne voulait pas laisser sur les feuilles [...]»⁵¹². Cet autre passage déjà cité de **La Disparition de maman**, «De sa tête jaillirent le sang et l'encre [...]»⁵¹³ fait songer à un verset de la fin de l'évangile selon Saint Jean. Par ailleurs, le passage suivant reproduit une attitude de rage et de désarroi fréquente dans le monde de l'Ancien Testament : «L'oiseleur déchira sa robe et s'arracha les cheveux»⁵¹⁴.

Dans **Les Morts sentent bon**, on trouve cette bribe déplacée d'une béatitude évangélique : «Ses lèvres cèderont à la pression d'un doigt marbré de miel. Heureuse la maman d'un enfant semblable»⁵¹⁵.

Souvent plusieurs *motifs* se répètent çà et là et glissent d'un «roman» à l'autre. Ils se relaient et poursuivent partout une même obsession. Se répondent-ils en écho pour suggérer, comme le pense Françoise Delmez, la mise en place, dans toute l'étendue de l'écriture, par-delà chaque récit publié, d'une «œuvre-monde»⁵¹⁶?

En tous cas, le perpétuel retour de certains thèmes ou de certains personnages, - dont on sait la faible consistance -, concourt à dégager un style; celui-là même qui faisait dire à Mathieu Lindon que «[...] son style est si personnel qu'on se croit parfois capable d'identifier en une ligne un texte de lui»⁵¹⁷.

⁵¹¹ ID – **Sang de chien**, p. 82.

⁵¹² ID – **Les Morts sentent bon**, p. 61. A contraster avec Prov. 26, 11. C'est nous qui soulignons. Ou encore ce pastiche génésiaque évident : «Au commencement, les lions couraient autour de nous. La poussière planait sur les eaux» dans **La Traversée de l'Afrique**, p. 115.

⁵¹³ ID – **La Disparition de maman**, p. 130.

⁵¹⁴ ID – **La Traversée de l'Afrique**, p. 132.

⁵¹⁵ ID – **Les Morts sentent bon**, p. 119.

⁵¹⁶ DELMEZ, Françoise – «Un Autre (*de même*)», p. 27.

⁵¹⁷ LINDON, Mathieu – «La perversité, si simple et si douce», p. 13.

L'une des caractéristiques majeures de la dispersion s'affirme et se traduit par les récurrences intertextuelles internes qui procurent au lecteur un effet de reconnaissance, sous forme de repères/relais thématiques. Quelques exemples choisis parmi beaucoup d'autres (références géographiques, nomenclature botanique et zoologique) illustrent cette véritable manie de la *dispersion*.

Le «marin [mon cœur]», qui donnera le titre d'un roman dédié au fils de Savitzkaya, Marin⁵¹⁸, se trouve incompréhensiblement parsemé sur plusieurs textes. Un poème aussi violent et «fondateur» qu' **Attila. Vomiques** évoquait déjà ce personnage : «Marin de mon cœur. Je te prépare ma chambre grasse [...]»⁵¹⁹, repris dans **Sang de chien**: «Voici le tireur de sarbacane, le seul véritable et aussi le marin que mon cœur a élu. Dans un port du Venezuela, il vit des hommes chier dans leurs mains [...]»⁵²⁰, où il semble se rapporter à un souvenir du frère du narrateur qui fut marin, élaboré et transformé par l'autofiction.

Le jeune homme obèse de **Un jeune homme trop gros** ne sera-t-il pas «livreur ou marin»⁵²¹? De même, dans son chaos primaire, le recueil **Bufo Bufo Bufo** évoque un «[...] marin qui mangea mon cœur [...]» ; «marin [dont] la tête enfla»⁵²². Et dans **Les Morts sentent bon**, il est question d'une «rixe entre marins», et le «marin de mon cœur» revient en force vers la fin du récit⁵²³.

La *manivelle* est un outil récurrent dans plusieurs textes en guise d'obsession, mais aussi en tant que métaphore instrumentale du mécanisme fictionnel de la vie et de l'écriture : «Basile touchait la manivelle et les lions apparaissaient»⁵²⁴. Dans ce récit immobile d'un voyage imaginaire d'enfants, Basile est préposé au service de la manivelle ambivalente. Tantôt jouissive, tantôt douloureuse : «Mais Basile, se servant d'une manivelle, d'une simple manivelle, ne s'humidifiait jamais les paumes et l'outil le brûlait peu à peu. A sa mère, il fit part plus d'une fois de ses douleurs»⁵²⁵.

⁵¹⁸ Cf. SAVITZKAYA, Eugène – **Marin, mon cœur**, Paris, Minuit, 1992.

⁵¹⁹ ID – «Un Attila. Vomiques», **Mongolie, plaine sale**, p. 15.

⁵²⁰ ID – **Sang de chien**, p. 17.

⁵²¹ ID – **Un jeune homme trop gros**, p. 32.

⁵²² ID – **Bufo Bufo Bufo**, Paris, Minuit, 1986, p. 47.

⁵²³ ID – **Les Morts sentent bon**, pp. 133-138.

⁵²⁴ ID – **La Traversée de l'Afrique**, p. 92. Cf. aussi : «[...] il se souvenait de tout dès qu'il touchait la manivelle [...]» (p. 137).

⁵²⁵ **Ibid.**, p. 117.

Cette manivelle ambivalente et polysémique, - productrice d'images et de fantasmes -, revient dans **La Disparition de maman** : «[...] je peux arroser mon jardin, je noie mes ennemis, j'éclabousse mes amis, je fais tourner la roue de ma machine, la roue dentée et la meule [...]»⁵²⁶; mais était déjà à l'œuvre dans **Un jeune homme trop gros** où, comme dans **La Traversée de l'Afrique**, elle se trouve associée au thème mécanique et compulsif de l'entassement, du stockage, ainsi qu'à celui de l'épuisement, du surmenage : «Il [le pseudo-Elvis] tourne la manivelle à longueur de journée et livre ses produits après avoir trié le bois ou le grain. Il tourne et accumule la marchandise qu'il livre le soir [...]»⁵²⁷.

L'insistance sur cet instrument enclin aux dérives fantasmatiques valide l'approche *frictionnelle* de la fiction. Aussi, si le frottement de la manette produit l'apparition *fictionnelle* de lions ambigus, la *friction* même de l'engin constitue-t-elle le souci premier, l'action paradoxalement absorbante et récurrente du récit : «La manivelle, il l'astiquait à longueur de temps, il finissait par l'user à force de la froter»⁵²⁸.

Autre thème-relais, l'étrange «gâteau de Papouasie» parcourt le récit de **La Disparition de maman** et inspire toutes sortes de sentiments ambivalents. Il est le gâteau autour duquel s'accumulent les désirs d'enfants. Par ses ingrédients, il apparaît lié à l'univers des enfants : «ils [les enfants] n'auront plus droit au gâteau de Papouasie»⁵²⁹; «Ogre savant, ogre gentil des forêts [...] apporte-nous [...] surtout une part du gâteau, du gâteau de Papouasie [...]»⁵³⁰. Il fait l'objet de toutes les convoitises, de toutes les ambitions, et introduit un *sème* pacifique, une image de repos et de repas, une «île de paix»⁵³¹ au sein d'un récit où une guerre souterraine fait des ravages insaisissables :

[...] puisqu'il assied autour du gâteau de Papouasie si blanc, si crémeux, si brillant et liquide, tout en fusion, explosant, coulant, jaillissant, jus pulvérisé et sucre transparent, bloc de glace sous le feu, éclaboussant les visages d'ondées chaudes ou glacées, aspergeant, aspergeant, aspergeant jusqu'à la fin de la nuit, très lent cataclysme [...]»⁵³².

⁵²⁶ ID – **La Disparition de maman**, p. 133.

⁵²⁷ ID – **Un jeune homme trop gros**, p. 17.

⁵²⁸ ID – **La Traversée de l'Afrique**, p. 71.

⁵²⁹ ID – **La Disparition de maman**, p. 10.

⁵³⁰ **Ibid.**, p. 18s.

⁵³¹ Cf. SCHOENAERTS, A. M. – «Eugène Savitzkaya, jeune auteur liégeois», **La Wallonie**, Liège, s/d.

⁵³² SAVITZKAYA, Eugène – **La Disparition de maman**, p. 70.

Il n'en demeure pas moins, lui aussi, une métaphore de l'écriture et de l'imaginaire de l'écrivain vu qu'il alimente le désordre, l'excès et le désir. Or, ce gâteau inouï, précieux et édénique, n'est pas à la portée de tous. Son partage arbitraire est décidé selon des critères enfantins, innocents ou simplement incompréhensibles : «Une part du gâteau ira au capitaine, le courageux qui porte le képi brodé et la vareuse bleue trouée, une autre sera pour le second [...], une autre pour le machiniste devenu sourd [...], une quatrième sera pour le cuisinier lui-même [...]»⁵³³.

Franck Pezza y détecte un élément associé à l'imaginaire de l'enfance, à l'approche anthropologique et mythique de l'œuvre, ainsi qu'«un véritable emblème du merveilleux de l'enfance»⁵³⁴.

Il contamine, en relais, **Les Morts sentent bon** sous forme d'un «gâteau écrasé»⁵³⁵, comme conclusion-résumé d'une séquence dysphorique liée au monde de l'enfance malheureuse, symbole d'abandon et de détresse.

En effet, au cours de son périple initiatique, Gestroi rentre dans la maison abandonnée de Conspuate dont il décrit la cave : «La cave était une autre maison aux parois de pierre verdie et salée. On y pleurait, mais les sanglots ne montaient jamais vers le ciel, plutôt se répondaient. Des enfants avaient perdu leur chat»⁵³⁶.

Terminologie intimement liée à une conception rurale de la propriété (même urbaine), le *mur mitoyen* subit, lui aussi, une distribution thématique sur plusieurs textes et participe au dégagement de la singularité lexicale de l'auteur dont parle Mathieu Lindon. Dans **Les Morts sentent bon**, après l'envoi de Gestroi par le roi Victor, on tombe sur cette saynète descriptive, étrangement rendue au futur, temps verbal dont on sait l'enjeu narratif et fantasmatique chez Savitzkaya :

Les cheveux s'envolant entortilleront les tiges des géraniums et des primevères et s'accrocheront aux coins pointus du toit, aux barreaux croisés de petites grilles à fleurs sur les appuis de fenêtres, le réséda embaumant le balcon de cuisine, un chat tigré, un chat léopard, un chat zébré sur le mur mitoyen⁵³⁷.

⁵³³ **Ibid.**, p. 115. Cf. aussi : «[...] qui passe et repasse [petite sœur] devant la confiserie, en plein midi, devant le gâteau de Papouasie [...]» (p. 59).

⁵³⁴ Cf. PEZZA, Franck – **Le Gâteau de Papouasie**, p. 97s.

⁵³⁵ SAVITZKAYA, Eugène – **Les Morts sentent bon**, p. 73.

⁵³⁶ **Ibidem.**

⁵³⁷ **Ibid.**, p. 17.

Ce même mur revient dans la pièce **La Folie originelle**, alors que des créatures inclassables refont l'apprentissage du réel et redécouvrent toutes choses après le «cataclysme». Eva, s'adressant à Céli, rappelle que «Tu te serais soucié des tiques. Tu te serais soucié des tiques dans le pelage de tes bêtes, des mites dans tes chemises de nuit [...], des mots de tes voisins par-dessus le mur mitoyen ou entre les feuilles de la haie»⁵³⁸.

La même séquence est reprise plus loin, sur le ton sapientiel de Berganza pentateuque. Désormais, tout est remis en cause. Tout est sujet à un soupçon fondamental et universel :

Attendre de mourir ou se soucier de l'odeur de l'air, de la forme de la maison dans laquelle on s'enferme pour la nuit, de chaque planche de cette maison, du moindre clou comme de la couleur du ciel, des mots des voisins par-dessus le mur mitoyen ou entre les feuilles de la haie⁵³⁹.

Parfois, c'est une manifestation de rage qui se dédouble ou se multiplie en plusieurs échos jusqu'à s'apaiser finalement dans l'exercice épuisant de l'écriture. **Sang de chien**, «roman» hybride et fragmentaire par excellence, «écrit comme s'il avait [eu] envie de s'arracher une verrue»⁵⁴⁰, outre dans son titre, émet ce juron à deux reprises : «Et avant? Je devais être saoul, ça ne compte pas. Et avant. Enragé, devant la mer. Et avant? Encore de rage, sang de chien, ça ne compte pas. Et avant?»⁵⁴¹; et encore, faisant allusion au père du narrateur : «Des arbres morts, mais encore debout le firent jurer, sang de chien, le beau tas de bois que ça ferait»⁵⁴².

Or, ces extraits trouvent un écho en relais dans cette expression fantasmagique qui accompagne le cortège funèbre de la Reine «[...] sangs de chiens, os de chiens, âmes de chiens»⁵⁴³.

⁵³⁸ ID – **La Folie originelle**, p. 51.

⁵³⁹ **Ibid.**, p. 64. **En vie**, roman-journal signale les travaux ménagers d'un narrateur facilement identifiable : «Cinq mille oignons de tulipes suffiraient à peine à garantir les bordures du mur mitoyen» (p. 45). Cette expression revient dans **Jérôme Bosch**, Paris, Flohic, 1994, p. 58 : «[...] je reluirais dans un mur mitoyen».

⁵⁴⁰ Cf. les éléments biographiques livrés en fin de **Mongolie, plaine sale**, p. 198.

⁵⁴¹ SAVITZKAYA, Eugène – **Sang de chien**, p. 10.

⁵⁴² **Ibid.**, p. 22.

⁵⁴³ ID – **Les Morts sentent bon**, p. 7s.

Souvent, un même personnage parcourt plusieurs textes, passe ou saute de l'un à l'autre mettant en relief son inconsistance intrinsèque, sa superfluité ou bien le caractère obsédant de son invocation. C'est le cas notamment de Gestroi, (anti)-héros de **Les Morts sentent bon**, mais dont on trouve déjà la trace dans le décor guerrier d'un «roman» antérieur : «Traversant les jungles en files interminables, soldats encadrant les porteurs, détruisant les arbres au passage, arrivèrent les féroces guerriers Gestroi, Lucen, Laborator, Robur, Malacca, qui se précipitèrent dans la bataille [...]»⁵⁴⁴.

De même pour Conspuate, - personnage énigmatique de **Les Morts sentent bon** -, «ami de Gestroi», dont «Gestroi reconnut sans peine la maison [...]», qui «[Conspuate] était parti [...]»⁵⁴⁵, et qui revient sous les traits d'une «créature» dans la pièce **La Folie originelle**. Dans le même sens, le titre du recueil **Rue obscure**⁵⁴⁶ est repris dans **La Disparition de maman** et évoque un souvenir autobiographique de l'auteur⁵⁴⁷.

L'activité *mentuse* se trouve également répartie sur plusieurs récits. Elle est exercée tantôt par le narrateur, tantôt par un ou plusieurs personnages. Rappelons que Savitzkaya avait choisi de titrer son «entrée dans la fiction», **Mentir**, comme pour prévenir son lectorat du statut incontournable de l'(auto)fiction.

Elle est toutefois détournée par le comportement enfantin des personnages. Aussi l'innocence et la «pureté» n'empêchent-elles pas le héros de **Un jeune homme trop gros** de «[...] dire qu'il voulait être chanteur d'opéra. Il dira de nombreux mensonges [...]»⁵⁴⁸. Ce filon mythomane est à nouveau mis en évidence tout au long de **La Traversée de l'Afrique** par tous les personnages/enfants : «Rien ne nous manquait. A vrai dire, nous mentionnons sans cesse pour dissimuler notre richesse, notre ennui, notre inappétence»⁵⁴⁹.

Enfin, un fragment thématique du voyage, saute d'un «roman» à l'autre, déplaçant plus loin dans la prose un fantasme obsessionnel. Sujet propice à l'évolution narrative, le voyage devient paradoxalement ici le lieu d'un *anti-récit* enlisé.

⁵⁴⁴ ID – **La Disparition de maman**, p. 130.

⁵⁴⁵ ID – **Les Morts sentent bon**, p. 73.

⁵⁴⁶ ID – «Rue obscure», **Mongolie, plaine sale**, pp. 126-154.

⁵⁴⁷ Cf. ID – **La Disparition de maman**, p. 18.

⁵⁴⁸ ID – **Un jeune homme trop gros**, p. 37.

⁵⁴⁹ ID – **La Traversée de l'Afrique**, p. 106.

Ainsi, le voyage ajourné de la mère dans **Mentir**, «Il ne s'agit peut-être pas du tout de ma mère, de son départ vers Calcutta où elle désirait aller, de la préparation de son départ. Elle nous quittait»⁵⁵⁰, trouve un écho dans le déplacement imaginaire envisagé par les enfants dans le jardin de **La Traversée de l'Afrique** : «Puis nous rencontrâmes, au cours de l'un de nos très nombreux voyages, de ces voyages pour rien, pour transporter des marchandises [...]»⁵⁵¹ dont la décevante immobilité est à nouveau glosée dans **Sang de chien** : «Aller au Mexique avec ma mère est impossible. Tout d'abord elle craint la chaleur»⁵⁵².

La dispersion participe à la mise en spirale de l'(auto)fiction de l'auteur. Cette démarche engage deux prémisses préalables. D'une part, l'investissement du vécu influence l'économie du texte suivant une logique allergique à la concentration, plus encline au chaos inhérent à l'élaboration onirique et mémorielle. D'autre part, le repli de l'écriture brouille les rares pistes de lecture disponibles, et ne fait aucune concession ou rapprochement ludique vis-à-vis du lecteur⁵⁵³. L'écriture apparaît davantage en tant que *problème* et *exercice* qu'en tant que jeu ou clin d'œil.

Elle vise et entretient l'opacité et dédaigne la lisibilité linéaire ou le détournement ludique, voire la superposition ironique des codes. Elle exige un «effort supplémentaire» étant donné le projet esthétique que l'auteur s'est fixé comme voie autofictionnelle.

Si le mirage du «livre total» a pu être entrevu dans **La Disparition de maman**, son projet s'est cependant avéré irréalisable, la prolifération infinie, la dispersion illimitée ébauchant et, simultanément, érodant continuellement une telle entreprise. La quête incessante de soi et le traitement ressassant de sa mythologie personnelle dans l'écriture remettent à plus tard (à jamais?) l'irrépressible aspiration à «tout dire» dans un livre.

c) L'autocontestation

Caractéristique incontournable des premiers romans de Savitzkaya, l'*autocontestation* n'est en fait que le corollaire immédiat de la précision descriptive et de la prolifération scripturale chaotique et labile que nous abordions plus haut. L'autocontestation du récit et du narrateur débouche sur l'enlissement diégétique et sur l'écriture conçue en tant que «problème», c'est-à-dire en tant qu'aventure.

⁵⁵⁰ ID – **Mentir**, p. 81.

⁵⁵¹ ID – **La Traversée de l'Afrique**, p. 91.

⁵⁵² ID – **Sang de chien**, p. 57.

⁵⁵³ Et ce, contrairement à la tendance minimaliste de Minuit. Cf. DELMEZ, Françoise – «Un Autre (*de même*)», p. 23.

Jean-Pierre Richard dira, en commentaire à **Mentir** et à **La Traversée de l'Afrique**, que «l'exercice de la fiction s'y place, ouvertement en marge d'une 'vérité' [...], la narration ne cesse de s'autocontester, aucun objet n'atteint jamais à quelque certitude, l'écriture y semble nécessairement liée à un geste aussi négatif que fondateur, celui de la rature»⁵⁵⁴.

C'est parce que le récit est subtilement et *a priori* «refusé» que l'écriture prend le dessus, se remet en cause, voire en abyme et que la labilité contamine le discours d'un narrateur défaillant à plus d'un titre.

L'héritage du Nouveau Roman n'est pas loin en ce qu'il représente d'abandon d'une lisibilité immédiate du monde, d'un rendu logique des événements, du principe de causalité et de non-contradiction, de l'omniscience du narrateur. Désormais, dans cette écriture fidèle au repli moderne, «l'œuvre se présente comme un puzzle dont les fragments sont en désordre. Les faits sont brouillés, ambigus. Il y a des 'blancs', des 'vides', à première vue très déconcertants»⁵⁵⁵.

La narration se veut expressément labile, mobile et aléatoire⁵⁵⁶. Le lecteur non prévenu aura bien du mal à s'y retrouver, ses pistes logiques et ses repères spatiotemporels ayant été largement érodés. En fait, nous assistons à «l'invention d'un monde vraiment différent, sans garantie ni légitimité [...]»⁵⁵⁷. L'incertitude (auto)référentielle fomentée par l'écriture fait corps avec l'élaboration autofictionnelle de l'auteur.

Tout comme pour le Nouveau Roman, quoique selon des solutions originales, la mise en abyme joue sur deux niveaux. D'une part, du point de vue fictionnel, - *fictif* eût dit Jean Ricardou -, où l'enchâssement et le résumé annulent toute tentation de progression de l'intrigue. **La Traversée de l'Afrique** semble à ce titre exemplaire, même si pratiquement tous les premiers «romans» subissent les mêmes caractéristiques.

Le jeu des variations sur un même thème obsessionnel, à savoir un départ immobile en charrette vers nulle part, est ressassé jusqu'à l'épuisement, ou bien interrompu par un résumé abrupt : «La charrette nous emportait ailleurs»⁵⁵⁸. Le récit, sans cesse réélaboré, enchâsse un récit subsidiaire et fragmentaire : cette *lettre* énigmatique et elle-même en incessante réécriture que Basile aurait écrite à sa mère, et dont la teneur intradiégétique filtre subjectivement ce qui est narré à un premier degré :

⁵⁵⁴ RICHARD, Jean-Pierre – «Chaos et C^{ie}», p. 93.

⁵⁵⁵ BOTHOREL, Nicole, et alii – **Les Nouveaux Romanciers**, p. 45.

⁵⁵⁶ Cf. **Ibid.**, p. 61.

⁵⁵⁷ RICHARD, Jean-Pierre – «Chaos et C^{ie}», p. 94.

⁵⁵⁸ SAVITZKAYA, Eugène – **La Traversée de l'Afrique**, p. 35.

Dans toutes ses lettres, il parlait de son entrepôt dont les fenêtres donnaient sur les prés [...]. Il disait souffrir beaucoup. Il mentait. Il parlait surtout de son ami Fernand ou Firmin [...]. Il parlait de sa cabane, du réduit si bien aménagé [...]. C'est dans cette cabane qu'il écrivit, comme on le croit, sa dernière lettre, adressée bien sûr à sa mère [...] ⁵⁵⁹.

D'autre part, d'un point de vue narratif, - *textuel*, pour reprendre Jean Ricardou -, le texte, par un processus de prolifération, suractive une labilité et un foisonnement tels qu'on a d'emblée le sentiment d'accompagner une écriture en exercice, en acte, qui laisse l'initiative aux mots. La «description antidiégétique» ⁵⁶⁰ enlise et empêche inéluctablement le récit.

Il est bien évident que ces récits ne peuvent faire l'économie d'une mince «illusion référentielle», mais, - pour citer à nouveau Ricardou -, leur euphorie est massivement contrecarrée par un refus ⁵⁶¹ en sorte que le récit refusé n'est autre que le récit «abymé» dont la contestation, «[...] la mise en abyme [l'] opère doublement : en ce qu'elle est *révélatrice* ; en ce qu'elle est antithétique» ⁵⁶².

Analysons brièvement ce bilan franchement contestataire dans quatre romans du corpus retenu. Posons à leur sujet, les questions-clés éclairant le refus ou l'abandon du récit et, par surcroît, ceux du narrateur, dont la mitoyenneté identitaire se joue dans ces textes.

Les garçons de **La Traversée de l'Afrique** mènent une existence que l'on pourrait qualifier de «primitive» et entomologique. Ils circulent et s'affairent sans cesse, transportent du bois, des caisses, des pneus et autres objets indéfinis sans but déclaré et précis :

Ailleurs, dans d'autres bâtiments, personne ne criait. On pouvait voir les ouvrières marcher à la file. Fine portait une caisse bien fermée. Luce la suivait, portant une caisse semblable. Une boîte dans les bras, venait Dani. De son côté, Mi triait les mèches, Mi triait les couvercles, les pots de même grandeur. Elle alignait les boîtes métalliques ; elle entassait les capsules ⁵⁶³.

Ils sont également responsables du maniement de plusieurs outils, notamment la manivelle, obsession mécanique par laquelle la fiction et les fantasmes surviennent : «Basile touchait la manivelle et les lions apparaissaient» ⁵⁶⁴ ; «Firmin, sachant que Basile n'avait rien oublié, qu'il se souvenait de tout dès qu'il touchait la manivelle, Firmin haïssait l'outil, le déroba [...]» ⁵⁶⁵.

⁵⁵⁹ **Ibid.**, p. 41.

⁵⁶⁰ Cf. RICARDOU, Jean - **Le Nouveau Roman**, p. 139.

⁵⁶¹ Cf. **Ibid.**, p. 40ss

⁵⁶² **Ibid.**, p. 62.

⁵⁶³ SAVITZKAYA, Eugène - **La Traversée de l'Afrique**, p. 107s.

⁵⁶⁴ **Ibid.**, p. 92.

⁵⁶⁵ **Ibid.**, p. 137.

Si ces activités sont imprécises et inclassables, plusieurs signes ressassés en développent les moyens : une charrette, une fourgonnette, des installations fonctionnelles (atelier ou hangar paternel) :

Le métal soigneusement poli aurait reflété le soleil, éblouissant les fauves. Pour le décollage, nous aurions dû abattre les arbres autour du hangar, démanteler une cloison, égaliser la prairie. L'appareil aurait d'abord roulé sur le pré [...] ⁵⁶⁶.

Très présent également, tout un bestiaire proliférant, ambigu, suscitant tantôt l'attrance, tantôt le carnage, mais toujours contigu par rapport à l'existence des gosses. Et puis surtout, les lions ou autres fauves énigmatiques, fantasmagoriques et imposants dans leurs épiphanies oniriques : «Au commencement, les lions de l'ennui, disait toujours Firmin au début, avant de raconter» ⁵⁶⁷, sur lesquels se concentrent tous les désirs d'évasion ou d'accaparement : «il parlait toujours de l'ennui et des lions qu'il avait [...] appris à connaître et à aimer [...]» ⁵⁶⁸.

Ces enfants se montrent tantôt fragiles et vulnérables : « [...] il apercevait son apprenti Fernand, un très jeune garçon, encore un enfant» ⁵⁶⁹; tantôt devenus trop vite adultes : «Mais nous n'étions plus des enfants [...]» ⁵⁷⁰; «Ils parlèrent. Se cachant toujours pour forniquer» ⁵⁷¹.

Ce groupe s'adonne intégralement « [...] au plaisir archaïque de casser, au vertige, si puissant ici, de l'entame, de la mutilation» ⁵⁷². En conséquence de ses interminables préparatifs, il laisse derrière lui tout un théâtre de destruction. En effet, il s'agit de partir vers cette Afrique onirique de nulle part, d'Afrique où nous désirions aller mourir [...] ⁵⁷³; mais auparavant il lui faut briser, brûler, anéantir et rompre. Pour Charles Grivel, cette attitude ressortit au jeu et au rite :

On élabore son mode de locomotion (la carriole), mais l'engin en question est le produit d'une casse et chacun des efforts que l'on accomplit pour le rendre apte au voyage s'accompagne, démonstrativement, d'opérations démolitives : les voyageurs détruisent là où ils sont pour être bien certains de se mettre en route ⁵⁷⁴.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 111.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 96.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 104.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 78.

⁵⁷² RICHARD, Jean-Pierre – «Chaos et C^{ie}», p. 95.

⁵⁷³ SAVITZKAYA, Eugène – *La Traversée de l'Afrique*, p. 83. Afrique, espace textuel aussi, comme le suggère RICHARD, Jean-Pierre – «Chaos et C^{ie}», p. 94 ; aventure de l'écriture considérée comme espace euphorique à «traverse».

⁵⁷⁴ GRIVEL, Charles – «Le jeu pelvien», p. 493.

Toute dévastation devient un spectacle de jouissance, une performance due à une suppression violente et radicale. Tout bris et tout carnage préludent à un départ déculpabilisant : «Deux grands bidons contenaient nos cent litres de carburant ; deux autres récipients, de quoi favoriser le plus bel incendie, de quoi purifier nos mains avant le départ, après avoir égorgé nos derniers lapins»⁵⁷⁵.

Cependant, plus le jeu anaphorique de multiples variations sur ces thèmes identiques est répété, plus le périple s'enlise et est reporté. Le voyage s'avère immobile et inutile. Le groupe ne parvient qu'à un fleuve ou un canal tout aussi oniriques et imaginaires, quelque part aux limites du jardin : «Il s'agissait d'abord de voyages ordinaires, quotidiens, avec des stations plus ou moins prolongées au bord d'un ruisseau ou en bordure d'un vaste champ de luzerne [...]. Mais Firmin parlait d'un voyage en Afrique»⁵⁷⁶; «Puis nous rencontrâmes, au cours de l'un de nos très nombreux voyages, de *ces voyages pour rien*, pour transporter des marchandises [...]

Le voyage enlisé, reporté de **La Traversée de l'Afrique** implique l'abandon d'une trame progressive, évolutive du récit. Plutôt qu'une structure linéaire, c'est la juxtaposition et le réajustement anaphorique de séquences labiles et fabulatrices qui sont ici privilégiés. Tout est donné sous réserve de confirmation ou démenti ultérieurs : «L'hélice aurait déchiré des oiseaux, le métal aurait vibré, se serait fendu et l'engin serait retombé comme du plomb sur un champ vide. On nous aurait retrouvé parmi les débris. Mais rien de tel»⁵⁷⁸.

La conjonction (disjonctive) «ou» imprègne le texte d'un principe d'incertitude sans cesse réitéré : «C'était un véhicule de très bonne qualité, il nous permettait de nombreux déplacements sur n'importe quel sol. C'était un véhicule rouge *ou* blanc *ou* noir [...]

Le narrateur homo-extradiégétique multiplie les attaques contre l'omniscience. Son discours labile produit constamment des affirmations modalisées par le doute, l'incertitude ou l'amnésie, rendues par la récurrence du «peut-être» ou le recours à l'imparfait conjectural en guise de conclusions incontournables :

⁵⁷⁵ SAVITZKAYA, Eugène – **La Traversée de l'Afrique**, p. 27s.

⁵⁷⁶ **Ibid.**, p. 13.

⁵⁷⁷ **Ibid.**, p. 91. C'est nous qui soulignons.

⁵⁷⁸ **Ibid.**, p. 25.

⁵⁷⁹ **Ibid.**, p. 20. C'est nous qui soulignons.

⁵⁸⁰ **Ibid.**, p. 35. C'est nous qui soulignons.

Fabrice lui trouvait un air méchant et l'œil noir. Basile *devait* l'aimer⁵⁸¹;

Cette lettre qu'il n'écrivit *peut-être* jamais⁵⁸²;

Là, se répandait une fontaine sur l'herbe douce, sur les graviers fins, sur la menthe, fontaine issue, *semblait-il*, d'un énorme bloc de glace [...]⁵⁸³;

Et ces lettres qu'il n'expédia jamais, qu'il conservait dans un sac, où il parlait *peut-être* de nous [...]⁵⁸⁴.

L'interprétation de l'instance onirique et ambiguë des lions suscite, elle aussi, le recours au principe d'incertitude:

Au commencement, ils urinaient dans notre direction, ensuite tournés vers la forêt, ou bien lâchant leurs liquides dans le courant du fleuve, comme fascinés par le mouvement de l'eau. Et ils adoptaient un grand nombre de positions pour attirer nos regards, afin de nous séduire *peut-être*⁵⁸⁵.

Néanmoins, le narrateur se défend, justifie son ignorance et son incertitude. Dans un jeu de mise en abyme et de redoublement par rapport au statut (auto)fictionnel qu'il attribue au texte, ce narrateur les attribue soit à une activité menteuse présente dans le récit, antérieure au texte, mais dont la prise en charge souligne le caractère purement fictionnel du «roman»: «La charrette bien aménagée nous emportait. *Qui d'entre nous la conduisait vraiment?*»⁵⁸⁶; «En charrette, nous longions le canal, nous poursuivions les oiseaux, les chiens. *Combien étions-nous?*»⁵⁸⁷; «Il désirait que l'on vînt le visiter. Il disait souffrir beaucoup. *Il mentait [...]. Il mentait.* Il disait aimer la viande de porc et l'alcool. *Il mentait.* Il parlait des lions. *Il mentait. Il mentait toujours*»⁵⁸⁸; soit à une soudaine amnésie: «*Est-ce la manivelle qui le tua?*»⁵⁸⁹; soit encore au oui-dire: «Il disait *souffrir pendant l'effort.* Il disait *saigner au contact du métab*»⁵⁹⁰.

⁵⁸¹ **Ibid.**, p. 22. C'est nous qui soulignons.

⁵⁸² **Ibid.**, p. 42. C'est nous qui soulignons.

⁵⁸³ **Ibid.**, p. 49. C'est nous qui soulignons.

⁵⁸⁴ **Ibid.**, p. 54. C'est nous qui soulignons. Cf. aussi **Ibid.**, pp. 48, 55, 58, 127 et 136.

⁵⁸⁵ **Ibid.**, p. 74. C'est nous qui soulignons.

⁵⁸⁶ **Ibid.**, p. 34. C'est nous qui soulignons.

⁵⁸⁷ **Ibidem.** C'est nous qui soulignons.

⁵⁸⁸ **Ibid.**, p. 41. C'est nous qui soulignons. Cf. aussi **Ibid.**, pp. 79 et 106.

⁵⁸⁹ **Ibid.**, p. 109.

⁵⁹⁰ **Ibidem.** C'est nous qui soulignons.

Enchâssées dans le roman, l'origine et la nature mythomanes du récit annoncent le caractère aléatoire et insignifiant de ce qui est en train d'être narré, l'impitoyable destitution du récit en soi et de soi : «*Là, il écrivit peut-être, il lut, il mangea seul, il rêva de lions et d'autres fauves, il inventa une histoire que personne ne sut jamais*»⁵⁹¹; «*Bien qu'ils n'arrêtassent de montrer leurs dents, mais cela n'a aucune importance dans l'histoire*»⁵⁹².

De brusques démentis ou contradictions portent un coup fatal au principe rationnel que le lecteur voudrait voir présider au déroulement des événements. Le malaise instauré par «l'autocontestation narrative» est constant, rendant inefficace ou diffuse l'entreprise de défrichage/déchiffrage autobiographique.

Dès lors, les affirmations paradoxales s'accroissent : «[...] Ils [Jean et Debora] voyaient Basile minuscule s'agiter sur l'échelle, tenter d'ouvrir la portière blanche, frapper du poing, perdre l'équilibre, tomber dans la charrette d'herbe. *Ils ne virent rien*»⁵⁹³; «Bien sûr, le sang nous manquait, les fruits et l'air nous manquaient, l'eau nous manquait. *Rien ne nous manquait*»⁵⁹⁴.

Si les espoirs d'une lisibilité linéaire sont inéluctablement déçus, il est vrai aussi que le texte lui-même s'amuse à plusieurs reprises, à la faveur d'«adieux» sans conséquences logiques, à prendre congé d'un narrataire déconcerté ; à annoncer une fin de récit sans cesse reportée, et cependant toujours prolongée comme en sursis : «Comme je traversais le pré. Adieu, adieu. Comme je traversais, en automne, fin septembre [...]»⁵⁹⁵; «Il s'agissait bien de nous, faméliques ou affamés. Adieu. Il faut dire adieu»⁵⁹⁶; «Il ne pleuvait jamais à l'époque où nous les connaissions. Adieu, c'est fini. Firmin disait toujours que son histoire s'achevait là, mais il poursuivait sans fin, infatigable garçon»⁵⁹⁷.

Mais l'exaspération est réciproque et le narrateur est victime de son jeu. En fait, la juxtaposition de souvenirs, d'anecdotes et de fantasmes rend improbable le projet de récupération de l'enfance, du passé et de soi.

Tout est censé se refaire, se redire et s'autocontester : «[...] Basile écrivit une dernière lettre. Il annonça à sa mère qu'il n'allait jamais revenir, lui disant qu'il était, à présent, inutile de l'attendre. Ensuite il entra dans la fange»⁵⁹⁸.

⁵⁹¹ **Ibid.**, p. 55. C'est nous qui soulignons.

⁵⁹² **Ibid.**, p. 56s. C'est nous qui soulignons.

⁵⁹³ **Ibid.**, p. 80. C'est nous qui soulignons.

⁵⁹⁴ **Ibid.**, p. 106. C'est nous qui soulignons.

⁵⁹⁵ **Ibid.**, p. 56.

⁵⁹⁶ **Ibid.**, p. 59.

⁵⁹⁷ **Ibid.**, p. 83.

⁵⁹⁸ **Ibid.**, p. 141.

Cette stratégie recourt à un véritable exercice grammatical scolaire qui manifeste l'infinie richesse et potentialité d'une langue euphorique et proliférante : «Nous étions nombreux. Nous jouions. Nous avons joué. Nous avons été nombreux à jouer. Seul j'étais resté, et j'entrai dans la fange [...]»⁵⁹⁹.

La Disparition de maman, «le livre le plus ambitieux»⁶⁰⁰ de cet écrivain, est lui aussi le lieu d'une autocontestation du récit et du narrateur, même si son projet diffère du roman précédent. Le projet de «Tout enclore dans le livre» n'est en effet réalisable qu'au détriment d'une intrigue unique, que par le traitement autofictionnel pluriel de l'auteur-narrateur et qu'à la faveur d'une impressionnante labilité.

Voilà pourquoi ce texte reste solidement attaché à son auteur et *vice versa*⁶⁰¹. Aussi, plus qu'à une intrigue, aura-t-on affaire à une multitude de saynètes autonomes reliées de façon instable par quelques thèmes - leitmotive, élaborations fictives de la mémoire épisodique.

Tout d'abord, le titre du roman renvoie à une perte tantôt évoquée dans l'un ou l'autre fragment : «[...] tête pesante malgré l'âge, et qui, préparant sa surprenante disparition [...]»⁶⁰²; tantôt explicitement affirmée : «Je regrette la disparition de maman qui fut savante et qui chantait»⁶⁰³.

Savitzkaya entend-t-il épuiser ce «souci», en soi intarissable auquel il s'était attaqué dans **Mentir** : «Après avoir attaqué la figure maternelle, l'avoir enfoncée dans le creux de sa maladie, de son absence, tout ce que dit ce titre essentiel : *La Disparition de maman* [...]»⁶⁰⁴? Rien n'est moins sûr. D'autant plus qu'un autre leitmotiv féminin parcourt le texte par intermittence.

Celui-ci procure une ouverture dysphorique ou euphorique axée sur une «petite sœur», objet de tous les sévices, «[...] ma malheureuse petite sœur toujours pourchassée, toujours pincée, giflée, égratignée, balayée, éclaboussée, toujours battue, toujours punie et dévorée et poussée dans le trou [...]»⁶⁰⁵, laquelle vit en accointance avec les bêtes de la basse-cour (oies), ainsi qu'avec les fauves, «Et ma petite sœur aimait les bêtes à beau pelage, les tigres assis, les léopards bondissants ; elle élevait des chats au grenier»⁶⁰⁶.

⁵⁹⁹ **Ibid.**, p. 143.

⁶⁰⁰ Entretien avec Francine Ghysen, «Eugène Savitzkaya, Prix Point de Mire 1993», p. 4.

⁶⁰¹ Cf. DELMEZ, Françoise – «Entretien avec Eugène Savitzkaya. Août 91», p. 41.

⁶⁰² SAVITZKAYA, Eugène – **La Disparition de maman**, p. 138.

⁶⁰³ **Ibid.**, p. 95. Cf. aussi **Ibid.**, pp. 94 et 118.

⁶⁰⁴ RICHARD, Jean-Pierre – «Chaos et C^{ie}», p. 97.

⁶⁰⁵ SAVITZKAYA, Eugène – **La Disparition de maman**, p. 7.

⁶⁰⁶ **Ibid.**, p. 11.

Mais elle sait se montrer aussi foncièrement destructrice, salissante et désobéissante : «Ma petite sœur ravageait le jardin»⁶⁰⁷. Aussi, dans ce récit éclaté, l'auteur s'invente-t-il une sœur fictive en qui il n'hésite pas à transférer une facette féminine de son «personnage» propre.

En toile de fonds, une guerre impossible, silencieuse et souterraine⁶⁰⁸, - «C'est la guerre impossible. C'est la guerre silencieuse»⁶⁰⁹ -, déploie des armées dérisoires et enfantines : «La guerre continue. Trois cents guerriers de la couleur des arbres sont debout dans la forêt. Trois cents guerriers déguisés en oies sauvages [...]»⁶¹⁰. Un ogre ambivalent, tantôt gentil et doux, tantôt dangereux, dont il faudrait se méfier, attire ou fascine l'imaginaire des enfants : «Assise sur les genoux de l'ogre, elle n'osa pas poser les questions brûlantes [...]»⁶¹¹.

Un gâteau édénique, celui de Papouasie, «comme un jour d'amour vrai»⁶¹², est confectionné, offert ou refusé aux enfants, à leurs héros, à leurs poupées, selon des critères capricieux : «Il faut trois jours pour préparer, cuire et garnir le gâteau, le grand gâteau de Papouasie»⁶¹³.

Si l'univers de l'enfance est partout exprimé et restitué, et si l'univers est vu d'un œil tendre et naïf, «[...] il fut longtemps mon frère aimé, ma poupée parfaite, celle qui m'accompagnait au lit [...]»⁶¹⁴, **La Disparition de maman** pulvérise avant tout le narrateur et lui fait subir l'épreuve du féminin⁶¹⁵.

D'où une superposition de mini-récits, de saynètes essentiellement descriptives, forçant le narrateur à passer subitement et subtilement du «elle», petite sœur fictive et fantasmatique au «je/moi», davantage autoréférentiel, et au «toi» indéterminé, ludique ou variante du «je» : «Peins les monstres qui bougent, écris sur les murs, sur les ponts le nom de ton amant [...]»⁶¹⁶.

⁶⁰⁷ **Ibidem.**

⁶⁰⁸ **Ibid.**, p. 87.

⁶⁰⁹ **Ibid.**, p. 114.

⁶¹⁰ **Ibid.**, p. 107.

⁶¹¹ **Ibid.**, p. 140.

⁶¹² SCHOENAERTS, A. M. - «Eugène Savitzkaya, jeune auteur liégeois», **La Wallonie**, Liège, s/d.

⁶¹³ SAVITZKAYA, Eugène - **La Disparition de maman**, p. 115.

⁶¹⁴ **Ibid.**, p. 31.

⁶¹⁵ Cf. à ce sujet un intéressant essai sur l'androgynat inhérent à la «construction» mentale et culturelle du mâle par BADINTER, Elisabeth - **XY de l'identité masculine**, Paris, Odile Jacob, 1992, p. 247ss

⁶¹⁶ SAVITZKAYA, Eugène - **La Disparition de maman**, p. 56.

Bien souvent, les ruptures narratives s'accompagnent d'un brusque changement du temps verbal qui régissait la saynète précédente. L'imparfait s'accommode volontiers des souvenirs d'enfance du narrateur quand bien même ils seraient fragmentaires, imprécis ou défaillants : «Je ne me souviens que d'un animal qui criait [...]»⁶¹⁷.

Le présent intensifie et amplifie les déboires de la petite sœur : «Maintenant, elle est ensanglantée [...]»⁶¹⁸, tandis que le futur découpe des zones textuelles instables, indéfinissables : «Tous seront punis, ceux qui auront détruit les greffes des arbres fruitiers [...]»⁶¹⁹, très proches, du reste, de l'impact de l'impératif : «Elle agite la lourde épée ondulée pour chasser les aigles et les vautours. Viens»⁶²⁰. Ce dernier interpelle le narrataire, lui enjoignant d'accomplir des bribes de rituels dont le sens lui échappe.

L'alternance des temps verbaux amorce un jeu, à la fois psychologique et textuel, oscillant entre le souvenir et le fantasme, l'autobiographie et la fiction, l'analepse et la prolepse. Elle déstabilise le registre du récit entre vécu et légende : «On les *frottait* contre soi dans l'obscurité d'une étable [...]. Mais David *revint* de guerre [...]. Ce que l'on ignore, c'est que *j'ai volé* mon petit frère [...]. François *promène* David dans la charrette qu'il *conduit* dans le verger [...]. Lorsqu'ils *seront* grands, ils *partiront* à la guerre ; l'un y *perdra* un œil, l'autre ses deux bras»⁶²¹. Ce jeu chaotique et imprévisible souligne l'atomisation diégétique inhérente au projet de «tout enclore dans le livre».

A ce propos, les anthologies littéraires et les dictionnaires spécialisés dans leurs entrées sur Savitzkaya ont bien du mal à suivre ses saynètes superposées et son narrateur mutant sans se perdre, ou plonger dans sa grisante labilité, aux limites du délire⁶²². A peine une séquence narrative est-elle ébauchée qu'une autre l'interrompt, conteste son agencement et impose sa propre urgence et ce, à tour de rôle :

Elle avait mangé le paon. Elle avait mangé l'aigle, possédant les incisives adéquates et les ongles acérés [...]. Il marche sans bruit, prenant les renards à l'entrée du terrier, les renards épuisés [...]»⁶²³;

Je m'étais enfermé dans l'armoire. Je m'étais barricadé [...]. Elle avait mangé tant d'oiseaux, ibis, éperviers [...]. Derrière le rideau de pluie, triste, Evorian ne voit pas s'approcher le serpent tigré et fleuri [...]. La jeune Violaine, le très petit enfant, de blanc vêtue et couronnée, va se marier⁶²⁴.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 96.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 136.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 124.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 32s. C'est nous qui soulignons.

⁶²² Cf., par exemple, *Ibid.*, p. 81. On y suit les aventures délirantes d'un narrateur mutant dans l'espace magique et onirique de la «maison». Il y côtoie «la jeune fille» et les personnages imaginaires : Elôe ou Evôe.

⁶²³ *Ibid.*, p. 86.

⁶²⁴ *Ibid.*, pp. 86-89.

Laurent Demoulin n'hésite pas à qualifier ce roman de «surréaliste» dans la mesure où il serait «[...] lié à l'imaginaire et non au réel»⁶²⁵. Il y voit plus qu'ailleurs l'irruption de ce qu'il désigne «une sorte d'anacoluthes narratologiques»⁶²⁶, étant donné les fréquentes apparitions et disparitions de personnages, sitôt évoqués, sitôt abandonnés dans la trame narrative chaotique du texte.

Souvent, une saynète revient, annoncée par un déictique et mime l'émergence du fantasme, du souvenir, celle des images : «*Voici* ma petite sœur qui traverse la cour [...]»⁶²⁷; «Un essaim de mouches à ses lèvres, *la voici*, enfant au milieu de l'hiver [...]»⁶²⁸, ou encore «*Maintenant*, elle est ensanglantée, on ne pourrait plus la déposer dans un meuble [...]»⁶²⁹. Mais le plus souvent, elle est imprévue, imprévisible : «Trois rangées d'acacias protégeront mon jardin. Lorsque je serai vieux, je demanderai à Dominique de me mettre dans un sac fabriqué avec mes anciennes chemises, toutes en lin. [...]»⁶³⁰.

Parfois, le narrateur assure le passage de l'une à l'autre moyennant une propension latente à l'androgynat : «Au vu de ma famille, je me déguisais souvent en jeune fille qui passe avec une ombrelle à la main [...]»⁶³¹, qui brouille davantage les repères disponibles et se joue des normes syntaxiques ou des accords grammaticaux, fomentant, par l'instabilité de l'écriture, l'assise autofictionnelle du texte : «Dès que le soleil éclaire *sa* maison, il chante»; «je fus en Afrique dans la région des lacs [...]... *se* taisant dans l'ombre et travaillant à l'ouvrage [...] J'étais la *porteuse* d'eau [...]»⁶³²; «[...] j'habitais à Liège, j'étais *heureuse* [...]»⁶³³.

Ailleurs, une phrase est soudain frappée d'amnésie, d'abandon pour n'être reprise et complétée que plus loin : «Nous sommes en juillet 1933. Il faut songer à entrer sous terre. Où est ma petite sœur? Où sont les cerfs-volants? François, quand tu auras grandi...»⁶³⁴; «François, quand tu auras grandi, quand tu porteras la barbe rouge [...]; à l'intérieur, la robe ample et la calotte sur le crâne...»⁶³⁵, reprise et conclue plus loin : «François, quand tu auras grandi, tu ouvriras la porte de la cave et tu descendras dans les profondeurs où sont les monstres»⁶³⁶.

⁶²⁵ DEMOULIN, Laurent – «Eugène Savitzkaya à la croisée des chemins», *Écritures contemporaines*, n° 2, *États du roman contemporain*, 1999, p. 45.

⁶²⁶ *Ibidem*.

⁶²⁷ SAVITZKAYA, Eugène – *La Disparition de maman*, p. 11. C'est nous qui soulignons.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 71. C'est nous qui soulignons.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 96. C'est nous qui soulignons. Voir aussi *Ibid.*, pp. 38s., 76 et 140.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 48.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 59.

⁶³² *Ibid.*, p. 82. C'est nous qui soulignons.

⁶³³ *Ibid.*, p. 113. C'est nous qui soulignons.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 61.

Comme dans le «roman» précédent, ce désordre autoréférentiel concourt à l'érosion de toutes certitudes et à contaminer toutes affirmations, mais exclut les clins d'œil humoristiques au lecteur selon le goût du jour. Par ailleurs, une activité menteuse, - «Le jeune Simon est un traître. Il ment»⁶³⁷ -, ainsi qu'une amnésie sporadique, - «J'ai oublié mon nom»⁶³⁸ -, sous-tendent le texte et induisent plus d'une incohérence discursive, plus d'un effet oxymorique : «[...] sur son lourd coursier de fonte, galopant, lancée à vive allure, mais sans avancer du moindre pas, tout à fait immobile, morte, bien morte [...]»⁶³⁹; «[...] père et fils, toujours affamés, mais sans appétit [...]»⁶⁴⁰; plus d'une autocontestation narrative que le recours fréquent à la conjonction «disjonctive» «ou» renforce : «Moi, je possédais un chat *ou* un lapin»⁶⁴¹; «[...] en tournant avec une cuiller en bois *ou* en cuivre [...]»⁶⁴².

Egalement sous-jacente au texte, il y a une mise en abyme de l'écriture. Celle-ci se veut explicitement inachevée, susceptible de corrections. Le «roman» donne ainsi à voir le labyrinthe infini de ses hypothèses, son *brouillon* intrinsèque élevé par le narrateur au statut poétique. Parlant de François et de David, le narrateur affirme : «Lorsqu'ils seront grands, ils partiront à la guerre ; l'un y perdra un œil, l'autre ses deux bras. Mais il ne faut pas y penser ; la guerre est lointaine, les bêtes à l'écurie, le moulin prospère [...]»⁶⁴³. Et l'«histoire» prendra, dès lors, un tout autre cours.

Nous sommes, à nouveau, en présence d'un récit refusé, contesté du dedans par l'atomisation du narrateur et l'infinie dispersion de ses souvenirs et de ses fantasmes. «Tout enclore dans le livre» est une entreprise irréalisable, voire malsaine, qui ne peut déboucher que sur une exaspération déceptive.

Ce faisant, le narrateur n'entend pas se prévaloir des facilités postmodernes de l'inscription ludique et surcodée du sujet autofictionnel⁶⁴⁴. Bien au contraire, dans ses premiers romans, l'auteur ne refuse pas l'«exigence moderne» de la confrontation avec la langue et avec les codes narratifs.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 92.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 110.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 12. Voir aussi *Ibid.*, pp. 21 et 67.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 13. C'est nous qui soulignons.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 98. C'est nous qui soulignons.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁴⁴ A ce titre, la démarche autofictionnelle d'Eugène Savitzkaya diffère diamétralement de celles d'un Conrad Detrez ou d'un Jean-Claude Pirotte, et s'avère même anachronique, si l'on considère la tendance de l'époque.

C'est en refusant le récit que le sujet met en scène sa déconstruction et évite ce que Marc Quaghebeur appelle la «théologie»⁶⁴⁵ inhérente à ce type de démarche : «Qui ouvrit la porte? Qui précipita la fin? Qui délivra les porcs malgré l'interdiction? [...] Qui chauve, rasé et peint? Qui tordit les cuillers et les couteaux? [...] Moi, toujours moi [...] Qui, sale et fourbe, plus sale et plus fourbe chaque jour ? Moi Moi Moi»⁶⁴⁶. Le «divre total» sera contraint de se chercher une suite dans d'autres livres et son projet finira par se tarir dans une tournure postmoderne.

C'est précisément le cas du roman suivant de Savitzkaya, écrit sur le mode d'un conte pour enfants, **Les Morts sentent bon**, où le lecteur aura du mal à suivre les aventures et les déboires initiatiques, souvent cruels, de Gestroi en quête d'un palais pour son monarque, Victor, après le décès de la reine.

Le narrateur précise qu'«[...] il n'y avait plus de place dans ce pauvre pays, qu'il fallait au plus vite voyager vers l'Ouest et trouver une maison entourée d'arbres et d'eau et que lui, Gestroi, devait au plus tôt se préparer à partir et chercher seul un lieu convenable [...]»⁶⁴⁷. L'intrigue atomisée de ce récit dilue le fonds autobiographique de ce périple, d'un *Est* slave vers un *Ouest* liégeois.

Or, l'objet de cette mission est bien vite délaissé au profit de toute une série d'expériences d'initiation à la vie adulte. Gestroi connaîtra et éprouvera la sexualité dans sa puissance, son ambivalence, et toutes ses modalités, sans préjugés, sans interdits, sans tabous. Il assistera à toutes sortes de pratiques d'une cruauté insoutenable, mais toujours sensuelle :

Il tua ses enfants, revêtit son beau gilet saumon et son veston cramoisi, se chaussa de fauve et sortit dans la rue, une cigarette aux lèvres. Au retour, comme il avait beaucoup bu, il s'endormit et ses enfants le déshabillèrent et se plurent à le caresser et à enfoncer leurs doigts dans tous les trous, découvrant les trésors sous la peau, et leur père se réveilla, les encula tous et dans la jouissance leur tordit les bras ou les pieds, leur froissa les oreilles, les mordit, les conchia, les griffa, les défonça, les transperçant⁶⁴⁸.

⁶⁴⁵ Cf. QUAGHEBEUR, Marc – «Brève histoire des lettres belges depuis la Libération», tapuscrit, 1993, p. 28.

⁶⁴⁶ SAVITZKAYA, Eugène – **La Disparition de maman**, pp. 140-142.

⁶⁴⁷ ID – **Les Morts sentent bon**, p. 12s.

⁶⁴⁸ **Ibid.**, p. 35s.

Malgré le maintien d'une progression chronologique, le conte est détourné de sa trame narrative habituelle au profit de saynètes incohérentes où domine surtout le descriptif : «Les fleurs avaient pourri, d'autres s'étaient enfoncées sous l'humus, d'autres s'étaient recourbées, la pointe en terre. Celles que les fourmis avaient dévorées revenaient à la vie au milieu des fourmilières, dans les entrepôts, explosaient, surgissaient»⁶⁴⁹; au profit aussi de l'*enlèvement* sur des anecdotes ou des soucis indépendants et circonstanciels par rapport au reste du texte : «Un enfant vagabond mange un livre qu'il vient de trouver dans une étable [...]. Pleure petit homme à la fenêtre de ta jolie maisonnette. Gestroi passe et ne s'arrête pas»⁶⁵⁰.

Ou encore d'inexplicables injonctions ou interpellations rituelles et plus ou moins compulsives : «Les deux enfants ont le même visage. Sont-ils frères de lait? Dorment-ils dans le même lit?»⁶⁵¹ ou cet extrait décrivant une saynète avec un enfant : «[...] il [l'enfant] se plut à peindre des mammifères selon sa fantaisie. Visitez sa maison sur les bords du lac de Boue. Entrez-y sans souliers, marchez sans bruit»⁶⁵²; «Qui chante ? Qui pleure et qui gémit ?»⁶⁵³, suractivent l'autocontestation du récit, mais ne ménagent pas non plus l'identité de l'auteur-narrateur.

C'est donc au profit de l'écriture elle-même, considérée en tant qu'*événement*, que l'objet de la quête de Gestroi est momentanément délaissé, pour être retrouvé, comme par hasard, à Liège, dans une maison délabrée, sur le bureau de l'auteur facilement reconnaissable de la rue Chevaufosse.

Pas étonnant non plus qu'un thème-leitmotiv mette en abyme la destinée imprévisible de l'écriture et du sujet : «Au lieu de lire, Gestroi maintenant accoutumé à l'odeur, promenait son nez à travers les pages du livre [...]. On voulut l'obliger à manger le livre, peau par peau»⁶⁵⁴.

Dans ce roman, l'autocontestation du récit passe par une nette dévalorisation du niveau narratif en faveur du niveau descriptif. En fait, dans le contexte de ce déséquilibre, Gestroi est essentiellement un «observateur», un «voyeur» et moins un personnage intégré à une trame diégétique. Il procure, lui aussi, un *prétexte* à écrire.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 52s.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 110s.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 69. Où l'on peut lire une allusion au demi-frère de Savitzkaya, son frère utérin.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 101.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 134. Voir aussi *Ibid.*, pp. 49 et 85.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 32.

Les Morts sentent bon investit à fond dans les traits majeurs de la description. D'une part, la stabilité et l'enlèvement laissent une grande place au regard, parfois photographique ou cinématographique, comme dans ses deux premiers récits : «L'enfant s'émerveille et rit. Nous entendons son rire. Nous voyons le fond de sa gorge et ses yeux plissés. Nous pourrions décrire l'iris, le diaphragme et la capsule, la peau des doigts et les seins à peine visibles»⁶⁵⁵. Pourquoi le narrateur s'interdit-il cette description quand il concède la plupart de son écriture au décrire ? Le clin d'œil au lecteur s'arrête là.

D'autre part, le traitement des temps verbaux fait osciller tantôt l'imparfait, tantôt le présent, tantôt le futur ou encore l'impératif, et accentue l'instabilité des modes de focalisation. La prolifération temporelle dans des séquences très rapprochées fait en sorte que différents registres discursifs ou sous-genres littéraires cohabitent : le légendaire et le conte, la tendresse et la sauvagerie, l'obscène et le merveilleux⁶⁵⁶.

En dépit d'un mince repère chronologique, l'enchaînement logique ne sera pas vraiment assuré. Dans ce récit, les affirmations inconclusives ou insolites abondent : «Des chevaux échappés de l'abattoir couraient sur les pavés, montaient l'escalier qui conduit à la mer. La locomotive, bousculant les clôtures, traversa un jardin sous la neige [...]»⁶⁵⁷; «Au cri de l'ange, elle [Tachine] se retourna à demi, [...] repoussa le garçon qui voulait l'étreindre, le blessa au visage avec son canif, le mordit au cou et le poussa par la fenêtre après lui avoir donné un baiser»⁶⁵⁸.

Toutefois, l'étrange choix du titre, nettement oxymorique et nécrophile, dégage quand même une mince piste de lecture puisqu'il est repris dans (ou extrait d') un poème récité par un enfant à la suite d'une séquence mêlant l'érotisme et la violence : «[...] Les morts sentent bon/La tête des morts est ensoleillée/La bouche des morts est sèche et douce [...]»⁶⁵⁹.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 101.

⁶⁵⁶ Cf. *Ibid.*, pp. 106, 113, 115, 116 et 117 : «La corde à son cou, on tirait Suavius hors de sa maison [...]. Sa tête se brisa [...]. Les poules mangeaient ses abeilles [...]. Traînons ce porcher à la voirie [...]. En plein hiver, à Kasan, nous dormirons dans une chambre pavée de bois et lambrissée».

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 116.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 116s.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 27.

La frêle couche narrative est interrompue par l'insertion, au prix d'un effort de lecture, d'un refus du récit de la part de l'instance auctoriale : «Du bout des doigts, il [un garçon] jouait avec mes boutons et remplissait mon vase d'huile. Je boirai sa cendre dissoute dans mon lait»⁶⁶⁰, et par des interpellations, apparemment adressées au lecteur, vite délaissées, sans réponse, sans rapprochement ludique ou humoristique à l'endroit du même lecteur.

Elle ne livre que des bribes de son vécu : «Où est-il ce petit plein de malice qui dénouait tout en caressant les tresses de sa mère ? Il avait treize ans, sa fiancée neuf [...]. Ne pleurez pas ce garçon, peut-être serait-il devenu méchant avec l'âge, les lèvres tordues, la bouche pleine d'invectives, les joues gonflées, la gorge rouge de crachats [...].»⁶⁶¹.

Ce processus narratif vise à rappeler la perte effective d'omniscience du narrateur, lequel n'est plus garant non plus de son unité identitaire : «Comment Gestroi fit pour grimper là-haut, *je l'ignore*. Comment il ouvrit la porte malgré la serrure, *je ne le sais pas*»⁶⁶². Une zone d'ombre, une aire instable et indéfinissable s'instaure. De la sorte, le narrateur avertit son narrataire du caractère purement (auto)fictionnel du récit. En somme, nous ne sommes qu'en *littérature*. La vraisemblance n'est pas un souci majeur du texte.

Indécidable, le narrateur se fait subir un traitement labile et déconcertant, sautant dans une même séquence d'une instance explicitement extradiégétique-homodiégétique à une autre, extradiégétique-hétérodiégétique cette fois : «*Je suis* le serviteur du roi Victor. *Je suis* armé. Mon cœur n'est pas visible [...]. *Il partit* à pied, car tous les chevaux et les ânes avaient déjà été mangés [...].»⁶⁶³.

A la faveur de l'atomisation narrative et sans égard pour l'attente du lecteur, l'auteur assume son identité éclatée et fantasmée. Il ne raconte pas. Il ment. Il exagère pour mieux se laisser voir.

Parmi la première vague de romans de Savitzkaya, **Sang de chien** est, - nous l'avons déjà signalé -, celui dont la définition générique pose le plus de problèmes. La quatrième de couverture s'efforce d'émettre quelques hypothèses d'approche, ainsi que quelques modalités (pactes) de lecture en guise d'instructions préalables, de «mode d'emploi».

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 30.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 66.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 46. C'est nous qui soulignons.

⁶⁶³ *Ibid.*, p. 23. C'est nous qui soulignons.

Or, comme le rappelle pertinemment Sémir Badir, la question littéraire finit toujours par se poser par détournement, par abstraction ou élimination d'autres lectures⁶⁶⁴. Alors s'agit-il d'un journal, d'une biographie de l'auteur, légèrement *romancée*, d'un pensum, d'un manuel à l'usage de tous, d'un psautier d'un genre nouveau ?

Il ne s'agit que d'un *roman*, cette plage esthétique où (s')échoient toutes les potentialités du langage. Peut-être ici, plus qu'ailleurs, Savitzkaya s'est-il heurté au caractère problématique de l'usage autofictionnel du texte.

Car **Sang de chien** est le paradigme du roman fragmentaire, de l'œuvre inachevée et inachevable. Récit d'un double voyage, lui aussi inachevé ; récit double rendu en bribes où deux grandes séquences expressément incomplètes sont facilement identifiables.

D'une part, un rendu chaotique et morcelé s'acharne à singer par l'écriture le désordre du souvenir. Il est question, dans ce premier temps, du père de l'auteur-narrateur, qui est mineur et malade, «[...] il avait appris que l'air qui régnait sous les résineux était plus salubre, mieux en accord avec l'état de ses poumons»⁶⁶⁵, mais dont l'évocation parfois obsessive se fera aussi bien au passé qu'au présent.

Subtilement, ce livre du père devient le lieu où le narrateur se confronte à la complexité identitaire : «Dans les mains de mon père, je vis se mouvoir deux crustacés [...]. Sur la main de mon père, ces animaux luttaient [...] laissant une traînée de poudre veloutée sur la peau de mon père»⁶⁶⁶. Cette quête ira jusqu'au bilan génétique et «tribal», à l'inscription physique du père sur le narrateur : «On se souvient de son père. On a les mêmes yeux que lui. On a les veines saillantes. On a le nez. On a la pomme d'Adam. On a les maladies. On a le cœur. On a le sexe, le foie et la langue. Et les poils qui poussent au nez»⁶⁶⁷.

D'autre part, le narrateur présente ses projets de voyage au Mexique avec sa mère, «*infirmière amoureuse*»⁶⁶⁸, où ils sont censés trouver le médicament miraculeux à même de sauver le père : «Et moi, je partis à la recherche des cactus [...]»⁶⁶⁹ ; «Je les recherchais pour mon père, dans l'espoir de le guérir» ; «Maman, le Mexique, sur quelle terre ?»⁶⁷⁰.

⁶⁶⁴ Cf. BADIR, Sémir – «Cœur de père», p. 9.

⁶⁶⁵ SAVITZKAYA, Eugène – **Sang de chien**, p. 23s.

⁶⁶⁶ **Ibid.**, p. 31.

⁶⁶⁷ **Ibid.**, p. 35.

⁶⁶⁸ **Ibid.**, p. 80.

⁶⁶⁹ **Ibid.**, p. 36.

⁶⁷⁰ **Ibid.**, p. 37.

Un voyage onirique «par frère interposé» durant lequel «[...] il [le frère] vit des hommes chier dans leurs mains et montrer fièrement leurs étrons. Cela se passait dans l'autre monde, là où brille le Mexique comme une seule montagne noire le jour et verte la nuit»⁶⁷¹. Un déplacement immobile, onirique ; un voyage «au bord d'un lit»⁶⁷².

Or, cette expédition ne connaîtra aucune concrétisation, aucun dénouement. Elle s'enlisera plutôt sur des considérations existentielles, sur la similitude des fatalités humaines, sur l'«humaine condition» et le *continuum* vital au sein duquel le sujet est absurdement placé : «Je serais formé de craie, de craie mouillée de crachat. Et quand je pue, je sens comme toi»⁶⁷³.

Mais aussi sur des anecdotes déplacées, des détails enfantins piquants *bors contexte* par rapport à la trame narrative embryonnaire : «Ma mère ne dort plus sur le ventre. Car, lorsqu'on dort sur le ventre, on respire douloureusement et on ne sent rien [...]»⁶⁷⁴.

Si, à nouveau, le titre du roman est lisible à partir d'un juron du père du narrateur exprimant la déception et la rage, «Encore de rage, *sang de chien*, ça ne compte pas. Et avant ?»⁶⁷⁵, mais aussi à partir du chien du narrateur, «Berek, savait où il allait»⁶⁷⁶, le refus du récit prime sur toute ébauche narrative ou sur tout repère ou inscription biographique.

En effet, le lecteur est malmené par le travail de la langue dans sa tentative d'accrochage à un pan de réalité, à une zone logique. L'alternance du purement narratif et de l'onirique, marquée par une discordance des temps, «Ma mère *avait* deux fils [...] qu'elle *aimait* et qui *se noyèrent* [...]. Serge, *veux-tu* considérer un instant que tes frères *sont morts* ? [...]. Puis ils *reviennent*, ils *sont* de retour, mais transformés, défigurés par un cataclysme [...]. Je *reviens* dans ma chambre. Je *suis* hongrois»⁶⁷⁷.

Il l'est aussi par le maintien d'un flou autobiographique entrecoupé çà et là de réflexions sur la condition humaine dégagées à partir de la donnée existentielle d'un corps banal, naïf, jeté au monde, - Heidegger n'est guère loin ; l'*Ecclésiaste* non plus : «Tu ne mourras pas [...]. Chaque jour, tu comptes les feuilles du frêne comme tu compterais tes os, les pores de ta peau, les sillons de tes mains. Chaque jour, tu regardes le ciel dormant ou agité [...]»⁶⁷⁸.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁷² Cf. PEZZA, Franck – *Le Gâteau de Papouasie*, p. 122.

⁶⁷³ SAVITZKAYA, Eugène – *Sang de chien*, p. 82.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 10. C'est nous qui soulignons.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 14s. C'est nous qui soulignons.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 64. Voir aussi *Ibid.*, pp. 13 et 49.

Par ailleurs, des questions lancées au hasard de l'écriture, et en vue d'une interpellation incertaine, non humoristique au lecteur, sabotent toute trame narrative, toute intrigue : «Cela est vrai puisqu'elle me l'a raconté»⁶⁷⁹ et s'allie à l'investissement déictique, souvent obsessionnel, «Mais *voilà* la maison. Impossible de s'en approcher sans être immédiatement repéré [...]»⁶⁸⁰.

Dans ce texte, tout concourt à éroder le récit, à détruire définitivement le narratif, et surtout à rendre compte d'un échec essentiel de l'écriture en vertu duquel un narrateur a écrit un *roman* inclassable : «J'aimerais tant mais je ne peux pas»⁶⁸¹.

Henri Scepi y voit la marque spécifique de l'écriture autofictionnelle du premier Savitzkaya : «Il y a donc bien une matrice scripturale propre à Eugène Savitzkaya, qui accomplit le refus du narratif (ses artifices, sa nécessaire inféodation aux lois d'un *telos* actif et rigoureux) et qui matérialise la signature d'une œuvre»⁶⁸².

Jardinier et «magicien du langage», Savitzkaya se replie volontiers sur les mots et les tâches qu'ils réclament. Il se laisse submerger par l'avalanche désordonnée du langage dont le XX^e siècle nous aura incontestablement appris la matérialité, l'urgence et la puissance. Julia Kristeva, et toute une génération critique avec elle, ont creusé l'enjeu du langage dans le rapport changeant de la subjectivité au monde :

Peut-être pourrions-nous dire que, si la Renaissance a substitué au culte du Dieu médiéval celui de l'homme avec une majuscule, notre époque amène une révolution non moins importante en effaçant tout culte, puisqu'elle remplace le dernier, celui de l'Homme, par un système accessible à l'analyse scientifique : le langage. L'homme comme langage, le langage à la place de l'homme [...]»⁶⁸³.

Chez cet auteur, le conflit scriptural devient crucial et inévitable. Il s'agit de rendre compte d'une instance irrépressible et chaotique, mais dont le passage à l'écriture impose déjà une retenue nécessaire. La métaphore de la course et de l'orgasme à laquelle Savitzkaya recourait dans *L'Empire* pour illustrer l'idée d'une écriture en acte, vitale et violente, a visiblement fécondé ces premiers récits.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 18. C'est nous qui soulignons.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁸² SCEPI, Henri – «Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine», p. 146.

⁶⁸³ KRISTEVA, Julia – *Le Langage, cet inconnu*, p. 10.

Un équilibre instable et fluide, un «beau désordre», gèrent et rapprochent une constellation de sons, de fantasmes, de souvenirs et surtout de mots que peu d'écrivains contemporains, convenons-en, songeraient faire cohabiter en spirale, comme le suggère Henri Scepi : «Certes, les mots que nous lisons dans les récits de Savitzkaya sont limpides et intelligibles, mais l'expérience active à laquelle ils nous convient couvre la distance sans la réduire ; car le mot vibre et se transforme dans le voisinage strict ou médiat d'autres mots»⁶⁸⁴, mais dont on trouve d'autres exemples irréguliers et «carillonnants» dans les lettres belges.

C'est ce sens, ce souci du primordial et du désordre qui rejettent ou reportent le narratif. Une tirade de Conspuate, créature de **La Folie originelle**, résume à elle seule la stratégie (anti-)narrative de ces textes : «Qu'il soit dit. Qu'il soit écrit. Qu'il soit démenti. Et cela dans la même seconde»⁶⁸⁵.

Ce tourbillon n'a pas tenu. Avec **Marin mon cœur**, la critique entérine l'infléchissement *postmoderne* de l'auteur de **Mentir**. Mais, dès **Un jeune homme trop gros**, le ver est dans le fruit, opérant ainsi une *oscillation* dans le programme spiral de l'écriture.

5.2.3 L'écriture oscillatoire. Savitzkaya postmoderne avant sa lettre

Rien ne prédestine Eugène Savitzkaya à figurer au sein de la nébuleuse postmoderne, et qui plus est *minimaliste* dont nous avons amplement décrit la démarche scripturale et le contexte théorique au chapitre premier. La plupart des critiques placent volontiers cet auteur *à part*, à l'écart de la nouvelle génération littéraire, étant donné son projet déconstructeur et destructeur de sens et de lisibilité qui le fait nettement ressortir à la modernité⁶⁸⁶.

Françoise Delmez a judicieusement dit de lui qu'«il a continué à déconstruire»⁶⁸⁷ et qu'il «échappe aux définitions de cette nouvelle mouvance du roman français»⁶⁸⁸. Chez lui, en effet, point de parodie, de fausse anecdote, de dérision, d'ironie, de jeu citationnel, de détournement narratif, de surcodage littéraire en clin d'œil au lecteur complice.

⁶⁸⁴ SCEPI, Henri – «Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine», p. 142.

⁶⁸⁵ SAVITZKAYA, Eugène – **La Folie originelle**, p. 31.

⁶⁸⁶ Vu cet apparent «anachronisme», - sociologique notamment -, Laurent Demoulin affirme, dans un souci synthétique de périodisation, qu'il est le dernier moderne et le premier postmoderne. Cf. DEMOULIN, Laurent – «Eugène Savitzkaya à la croisée des chemins», p. 54.

⁶⁸⁷ DELMEZ, Françoise – «Un Autre (*de même*)», p. 32.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 23.

Il aurait fallu, selon les mêmes critiques, attendre la publication de **Marin mon cœur** pour voir pleinement s'affirmer une écriture «postmoderne», renouant ludiquement et ironiquement avec le sujet et où «[...] certaines figures employées dans les textes plus anciens sont reprises ici dans un contexte significatif et perdent leur opacité»⁶⁸⁹, à commencer par l'évocation linéaire d'un élément paratextuel aussi important que le titre.

On peut toujours rétorquer à ces arguments que la nouvelle mouvance n'est plus assimilable à une école, et que le lectorat contemporain, voire les auteurs eux-mêmes, tendent à valoriser les œuvres en elles-mêmes, sans se soucier d'un style ou d'un étiquetage constant et propre à un auteur⁶⁹⁰.

Dans ce texte, l'enfance n'est plus le fait d'une maîtrise du récit, et encore moins restituée par un travail de et sur la langue, qui la rendrait simultanément opaque et intransitive. Bien au contraire, la prime enfance du fils de l'écrivain, Marin, donne vie à un récit merveilleux et «sorcellaire»⁶⁹¹, d'une linéarité et d'une lisibilité exemplaires, plus proche d'un rendu autobiographique que d'une élaboration autofictionnelle.

De nouveaux soucis, nés d'un ancrage dans une étape nouvelle de la vie, se sont imposés portant un rude coup à un débit scriptural auquel le lectorat avait fini par s'habituer. L'existence quotidienne fait valoir ses droits sur une plume chaotique. L'écriture et la vie adolescentes et révoltées font place au lent et morne passage du temps.

Entre-temps, deux enfants sont nés, notamment ce Marin auquel Savitzkaya dédie ce «livre différent»⁶⁹². Désormais, la vie et le temps imposent leur rythme à l'écriture, et non l'inverse. L'écriture inhérente aux «solutions originales»⁶⁹³, par lesquelles Savitzkaya poursuivait le repli de la littérature moderne, atteint un point critique. D'une certaine façon, il paie le prix fort d'une spécificité esthétique à rebours de ce que propose le minimalisme.

En effet, en 1992, Savitzkaya décide de se démarquer, non sans rancune, des adjectifs «difficile» et «illisible» dont la critique affublait ses textes : «Je refuse cette étiquette. Pour une certaine intelligentsia, cataloguer un auteur comme difficile, c'est une manière de s'accaparer la parole des gens, de ne pas distribuer [...]. Ceux qui diffusent la culture servent de filtre. C'est une manière pour eux de garder le pouvoir ou leurs privilèges»⁶⁹⁴.

⁶⁸⁹ DEMOULIN, Laurent – «Eugène Savitzkaya à la croisée des chemins», p. 48.

⁶⁹⁰ Cf. BAETENS, Jan – «Crise des romans ou crise du roman ?», *Ecritures contemporaines*, n° 2, *Etats du roman contemporain*, 1999, p. 15.

⁶⁹¹ Cf. BADIR, Sémir – «Cœur de père», p. 9

⁶⁹² Cf. **Ibidem**.

⁶⁹³ DELMEZ, Françoise – «Un Autre (*de même*)», p. 23.

⁶⁹⁴ Entretien avec Carmelo Virone, «Savitzkaya en Point de Mire», *La Wallonie*, 2 mars 1993, intitulé «Les lecteurs ont couronné *Marin mon cœur*».

Cette prise de conscience s'accompagne d'ailleurs d'une réévaluation et d'une approche nouvelle des enjeux de l'écriture. Dorénavant, il s'agit d'«[...] instaurer une conversation. Donc, si on veut instaurer une conversation, il faut parler de façon claire»⁶⁹⁵. Pour ce faire, le romancier s'impose une contrainte qui tient du sacrifice ou de la rétractation, si l'on considère ses premiers écrits.

Ainsi, à un certain moment, «j'ai décidé d'utiliser le moins de mots possible, et de ne pas avoir 'tout dit dans un livre'»⁶⁹⁶; ce qui ne l'empêche pas pour autant d'avouer sa perplexité devant le mystère de «[...] cette expérience de gens qui n'ont pas été préparés à lire certains livres et qui peuvent être touchés quand même par des choses prétendues difficiles»⁶⁹⁷.

Mais ces lecteurs ont été touchés par une lecture plus accessible, et **Marin mon cœur** s'est vu attribuer le Prix Point de Mire décerné par les auditeurs de la RTBF. Il l'a même emporté haut la main sur le roman sensation de Christian Bobin, **Le Très-Bas**, symptôme d'un certain «rapprochement» à l'égard du lectorat.

Par ailleurs, ce roman, par sa magie et sa bienveillance, signale l'abandon du penchant sanguinaire et meurtrier qui avait caractérisé les textes antérieurs. L'auteur de **Les Morts sentent bon** se dessaisit de «la littérature du mal qu'il affectionnait jusque-là»⁶⁹⁸ et délaisse cette *part maudite* que la littérature n'a cessé de travailler depuis Sade et sur laquelle Georges Bataille s'est longuement penché. Il n'est plus question de se replonger dans l'univers de l'enfance «terrible et pourtant sans gravité»⁶⁹⁹.

Le gosse de Waremme est devenu père, ce qui change les points de vue. Ainsi, Savitzkaya découvre les douceurs de la paternité et un certain bonheur serein et «authentique» lié au banal passage des jours. Demoulin a fort bien rendu la nature de cette évolution. Selon lui, nous serions passés «d'un roman qui racontait l'inouï comme si c'était normal à un autre qui décrit le banal avec des mots inouïs»⁷⁰⁰.

⁶⁹⁵ «Entretien avec Eugène Savitzkaya. Liège–avril 1996», p. 305.

⁶⁹⁶ **Ibidem**.

⁶⁹⁷ Entretien avec Carmelo Virone, «Savitzkaya en Point de Mire», **La Wallonie**, 2 mars 1993, intitulé «Les lecteurs ont couronné *Marin mon cœur*».

⁶⁹⁸ BADIR, Sémir – «Cœur de père», p. 9.

⁶⁹⁹ DEMOULIN, Laurent – «Eugène Savitzkaya à la croisée des chemins», p. 43. Et ce, même si Savitzkaya n'est évidemment pas Bataille.

⁷⁰⁰ **Ibid.**, p. 47.

On sent tout de suite les risques qui guettent cet *infléchissement* tant au niveau de la construction narrative que du travail de la langue. Dans ce roman, Savitzkaya célèbre le bonheur de l'expérience de sa première paternité tout en en faisant le rapport détaillé. Il y sera, d'ailleurs, constamment question d'une «première fois», d'une venue au monde, d'un «conte anthropologique des débuts». Mais ne frise-t-on pas quelque part le narcissisme d'une «littérature exsangue» où «l'auteur entreprend de raconter sa folle jeunesse ou son émouvante paternité - mais toujours artificielle»⁷⁰¹, décriée par Jean-Marie Domenach ?

Ce roman, ainsi que celui qui suivra, frôlent néanmoins cette littérature mate, feutrée et confortable que Pierre Jourde trouve indigeste chez certains écrivains contemporains, Philippe Delerm en tête. Pour Jourde, «cette absence d'ambition et d'invention, portée aux nues, ressemble à une démission»⁷⁰². Mais, ce qui irrite le plus ce critique dans ce genre d'écriture romanesque inoffensive, c'est la prétention à une rhétorique d'«authenticité» induite par le pronom impersonnel «on» et l'abondance de démonstratifs.

Mais les caractéristiques ou réserves de l'auteur lui-même par rapport aux textes en question apportent quelques nuances aux critiques que l'on est en droit de voir s'énoncer à l'égard de l'infléchissement subi par l'écriture de **Marin mon cœur** et **En vie**. D'abord, parce que le narrateur de **Marin mon cœur** avoue d'emblée l'impossibilité même de son projet, à savoir le suivi ininterrompu du développement psychique, affectif et moteur de Marin, par quoi Savitzkaya délaisse l'entreprise d'un improbable *livre total*.

Il s'agit explicitement d'un «roman en mille chapitres dont les neuf dixièmes sont perdus»⁷⁰³. Dès lors, le récit prendra l'allure d'un «conte sorcellaire»⁷⁰⁴ sous les traits explicites des figures enfantines et mythologiques du nain et du géant : «Aujourd'hui, en septembre, par trois fois, le nain a failli échapper au géant qui l'avait emmené en promenade [...]»⁷⁰⁵ ; «Aujourd'hui (pour la quantième fois ?), j'ai joué avec Marin au géant et au nain. Je suis le géant, il est le nain»⁷⁰⁶. Nous y suivons une découverte du monde, - autant par le père que par le fils -, et une merveilleuse cosmogonie par laquelle le narrateur évite la mateur et le narcissisme que d'aucuns imputent à ce genre de démarche.

⁷⁰¹ DOMENACH, Jean-Marie – **Le Crépuscule de la culture française?**, p. 46. L'auteur se réfère à une enquête menée en 1994 par la revue **Réaction**, n° 11 et 12.

⁷⁰² JOURDE, Pierre – **La Littérature sans estomac**, Paris, L'Esprit des péninsules, 2002, p. 216.

⁷⁰³ SAVITZKAYA, Eugène – **Marin mon cœur**, p. 7.

⁷⁰⁴ Cf. BADIR, Sémir – «Cœur de père», p. 9.

⁷⁰⁵ SAVITZKAYA, Eugène – **Marin mon cœur**, p. 48.

⁷⁰⁶ **Ibid.**, p. 37.

Ensuite, parce que les rôles se trouvent inversés dans cet «enseignement du monde»⁷⁰⁷, et qu'un souci plus profond sous-tend ce récit fragmentaire. A ce propos, l'*incipit* prépare le terrain : «[...]vérifions nos fondations avant qu'elles ne se désagrègent»⁷⁰⁸.

En effet, c'est à une redécouverte du banal que le narrataire est convié. Il lui est suggéré de refaire, avec Marin et surtout le narrateur, une expérience inaugurale de la création. Aussi fera-t-il table rase de ses certitudes et de ses jugements hâtifs, et se soumettra-il au travail de perception et d'approche primordiales des gestes et du temps dans un éblouissement permanent.

Marin mon cœur se présente comme le rapport incomplet et éphémère du réapprentissage du monde par le père, et ce par le biais de bébé Marin. Toutefois, suivre de si près l'exceptionnelle nouveauté surgissant et évoluant dans les marges du quotidien n'est pas une entreprise viable à long terme sous peine de voyeurisme ou d'encyclopédisme stérile : «J'aurais voulu saisir chaque jour quelque chose [...]. Et puis, il est devenu autonome. Il a manifesté une sorte de rejet. Si j'avais continué de l'observer, je serais devenu un voyeur...»⁷⁰⁹.

La retenue devient alors sauvegarde *éthique*, d'une part, afin de ne pas s'appropriier l'autre ou de l'intégrer narcissiquement à sa propre vie dans l'ignorance des voies imprévisibles de la liberté et du devenir. Mais, *métaphorique*, d'autre part, pour ne pas laisser le discours sombrer dans la pure et complaisante description médicale.

D'où le choix générique du conte et des fonctions ludiques du nain et du géant tout au long de ce récit expressément inachevé. Telles sont les règles d'un jeu narratif fait de tendresse et de complicité : «Je suis le géant, il est le nain»⁷¹⁰.

En vie poursuit, sans l'épuiser cependant, cette démarche plus «confortable» évocatrice de l'espace-temps familial et quotidien. Ce récit évoque, sans recours à une élaboration *autofictionnelle*, une famille immédiatement reconnaissable : «Chaque jour se répète la scène. Je suis assis en face de Carine. Carine est assise en face de Marin. Marin est assis à la droite de Louise»⁷¹¹.

⁷⁰⁷ Cf. **Ibid.**, p. 48.

⁷⁰⁸ **Ibid.**, p. 10.

⁷⁰⁹ Entretien avec Francine Ghysen, «Eugène Savitzkaya, Prix point de Mire 1993», p. 4.

⁷¹⁰ SAVITZKAYA, Eugène – **Marin mon cœur**, p. 37.

⁷¹¹ ID – **En vie**, p. 56.

Leur existence banale est rendue du point de vue attentif et accueillant du narrateur, à la faveur d'une liturgie des gestes et des tâches ménagères : «Laver un plancher n'est pas aussi plaisant que nettoyer à grande eau un carrelage de pierres noires et blanches en damier. Le plancher absorbe une bonne partie de l'eau dont on l'a aspergé»⁷¹².

Mais, comme le remarque Jacques-Pierre Amette, *En vie* assume un tout autre projet : «La régularité des tâches devient l'événement, la question poétique»⁷¹³. Tout comme dans le roman antérieur, le narrateur est en présence d'un glissement ludique (postmoderne) autant que poétique du réel et d'une exaltation de la quotidienneté de l'existence, notamment en ce qui concerne les repas en famille : «Nous, nous sommes une assemblée d'ogres et d'ogresses, réunis pour le festin [...]. Nous, nous nous contentons de peu, mais nous avons cependant la volonté de dévorer le monde. Nous vivons dans une maison de pain d'épice»⁷¹⁴.

Il se trouve sous l'effet d'un «réenchantement du monde»⁷¹⁵ et du quotidien dont le narrateur-auteur-jardinier-père de famille et au foyer souligne la «résonance magnétique»⁷¹⁶ jusqu'à l'harmonie insoupçonnée et soudée de toutes les composantes de la vie et de l'écriture : Il me faudrait deux paires de mains. L'une pour les travaux domestiques, l'autre pour les gestes d'écriture»⁷¹⁷.

Une fois passée l'euphorie (moderne) du «livre total», et celle tout aussi grisante de l'assurance du génie et du style, - «Sans doute que, quand j'étais adolescent, j'étais très sûr de ce que j'écrivais, j'avais une espèce d'orgueil, je savais que j'écrivais bien. Mais, maintenant, c'est fini ça»⁷¹⁸ -, l'écrivain s'est mis à prendre des notes⁷¹⁹.

⁷¹² *Ibid.*, p. 29s. Cette caractéristique domestique et ménagère du roman a suggéré à certains critiques l'image plutôt péjorative d'un «émule de Robbe-Grillet qui tiendrait chronique à 'Modes et Travaux' et qui chanterait «son étrange éloge des rituels domestiques», de par son rythme «maniaco-dépressif». CLAVEL, André - «Les bricoles de la vie», *L'Express*, 16 mars 1995, p. 64.

⁷¹³ AMETTE, Jacques-Pierre - «Une certaine tendance du roman français», *Le Point*, 11 mars 1995.

⁷¹⁴ SAVITZKAYA, Eugène - *En vie*, p. 56.

⁷¹⁵ Cf. VIRONE, Carmelo - «L'univers dans une casserole», *Le Carnet et les Instants*, n° 87, 15 mars-15 mai 1995, p. 50.

⁷¹⁶ AMETTE, Jacques-Pierre - «Une certaine tendance du roman français», p. 60.

⁷¹⁷ SAVITZKAYA, Eugène - *En vie*, p. 13.

⁷¹⁸ DELMEZ, Françoise - «Entretien avec Eugène Savitzkaya. Août 91», p. 40. L'écrivain prend de la sorte implicitement conscience d'une décadence postmoderne de son écriture face aux chef-d'œuvres modernes de sa première (auto)fiction.

⁷¹⁹ Voir, sur ce sujet, les entretiens suivants : «Eugène Savitzkaya, Prix Point de Mire 1993», entretien avec Francine Ghysen, *Mensuel littéraire et poétique*, n° 212, mai 1993, p. 4 ; DELMEZ, Françoise - «Entretien avec Eugène Savitzkaya. Août 91», *Écritures*, n° 1, *Fin de millénaire*, automne 1991, p. 41 ; MAURY, Pierre - «Savitzkaya, auteur primé et en devenir », *Le Soir*, 14/15 février 1987 ou encore VIRONE, Carmelo - «Qui te mangera ?», *Le Carnet et les Instants*, n° 96, 15 janvier-15 mars 1997, p. 55.

Cette technique narrative ne constitue pas vraiment une contrainte. Elle n'a pas tout à fait corseté les dérives imaginaires et poétiques, mais les a certes apprivoisées au niveau du travail de la langue, et «domestiquées» au sens étymologique du terme.

Trois démarches expliquent l'évolution et l'infléchissement postmodernes de l'écriture : la transparence scripturale, la transparence autobiographique et l'ancrage dans le quotidien. Elles signalent l'abandon du programme de l'«écriture en spirale» que le poète liégeois s'était imposé dans les années septante.

a) La lisibilité

Ces deux romans sont l'aboutissement d'une réflexion sur le, (et d'une remise en cause du) travail poétique de Savitzkaya par laquelle il décide de rompre avec une habitude scripturale axée sur «l'hermétisme» et l'opacité et qui abandonne la transcription chaotique de son imaginaire et de son vécu, notamment celui de son enfance.

Le lecteur habitué aux premiers textes de Savitzkaya aura quelque mal à quitter les pages délicieusement inintelligibles, au sens morcelé par les anacoluthes narratologiques des premiers textes. Il ne trouvera plus non plus cette écriture à effets oxymoriques ou en perpétuelle contradiction qui le déconcertait tant.

Au contraire, une plus grande *prévisibilité* imprègne toutes phrases, le rassure désormais ou l'ancre plus facilement dans le texte. Des phrases simples et immédiatement décodées procurent une linéarité narrative si exemplaire qu'elle en devient décevante, même si dans le cas de **Marin mon cœur** nous avons affaire à un collage d'anecdotes sur l'évolution de Marin.

Les repères sont devenus plus explicites et plus condensés, comme dans ce passage de **Marin mon cœur** : «Dans la maison du géant, le nain possède maintenant sa maison. Il y invite le géant qui pour entrer doit se plier aux lois de la réduction»⁷²⁰. Les écarts métaphoriques sont aisément franchis, comme dans cette «note» décrivant une scène de tendresse maternelle évidente : «Contre le cœur de la géante dont les cheveux se mêlent aux siens, s'il y laisse tombée sa tête, c'est qu'au cou elle ne tient»⁷²¹.

⁷²⁰ SAVITZKAYA, Eugène – **Marin mon cœur**, p. 51.

⁷²¹ **Ibid.**, p. 21.

Le lecteur ne sera plus confronté à l'éparpillement surprenant de saynètes indépendantes, ni aux bravades syntaxiques, ni aux avalanches phrastiques, ni au ressassement obsessionnel avec reprises anaphoriques et réélaborations constantes, ni à la présence sous-jacente et érosive du narrateur *menteur* dans son texte. Comme le rappelle Virone, le signe le plus évident de cet inflexionnement est constitué par «un plus grand respect des codes narratifs ou syntaxiques, par une lisibilité plus immédiate du texte»⁷²².

Il en résulte, comme dans *En vie*, une linéarité narrative exemplaire, traduite par une succession chronologique et diégétique nette et cohérente : «Le samedi, si j'avais à écrire une lettre d'amour [...]»⁷²³, «Ce jeudi, un étrange jeudi comme les jeudis peuvent l'être [...]»⁷²⁴, «Il y a dans le lundi pluvieux [...]»⁷²⁵, soulignée plus encore par la série de tâches ménagères auxquelles le narrateur s'attelle avec «exaltation», et qu'il accompagne de commentaires mystagogiques : «Cette tâche [la vaisselle] ne peut revenir qu'à l'un des mangeurs qui, en un tournemain, évitera le désastre. C'est qu'il faut retourner aux limbes, se donner la chance d'un renouvellement du festin»⁷²⁶.

Ce clin d'œil ironique et ludique du texte, induit par la surcharge mythologique et liturgique de la matière diégétique, l'insère dans le contexte postmoderne de la contemporanéité littéraire que ce «jeune écrivain de Minuit» décriait tant dans les années quatre-vingt. L'opacité des images et de l'écriture cède la place à un jeu ironique, allusif, mais toujours linéaire.

b) L'autobiographie

Les premiers «romans» plongent le lecteur dans un labyrinthe ressassé de souvenirs d'enfance sans cesse érodés ou travaillés par le mensonge, l'incertitude et la fiction. Le narrateur projetait dans ces textes chaotiques et «illisibles» des constellations éparses, des puzzles anecdotiques de sa vie (enfance), de sa famille (parents et frères) que le lecteur renonçait, faute de pièces ou de pacte défini, à reconstruire, s'installant dans la jouissance de cette déconstruction paradoxale aux antipodes du «pacte autobiographique», de ce «beau désordre».

⁷²² VIRONE, Carmelo – «Qui te mangera ?», p. 55.

⁷²³ ID – *En vie*, p. 9.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 25.

Or, voici deux textes narratifs où l'inscription autoréférentielle se montre explicite. Ce fait suggère l'établissement d'un protocole de lecture d'un tout autre genre, correspondant à une étape différente de la vie et de la stratégie littéraire de l'auteur.

Dans **Marin mon cœur**, le narrateur livre désormais, - le plus souvent au présent ou au passé composé, et d'une plume apaisée, touchant parfois l'observation ou le rapport cliniques -, une suite cohérente et émerveillée d'anecdotes et de détails amusants de son expérience et apprentissage de la paternité : «Il [le géant] décida alors de ne plus chercher à surprendre ce qui rapprochait le nain de sa propre personne mais bien plutôt ce qui l'en éloignait»⁷²⁷ ; ou de sa vie quotidienne et banale élevée au statut poétique par un certain magnétisme et une ironique sacralisation liturgique :

Quand je repasse, les rares fois où cela m'arrive, je repasse comme j'ai vu faire, dans le grand silence où je suis le seul ouvrier. J'accomplis un exploit, car je rends vie aux dépouilles et je défroisse des papyrus afin d'en étaler, à la vue de tous, les étonnantes cosmogonies⁷²⁸.

Dorénavant, c'est la famille que le narrateur a lui-même constituée que le lecteur verra évoluer dans l'extase des jours qui passent et se ressemblent dans leur exception, et ce pour la plus grande joie du narrateur-père de famille au foyer : «Une famille se forme toujours autour d'une table. C'est la famille du pain. C'est la famille du sel et du poivre»⁷²⁹. Et non plus celle de son enfance réélaborée par une imagination fertile, et mise en texte par une écriture dévoreuse. La fiction ne fait plus écran à la restitution autobiographique.

Paradoxalement, force est de reconnaître que ces deux récits s'installent dans un certain confort *authentique* de la banalité quotidienne et autoréférentielle. Le style envoûtant et barbare de **La Disparition de maman** a donné lieu à une littérature confortablement installée dans ses pantoufles.

Qui plus est, le narrateur semblait mieux appréhender les contradictions et les complexités de son *indécidable* identité, - à cheval entre ses origines slaves et orientales, et son destin belge et liégeois -, par le biais d'une élucubration autofictionnelle, ainsi que par l'assomption des pouvoirs de la fiction ou du «mensonge».

Un chapitre vient donc de se clore qui engage une nouvelle manière de saisir ce que le narrateur de **En vie** désigne par «des gestes d'écriture» : «J'ai oublié ma mère et j'engage contre mon père un combat épuisant et vain»⁷³⁰.

⁷²⁷ ID – **Marin mon cœur**, p. 63.

⁷²⁸ ID – **En vie**, p. 33s.

⁷²⁹ **Ibid.**, p. 57.

⁷³⁰ **Ibid.**, p. 16.

A ce titre, le début de **En vie** est catégorique et ne laisse aucun doute quant à l'identité assumée du narrateur ou au type de protocole de lecture, davantage autoréférentiel, auquel ce récit confronte le lecteur : «On nous l'avait prédit, compte tenu de la manière dont nous nous étions mis à vivre, ici, dans la maison située rue Chevaufosse, l'ancien chemin à flanc de colline»⁷³¹.

L'écriture dénonce ainsi une installation, un enracinement dans le cocon familial dont les conséquences sont lourdes, voire décevantes sur l'écriture : «Nous avons semé ici, un peu partout, les traces de notre vie et il n'est pas en notre pouvoir de les effacer»⁷³².

C'est vers les ramifications et les tréfonds insoupçonnés du banal que l'attention du narrateur est dirigée désormais. Cette entreprise n'entend plus mettre en cause ni l'intégrité du sujet narratif, ni l'irrégularité «carillonnante» d'une langue mise à mal dans sa syntaxe et dans la transparence de ses signes.

c) Le quotidien

Chaque jour qui passe serait une fête exaltante ou un cataclysme en puissance. A ce propos, et étant donné la dérive nihiliste et consensuelle de notre époque, il semblerait qu'il ne nous reste que deux issues dignes d'être vécues et à même de nous procurer cet épanouissement et cette réussite dont on nous vante partout, et la nécessité, et le bonheur.

D'une part, il y a ceux qui, - tournant le dos à la banalité des jours et des mots -, misent tout sur l'exception d'une aventure, d'une chance, d'un appel ou d'une écriture. Appartiennent à ce groupe nos héros, nos aventuriers, nos prophètes, nos saints, nos défenseurs de causes, nos poètes modernes aussi. Cette exigence fit de Savitzkaya un écrivain anachronique, à rebours de ce qui était pressenti dans le champ littéraire des années septante et quatre-vingt.

D'autre part, il y a ceux qui, à l'instar du dernier Savitzkaya, adhèrent ou succombent aux charmes de la singularité même du quotidien et y cultivent une «exaltation» de chaque geste ; un bonheur sans bornes, replié sur le dedans du temps qui passe.

⁷³¹ Ibid., p. 9.

⁷³² Ibid., p. 46.

Un temps où notre époque, faute de sagesse, de combat ou de recul, ne puise que de vaines obsolescences : «Rien d'extraordinaire ne se produira. L'extraordinaire n'aura pas lieu. Ou alors il a déjà cours, progressif, comme un épanouissement ou un étiolement et fondu dans la vie courante [...]»⁷³³.

A l'implosion hypertélique et consumériste du réel⁷³⁴, Savitzkaya répond par la mise en relief d'une aire interstitielle laissée en jachère par le quotidien. La phénoménologie du banal (vainement) élevée à la puissance poétique s'en empare, induisant une nouvelle approche de la réalité et rendant l'être «en vie» à nouveau possible sans le recours aux simulations d'usage.

Au contraire, elle se targue d'une *authenticité*, entretenue à force de «on» et de déictiques prônant la communion : «Ainsi, une fois pour toutes, on aura vu l'extraordinaire tomber et se dissoudre dans la terre commune et y perdre ses principales caractéristiques, son apparence, ses raisons d'être»⁷³⁵.

En vie se veut cette «expression euphorique des phénomènes quotidiens»⁷³⁶, fussent-ils maniaco-dépressifs. Par exemple, celle-ci, sous forme d'aphorisme, liée à la propreté du logis : «La félicité peut se définir comme un espace vide de venin ou de matière funeste»⁷³⁷.

Les lecteurs jaloux ou déconcertés se calfeutreront dans le bien-être liturgique de ce culte rendu à la quotidienneté, pareil à un bréviaire des heures et des tâches ménagères où figurent des actes aussi sacrés que le sciage du bois : «La scie à la lame étincelante et ouvragée perce une voie blanche dans le jour, et je m'y engouffre tout entier. Accomplirais-je une œuvre pie ?»⁷³⁸.

⁷³³ *Ibid.*, p. 31.

⁷³⁴ Cf. BAUDRILLARD, Jean – *Simulacros e Simulação*, Lisboa, Relógio d'Água, 1991.

⁷³⁵ SAVITZKAYA, Eugène – *En vie*, p. 31.

⁷³⁶ MILLOIS, Jean-Christophe – «L'écriture en vie», p. 38.

⁷³⁷ SAVITZKAYA, Eugène – *En vie*, p. 58s.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 22.

Les jours qui passent (ce jeudi, ce samedi, le jeudi, dans l'après-midi de ce jeudi fumeux d'octobre) semblent avoir été de tout temps conçus en vue des occupations domestiques et récurrentes auxquelles l'auteur-narrateur-jardinier-cuisinier vaquera religieusement pour n'être interrompu que par les appels de la famille : «Je devais noter quelques mots, mais voilà que je dois chercher les pantoufles de Louise [...]»⁷³⁹; ceux du corps : «On ne peut y couper, il faut uriner. On ne peut conserver par-devers soi le supplément que l'on s'est octroyé»⁷⁴⁰; ceux du cœur : «Pendant l'amour, l'embrassement, la tête me tourne et je divague, me multipliant par deux [...]»⁷⁴¹; et ceux de l'esprit : «Pourquoi suis-je né ? est une question traitée après le repas, c'est-à-dire entre deux repas, dans cet intervalle incertain [...]»⁷⁴².

C'est cette «mise en roman» du quotidien, telle une prose sereine, inoffensive et linéaire, qui détourne définitivement *En vie* du journal intime, même si une démarche similaire le sous-tend et le provoque, à laquelle Maurice Blanchot faisait déjà allusion quand il définissait le journal comme «garde-fou contre le danger de l'écriture»⁷⁴³. Ainsi, dans ce texte mièvre, «ce qui s'écrit s'enracine [...] dans le quotidien et dans la perspective que le quotidien délimite»⁷⁴⁴.

Eugène Savitzkaya vient de franchir une *mitoyenneté* de son écriture qu'il associe symptomatiquement à la déchéance d'indices biologiques : «On a cessé, paraît-il, d'être enfant et il faut donc se préparer à la propreté des vieillards»⁷⁴⁵.

Dans l'attente d'autres cataclysmes personnels bien plus douloureux, sa tâche primordiale consistera à scruter les moindres phénomènes du quotidien, à se regarder vivre et vieillir avec une exaltante résignation qui ne manque pas de se répercuter sur le rythme et la conception mêmes de l'écriture narrative. Il s'agit là d'un souci vital nouveau, charrié par le récit, et qui s'ajoute gauchement au répertoire fantasmatique antérieur.

Cet inflexissement scriptural a surpris ou déçu plus d'un critique. Cependant, une lecture rétrospective et critique du second roman de Savitzkaya, publié en 1978, permet de constater que ce livre rendait déjà compte d'un mouvement oscillatoire latent, camouflé par le succès des chef-d'œuvres modernes qui lui succéderont.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 88.

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 107.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 51.

⁷⁴³ BLANCHOT, Maurice – *Le Livre à venir*, p. 255.

⁷⁴⁴ *Ibidem.*

⁷⁴⁵ SAVITZKAYA, Eugène – *En vie*, p. 18.

À cet égard, dans une récente livraison de **Textyles**, pertinemment intitulée *Lettres du jour*⁷⁴⁶, Laurent Demoulin éclaire la spécificité pressentie du second roman de Savitzkaya, **Un jeune homme trop gros**. Selon lui, ce texte s'avère anachronique, problématique et déconcertant pour son époque : «Un roman comme *Un jeune homme trop gros* est déjà postmoderne et il est antérieur au chef-d'œuvre moderne de son auteur, *La Disparition de maman*»⁷⁴⁷.

Cette spécificité de l'écriture, «à cheval sur deux époques»⁷⁴⁸ fait même l'objet d'une étude de Demoulin dans le second numéro de **Écritures Contemporaines** consacré aux *états du roman contemporain*.

Demoulin est des rares critiques à avoir référé quelques nuances postmodernes, voire minimalistes⁷⁴⁹, dans l'écriture de Savitzkaya, et à avoir détecté chez lui cette écriture *oscillatoire*, à deux «manières», l'une «surréaliste», déconstruite, difficile, *hermétique*, en accointance avec le monde littéraire dessiné par le Nouveau Roman et, partant, moderne ; l'autre descriptive, claire, ironique, ludique, magique, mais évitant le réalisme et sans complaisance pour l'histoire narrée ; en subtil clin d'œil à l'endroit du Nouveau Roman et, dès lors, *postmoderne*, quoique pas automatiquement minimaliste.

Avec **Un jeune homme trop gros**, Savitzkaya aura été «postmoderne avant sa lettre» ; ce qui n'aura pas été immédiatement saisi, étant donné les attentes et les habitudes du lectorat savitzkayen, ainsi que la prégnance d'une mythologie personnelle à figures et motifs constants réélaborés à l'envi après ce deuxième texte.

Pas étonnant que, après la parution de **Mentir** en 1977, la critique ait reçu ce «roman» avec réserve, y voyant un travail décevant, «sans intérêt»⁷⁵⁰ ; regrettant cette parenthèse esthétique au déroulement trop linéaire, un «accident de parcours»⁷⁵¹. On y relevait quand même «une construction maîtrisée»⁷⁵², ainsi qu'«un style, une 'respiration' qui font surgir l'émotion, le trouble»⁷⁵³.

⁷⁴⁶ Cf. **Textyles**, n° 14, *Lettres du jour* (II), dossier dirigé par P. Aron et J.-P. Bertrand, Bruxelles, Textyles, 1997.

⁷⁴⁷ DEMOULIN, Laurent – «Génération innommable», **Ibid.**, p. 11.

⁷⁴⁸ Cf. ID – «Eugène Savitzkaya à la croisée des chemins», pp. 41-56.

⁷⁴⁹ Pour ce qui est de la caractérisation de la contemporanéité littéraire, nous nous reporterons à notre chapitre n° 2.

⁷⁵⁰ Entretien avec Pierre Maury, «Eugène Savitzkaya grandit vers l'enfance», **Le Soir**, 2 juin 1984.

⁷⁵¹ ID – «Savitzkaya, auteur primé et *en devenir*», **Le Soir**, 14/15 février 1987.

⁷⁵² LAUDE, André – «Elvis, c'est moi !», **Le Monde**, 6 octobre 1978.

⁷⁵³ **Ibidem**.

En fait, *Le Méridien de Greenwich* de Jean Echenoz ne devait paraître qu'un an plus tard, et *La Salle de bain* de Jean-Philippe Toussaint en 1985. Le recul aidant, - ce dont nous disposons -, Savitzkaya fait plutôt figure de précurseur «oscillatoire», raison pour laquelle *Un jeune homme trop gros* et «la contemporanéité de Savitzkaya pose problème»⁷⁵⁴.

Venons-en à ce «jeune homme trop gros», jamais nommé dans le roman, titre plus ironique qu'énigmatique, mais dont tout porte à croire qu'il s'agit d'Elvis Presley. L'éditeur n'a pas hésité à étiqueter ce texte de «roman», entérinant de la sorte un «glissement» entre les genres littéraires⁷⁵⁵, une juxtaposition postmoderne des genres sans arrière-plan théorique, cette fois.

En fait, cette biographie fantasmée et non autorisée du King s'apparente à un «immense poème en prose» ou à «une ode à la gloire d'Elvis»⁷⁵⁶. Il semble qu'ici, contrairement à d'autres textes, Savitzkaya ait sciemment détourné les genres et visé un effet qui, s'il n'est pas vraiment ludique, comporte une légèreté et une distance *ironique* qu'on ne lui connaissait pas, et qu'on ne lui connaîtra plus avant 1993.

En témoigne ce clin d'œil au lecteur, rareté savitzkayenne au sein de son récit : «Bientôt, ses chansons seront plus douces, ses gestes moins sauvages, son allure plus posée. Mais nous n'en sommes pas encore là»⁷⁵⁷, ou encore ce résumé narratif : «Les années passeront vite. Certains hivers seront très rigoureux. Certains étés trop pluvieux. Il y aura de trop longs printemps»⁷⁵⁸. Et que dire de cet avertissement du narrateur dans son texte : «A partir d'ici, l'histoire prend une tournure de plus en plus triste et la plupart des événements sont tragiques»⁷⁵⁹?

Pour sa biographie du King, Savitzkaya emprunte en effet les façons de l'hagiographie médiévale, la glorieuse vie des saints. Le roman est dûment découpé en vingt-quatre chapitres narrant chacun un épisode particulier de la vie glorieuse et pieuse de Saint Elvis.

⁷⁵⁴ DEMOULIN, Laurent – «Eugène Savitzkaya à la croisée des chemins», p. 50.

⁷⁵⁵ Cf. BAETENS, Jan – «Crise des romans ou crise du roman ?», p. 15.

⁷⁵⁶ DE DECKER, Jacques – «La balade des poètes et des baladins», *Le Soir*, 29 novembre 1978.

⁷⁵⁷ SAVITZKAYA, Eugène – *Un jeune homme trop gros*, p. 49s.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 57.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 123.

Comme le remarque Franck Pezza, le récit de ce texte s'apparente fort aux récits légendaires, héroïques et à la «vie des saints» ou de certaines chansons de geste, tels que le Moyen-Age les a connus et diffusés en langue romane. L'Elvis savitzkayen «chantera, la tête dans un cercle lumineux, sa bouche se tordant, s'ouvrant et se fermant avec les spasmes d'un cœur ou ceux, imperceptibles, d'une fleur rouge»⁷⁶⁰.

Après un *incipit* en guise de résumé de ce qui va être narré : «Celui qui demeure chante une dernière chanson, chante une vieille chanson. L'enfant disparu, le jeune homme enfin enterré, celui qui reste parle toujours»⁷⁶¹, le premier chapitre inaugure le trajet d'une subtile plume hagiographique médiévale : «tout commence en 1935, ou encore plus tôt. L'histoire sera courte, mais toutefois édifiante»⁷⁶². La carrière du chanteur rejoint çà et là la «vie des saints». Elle ressemble à une vocation religieuse et mystique qui ira jusqu'au martyre : «Il mourra de chagrin au matin, après quinze jours d'agonie»⁷⁶³.

En fait, plusieurs épisodes, tournures ou références onomastiques sont directement inspirés de textes vétéro-testamentaires, des sagas des patriarches bibliques : « Debora le visitera six jours de suite chez lui, manquera le septième et sera oubliée»⁷⁶⁴. D'ailleurs, rappelons que la Bible est le livre de chevet du chanteur : «[...] ou bien il lira la Bible. L'Ancien Testament l'effraiera beaucoup»⁷⁶⁵.

Un lexique catéchétique est parfois choisi : «Le mot 'inextinguible' reviendra fréquemment dans la bouche de ses admirateurs»⁷⁶⁶, et une caractéristique de sainteté et de chasteté creuse le contraste par rapport à l'environnement du jeune homme : «A vrai dire, le jeune chanteur ne touchera que très rarement des billets de banque. Il fera tout pour ne jamais avoir à manipuler d'argent. Il sera pur et innocent. Il ne touchera que des fleurs»⁷⁶⁷.

Des «blancs», - fidèles reflets de «blancs narratifs»⁷⁶⁸ -, eux-mêmes fruits d'un blanc fondamental⁷⁶⁹, instaurent matériellement un *no man's land* scriptural qui constitue, - on le sait depuis lors -, l'une des lignes de fuite du roman postmoderne, notamment minimaliste et de **Un jeune homme trop gros** en particulier, lequel n'excède d'ailleurs pas les cent soixante pages.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 15.

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 154.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 100.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 121.

⁷⁶⁸ Cf. SCHOOTS, Fieke - «Passer en douce à la douane». *L'écriture minimaliste de Minuit*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997, p. 206.

⁷⁶⁹ *Ibidem*.

Par ailleurs, contrairement aux romans que Savitzkaya livrera plus tard, **Un jeune homme trop gros** suit un déroulement linéaire aisément lisible de la biographie d'Elvis Presley. Jacques De Decker a beau nous faire croire que le narrateur n'a pas consulté de biographie officielle, tant «son Presley lui appartient en propre, il est nourri des songeries de son adolescence, encore si proche»⁷⁷⁰, chaque chapitre, ou certains paragraphes, - ces îlots narratifs entourés d'un *blanc* très significatif -, démarrent sur la description de photos que les admirateurs du King reconnaissent comme provenant de *Elvis Presley*, la biographie illustrée de Harbinson⁷⁷¹.

Le jeu et l'enjeu narratifs du texte résident justement là. Il s'agit de maintenir l'équilibre entre, d'une part, une contrainte descriptive qui n'est en rien redevable à Robbe-Grillet, ni ne ressortit à la description antidiégétique à la Ricardou (celle qui empêcherait ou enliserait le récit) et, d'autre part, les marques d'extrapolation conjecturale, ainsi que la projection (auto)fictionnelle du narrateur-conteur-rhapsode : «Elvis, c'est moi», dira André Laude⁷⁷².

En effet, chaque photo fait l'objet d'une observation et d'une tentative d'interprétation immédiate, rendues invariablement au présent : «A vrai dire, le chanteur se trouve bien à côté d'un gros véhicule, camion ou camionnette blanche. Il passe la journée sur le pré. Il nettoie ses voitures. Il en profite pour se recoiffer en se mirant dans le rétroviseur»⁷⁷³.

Une surenchère déictique appuie cette observation en acte : «Le *voici* en compagnie de ses amis. On le remarque au centre du groupe, souriant, visiblement heureux d'être là, bien entouré»⁷⁷⁴, ou encore «Le garçon tient le poignet d'une fille ou le bras d'une poupée blanche. Le garçon peut, *ici*, tenir par le bras sa mère»⁷⁷⁵.

En outre, comme le reconnaît Jacques Franck, l'indéfini «on voit», «on verra», «on devine», «on imagine» permet au narrateur de manier «une caméra invisible» qui prendrait des plans personnels suivant une logique qu'il serait le seul à établir et à saisir : «On le voit dormir en plein air. On le trouve, *ici*, au milieu de ses lapins tout blancs, endormi, ou mort dans le pré tout vert»⁷⁷⁶.

⁷⁷⁰ DE DECKER, Jacques - «La balade des poètes et des baladins», *Le Soir*, 29 novembre 1978.

⁷⁷¹ Cf. HARBINSON, W. A. - *Elvis Presley*, Paris, Albin Michel et Rock & Folk, 1976.

⁷⁷² Cf. LAUDE, André - «Elvis, c'est moi !», *Le Monde*, 6 octobre 1978.

⁷⁷³ SAVITZKAYA, Eugène - *Un jeune homme trop gros*, p. 102s.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 44. C'est nous qui soulignons.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 53. C'est nous qui soulignons.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 66.

On sait l'influence du cinéma sur la description romanesque postmoderne, que Jacques-Pierre Amette a pertinemment soulignée : «Eux aussi pratiquent, en bons zappeurs, en fidèles téléspectateurs, le 'monologue intérieur visuel', genre délicat qui vient à la fois de Joyce, de Beckett, de Claude Simon, mais, plus haut, d'un certain Marcel Proust»⁷⁷⁷.

Mais cette description amusée et ironique, qui n'enlève en aucun cas le récit, n'est pas à l'abri des hésitations et des conjectures, même si l'incertitude ou l'hypothèse ne relève plus du principe méthodique, mais bien du clin d'œil au lecteur, une invitation à compulsuler, lui aussi, ces albums infinis ; à entrer, lui aussi, dans un jeu *citationnel* au sens très large, libre accès au patrimoine culturel antérieur au récit et partagé par le lecteur.

En ce cas précis, il s'agit de la mythologie d'Elvis Presley, sa biographie photographique, - *intertexte* livré au jeu des combinatoires narratives : «Le foulard qu'il porte au cou doit appartenir à sa mère. C'est un foulard sombre. Il est impossible d'en dire la couleur exacte»⁷⁷⁸; «Derrière lui, on devine une photographie qui doit être le portrait de sa mère, on devine également la photo du Titanic, une vue légèrement bleutée»⁷⁷⁹. A nouveau, il faut souligner que la description et l'incertitude n'empêchent nullement le récit de s'imposer. Bien au contraire, elles le propulsent vers l'(auto)fiction.

En effet, une fois les photos décrites et plusieurs hypothèses émises, des saynètes indépendantes, invariablement rendues au futur, anticipent sur quelques épisodes de la vie d'Elvis Presley, travestissent les faits ou ne s'attardent que sur des banalités à la faveur du penchant fictionnel du narrateur, d'autant plus que celui-ci y met du sien.

Pour une bonne part, l'anticipation s'appuie sur des repères biographiques incontestables, même si leur traitement demeure assez libre, voire ludique. Remarquons au passage qu'il n'est fait aucune mention de l'épisode militaire de la star, et qu'on ne trouve pas de claire évocation de son mariage avec Priscilla Beaulieu.

Les fans du King n'auront néanmoins guère de mal à reconnaître les repères de leur idole, malgré le travestissement narratif auquel le «chapsode» les soumet : la somptueuse et excentrique demeure du Roi, Graceland, devient à tour de rôle «Maison de la Grâce» ou «pays de la grâce» : «Il achètera une maison qu'il baptisera Maison de la Grâce»⁷⁸⁰; «Il finira par perdre sa voix et se cachera définitivement au pays de la grâce»⁷⁸¹.

⁷⁷⁷ AMETTE, Jacques-Pierre – «Le nouveau 'nouveau roman'», *Le Point*, 16 janvier 1989.

⁷⁷⁸ SAVITZKAYA, Eugène – *Un jeune homme trop gros*, p. 22s.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 42.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 134.

Cette traduction libre du repaire d'Elvis illustre l'univers féerique et merveilleux de l'enfance que ce roman ne cesse d'évoquer. Ces mêmes fans retrouveront l'obsédante allusion au frère jumeau d'Elvis, mort-né, Jesse Aaron : «Il songe à son frère jumeau et pleure»⁷⁸². Tupelo, au Mississipi, village natal d'Elvis, est rendu par Tupe : «L'enfant de Tupe a disparu»⁷⁸³. L'influence pentecôtiste et biblique sur le jeune Elvis n'est pas négligée non plus : «[...] il chante comme à l'église, une longue chanson [...]. Il s'agit d'un chant religieux»⁷⁸⁴.

Pas plus que le King d'ailleurs, le rock 'n roll n'y est explicitement cité, mais nous les *devinons* sans peine l'un et l'autre, implicitement ou allusivement : «Tous, sans exception, parleront de sa manière de danser sans vraiment bouger, mais en tremblant, comme pris d'une incroyable frénésie»⁷⁸⁵. D'ailleurs, la moue d'Elvis et sa chevelure gominée sont immédiatement assimilées par le lecteur : «Et le train emmènera partout le garçon assoiffé, l'innocent garçon aux lèvres épaisses et aux cils trop longs, une mèche noire sur les yeux»⁷⁸⁶, «sa lèvre légèrement tordue tremble un peu»⁷⁸⁷.

Le colonel Tom Parker, l'impresario d'Elvis, impose au récit sa présence usurpatrice et intruse : «Le Colonel sera présent à tous ses concerts. Il deviendra son père [...]. La mère du chanteur le haïra [...], elle suppliera de chasser l'infâme Colonel»⁷⁸⁸. Le répertoire du King y trouve quelques échos purement allusifs et citationnels, comme ce procédé métonymique : «Une bouche rose parlera de l'amour et des blessures qu'il inflige»⁷⁸⁹; ou encore ce subtil enchâssement d'un titre de chanson dans le récit : «[...] car on ne perçoit aucun bruit, même pas les cris des bateliers, même pas les chocs du Mystérieux Train qui glisse derrière les arbres, sans poussière, sans heurts [...]»⁷⁹⁰, ou plus explicitement : «Il chante que son cœur est brisé»⁷⁹¹.

Mais, on l'aura compris, ceci n'est pas une biographie du King, bien que le roman lui soit dédié. Le but du narrateur est tout autre. Comme l'avait bien vu Jacques De Decker, que nous rappelons à ce stade, «son Presley lui appartient en propre, il est nourri des songeries de son adolescence encore si proche»⁷⁹².

⁷⁸² *Ibid.*, p. 9.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 10.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 72s.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 12.

⁷⁹² DE DECKER, Jacques – «La balade des poètes et des baladins», *Le Soir*, 29 novembre 1978.

Il s'agit, donc, de confronter le personnage d'Elvis à l'enfance, notamment celle de Savitzkaya, subtile coïncidence, dans un processus d'images, de souvenirs et d'anticipations. Le caractère aléatoire et sélectif de la mémoire est au centre du travail de Savitzkaya, alliant reconstitutions et écarts spatiotemporels, associations immédiates et échappées imprévues relatives au processus de remémoration.

C'est pourquoi, sur un mode léger, linéaire et ironique, avec des phrases courtes, d'une *brevitas* toute minimaliste⁷⁹³, l'auteur de **La Disparition de maman** publie chez Minuit un roman où le narrateur «[...] installe une distance, ironique celle-là, entre l'enfant décrit (à la troisième personne) et le lecteur»⁷⁹⁴, et dont les fantasmes liés à l'autofiction du narrateur, seront rendus ultérieurement sur le mode moderne de la déconstruction, du quasi hermétisme dans d'autres textes.

Il s'agit d'obsessions et de figures ayant partie liée avec l'enfance et son univers, car «c'est de soi qu'on parle en faisant semblant de parler d'un autre»⁷⁹⁵. Autrement dit, si la *matière* demeure, la *manière*, elle, aura pris dans ce texte un tour postmoderne.

Tout d'abord, il y a cette mère obsédante et possessive, celle de Presley, qui rappelle celle, non moins imposante, du narrateur de **Mentir**, dont la seule présence ou évocation empêche l'Elvis jamais nommé de grandir. Elle l'incite à la rejoindre dans son grossissement incontrôlable, dans sa grâce, sa graisse, son obésité innommable et pérenne : «Sa mère grossira. Son père vieillira»⁷⁹⁶ ; «Sa mère grossira au travail»⁷⁹⁷ ; «C'est alors qu'il commencera à grossir»⁷⁹⁸.

De fait, le jeune homme, devenu trop gros, ne grandira jamais vraiment. Il n'a aucune mesure solide et crédible des rôles socio-économiques de l'argent, du travail et de la sexualité. Chez lui, tout se joue en fonction de besoins innocents, naïfs, futiles ; ce qui détourne ironiquement les attentes du narrataire : «Alors il commencera à accumuler beaucoup d'argent. Il deviendra de plus en plus riche. Il pourra s'acheter de nombreuses panoplies de toutes sortes. Il pourra manger autant de friandises qu'il le désire»⁷⁹⁹.

⁷⁹³ Cf. SCHOOTS, Fieke – «Passer en douce à la douane», p. 52.

⁷⁹⁴ DEMOULIN, Laurent – «Eugène Savitzkaya à la croisée des chemins», p. 49.

⁷⁹⁵ FRANCK, Jacques – «Un jeune homme trop gros», **La Libre Belgique**, 8 novembre 1978.

⁷⁹⁶ SAVITZKAYA, Eugène – **Un jeune homme trop gros**, p. 37s.

⁷⁹⁷ **Ibid.**, p. 38.

⁷⁹⁸ **Ibid.**, p. 49.

⁷⁹⁹ **Ibidem.**

Cette déréalisation et ce détournement ludiques affectent également la sexualité (ou plutôt son asexualité) : «Il fera la connaissance d'une très gentille fille toujours vêtue de rouge et appelée Mara. Il l'invitera chez lui. Ils passeront d'agréables moments ensemble à caresser les poupées blanches»⁸⁰⁰.

Enfant, malgré les conjectures invérifiables sur son âge : «Il n'aura pas encore vingt ans»⁸⁰¹, «Il aura dix-huit ans»⁸⁰², le faux jeune homme se réfugie parfois dans le mensonge : «Il dira de nombreux mensonges»⁸⁰³. Il vaque à des occupations purement ludiques au cours desquelles le cerf-volant, emblème de l'imaginaire enfantin, joue un rôle métaphorique crucial : «Le garçon passera son temps à jouer au cerf-volant»⁸⁰⁴.

Le narrateur insiste sur le contexte et l'atmosphère de cette enfance heureuse et égocentrique : «L'époque innocente, l'époque fraîche des parasols et des cerfs-volants. Le repos [...]. Ensuite, il se fera construire un immense bassin [...]. Il organisera des jeux tout autour de la maison [...]. Il finira par passer tout son temps [...] parfois à ne rien faire»⁸⁰⁵.

Par ailleurs, ce récit se clôt quand une foule d'enfants envahit sauvagement le palais de l'enfance, alors que le personnage principal agonise : «Le chanteur agonisera dans la chambre rose et les enfants envahiront la maison, fouinant partout à la recherche de l'or et des friandises. Ils feront fonctionner les machines des petites usines. Ils mettront en marche les limousines»⁸⁰⁶.

Des poupées qui viennent et s'en vont, en guise de lascives maîtresses du King, des sucreries et des friandises en guise de drogues et de sédatifs d'Elvis ; des piscines, des aquariums et des limousines improbables, mais étonnamment luisantes, fascinantes.

Faut-il lire dans ce dénouement tragique, innocent et barbare à la fois, l'arrivée des cohortes de fans en pèlerinage dans la somptueuse et exubérante demeure de Memphis, ou au douloureux passage, sans cesse reporté, à l'âge adulte ? Le texte hésite, joue de ses possibles et *indécidables* recours diégétiques.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 73.

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁰² *Ibid.*, p. 29.

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 37.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 114.

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 153.

Le rapprochement avec des images aquatiques induit le psychisme involutif, paroxysme du repli mortuaire et fœtal dans la maison maternelle de la Grâce : «Tout se passera comme dans un aquarium»⁸⁰⁷ ; «C'est alors qu'il commencera à hiberner»⁸⁰⁸ ; ou encore «A vrai dire, le chanteur finira par ressembler au mérrou. Il deviendra gras et paresseux [...]. Il se déploiera comme la raie. Il se repliera sur lui-même dans une sorte de torpeur agréable et fade»⁸⁰⁹.

Le héros ne grandit pas, mais grossit bel et bien, gavé de lait et de sucreries, comme un certain Elvis Presley. La nature alimentaire des liens profonds ambigus, voire incestueux, unissant mère et fils, éclaire l'échange lacté, sucré et ombilical, qui est récurrent dans ce récit : «Ce sera le seul langage qui subsistera entre eux»⁸¹⁰.

La mère y est surtout présente, *prégnante* par les substituts de son lait, le seul régime alimentaire que le jeune homme accepte ou tolère ; le seul compatible avec sa retraite hibernale et fusionnelle : «[...] se gavant de friandises, ne buvant que du lait»⁸¹¹. Le teint de cet Elvis enfantin en devient «laiteux» ; «sa peau de pêche et de lait»⁸¹² fascine le narrateur.

Les lecteurs de **La Traversée de l'Afrique** retrouveront cette interprétation dialectique du régime alimentaire, mais cette fois dans un livre beaucoup moins lisible ou linéaire, au récit contesté et enlisé, c'est-à-dire *moderne*. Un certain Basile, enfant lui aussi, y rejette ou vomit la viande, nourriture référée au père ou à son suppôt, les fameux *lions* ; tandis que les boissons lactées et vanillées, breuvages maternels, font l'objet d'un véritable culte. En somme, le *lacté* l'emporte sur le *carné*, et l'autofiction se fraie un chemin dans ce labyrinthe analytique indécidable qui n'ose pas dire son nom, mais induit la fiction. Et puis, il y a toutes les caractéristiques merveilleuses et animistes de l'enfance, à l'œuvre dans les autres romans d'Eugène Savitzkaya, mais dont on lit ici un rendu linéaire et surtout ironique. Le jeune homme trop gros personnifie ses poupées interchangeables, fiancées successives aux noms obligatoirement et obsessivement terminés en *a* et qui produisent, à la faveur des terminaisons du futur (troisième personne du singulier) un effet allitératif, lequel cautionne la juxtaposition des genres dont nous parlions au début de cet exposé : «Ce mannequin, il l'appellera Nora. Il l'assiéra à côté de Debora ou bien de Vera, sa poupée favorite [...]»⁸¹³.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 136.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 126.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 92.

⁸¹² *Ibid.*, p. 133.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 35.

Mais, connaissant les extravagances et excentricités du King, le lecteur oscillera ou hésitera, parfois déconcerté, entre une lecture «réaliste» et une vision fantaisiste de ces filles au séjour éphémère : «Il rencontrera Mona qu'il épousera, puis qu'il chassera»⁸¹⁴. Cette fois, leur apparition ou disparition ne produit aucun effet d'anacoluthes narratologiques, ni n'est l'objet de réécritures anaphoriques.

Enfin, règne sur ce récit une ambiance rurale, campagnarde, presque primitive qui, bien évidemment évoque le Sud américain où Elvis est né et a grandi, mais est suffisamment *floue* et vague pour pouvoir susciter également une quelconque Hesbaye, pays jamais nommé lui non plus, mais qu'il nous est permis de *deviner*. Ce cadre rural inaugure en outre le décor des romans ultérieurs, modernes ceux-là, de Savitzkaya ; un cadre enclin aux dérives fantasmatiques et langagières.

Pour l'heure, le personnage principal n'est plus soumis à la logique entomologique et absurde des personnages des textes qui suivront. Le caractère rural du récit n'implique pas la barbarie, si l'on excepte la scène finale. Il ne promet ni la violence ni la labilité.

En outre, à l'instar de ses successeurs de **La Traversée de l'Afrique**, le héros de **Un jeune homme trop gros** trouve son plaisir à entasser ou à ranger, collectionner jouissivement des objets qu'il faudra, ou qu'on viendra, déranger, voire détruire : «Il collectionnera également des voitures, des figurines de plomb et de bois qu'il entassera dans sa chambre [...]»⁸¹⁵.

Tout est voué au désastre, à l'invasion, à l'intrusion ou incursion festive, naïve, comme celle qui se produit dans la chambre du jeune homme : «Le chanteur agonisera dans la chambre rose et les enfants envahiront la maison, fouinant partout à la recherche de l'or et des friandises [...]»⁸¹⁶.

Le maniement de manivelles ou l'entassement d'objets sous couvert de collections infinies ne tourne pas à la destruction ou au ravage. Ces manies n'entravent pas le rythme narratif. De même, l'obsession de lubrification, de luisance déjà à l'œuvre dans **Mentir** et qui revient dans **La Traversée de l'Afrique** ou **Les Morts sentent bon** ne cautionne pas ici les dérives oniriques ou fantasmatiques qu'elle suivra dans d'autres textes. Elle rend de façon hyperbolique une caractéristique du King, qui contaminera tout l'univers du chanteur.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁸¹⁵ SAVITZKAYA, Eugène – **Un jeune homme trop gros**, p. 32.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 153.

En effet, l'Elvis savitzkayen évolue solitairement dans un univers luisant, une lubrification généralisée, laquelle inclut les cheveux et tous les accessoires ludiques et libidinaux : motos, limousines, manoirs... projections éblouissantes de son désir : «Bientôt, il gominera ses cheveux et ressemblera à Valentino»⁸¹⁷; «Il possédera une énorme moto anglaise, lourde et luisante [...]. Le bolide brillera dans l'obscurité»⁸¹⁸.

En somme, ce *thème* conserve un lien «biographique» solide, même si des motifs lustrés, graissés opèrent un subtil rapprochement vers le monde animal des métamorphoses fantasmatiques et fauves. Le jeune homme s'identifiera souvent aux fourrures ou aux peaux qu'il porte et qui lui confèrent une allure animale. Et là encore, les excentricités vestimentaires d'Elvis Presley n'y sont pour rien, ou pour si peu : «[...] il s'habillera de peau de daim et de cuir. Il deviendra peut-être un animal doux et voluptueux [...]»⁸¹⁹.

Eugène Savitzkaya aura donc été *postmoderne*, voire *minimaliste* après **Mentir**, avant **La Traversée de L'Afrique** et **La Disparition de maman**, son chef-d'œuvre moderne, et avant de renouer avec l'écriture postmoderne, avec **Marin mon cœur**. Toutefois, les blancs, la linéarité du récit, l'humour, l'ironie ou le détour ludique de la biographie d'Elvis, son jeu citationnel transitoire, la brièveté des phrases, le *phrasé* (hyper)correct, le clin d'œil au lecteur n'annulent pas une écriture, un style, et surtout un imaginaire reconnaissable en une simple phrase, et qui le placera toujours à l'écart de la nouvelle constellation minuitarde.

En témoigne le goût obsessionnel de l'apposition verbale : «Ses parents sans argent, le garçon travaillera un peu partout [...]»⁸²⁰; «Livreur, il parcourra le pays et visitera [...] »⁸²¹; «Guéri, le livreur reprendra son travail [...]»⁸²². En témoigne aussi le recours hypercorrect ou précieux à certains adverbes de manière en *ment*, que Savitzkaya partage avec d'autres minimalistes : «On verra l'étrange couple déambuler, épaule contre épaule, nonchalamment»⁸²³; «On pourra également l'entendre soupirer et boire bruyamment son lait frappé ou son jus»⁸²⁴. En revanche, aucune trace du subjonctif imparfait, dont on sait l'usage ludique qu'en font d'autres auteurs, comme Echenoz.

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 51.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 49.

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁸²¹ *Ibid.*, p. 29.

⁸²² *Ibid.*, p. 31.

⁸²³ *Ibid.*, p. 68.

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 75.

L'attestent aussi les injonctions taboues incompréhensibles, fréquentes dans l'écriture *moderne* de Savitzkaya, mais qui trouve ici un point d'attache biographique dans les manies et les phobies d'Elvis : «Le Colonel, son père, est debout près de la porte. N'ouvrez jamais cette porte!»⁸²⁵, et aussi la fréquence de la négation exceptive *ne...que*, véritable procédé rituel et une marque stylistique de l'auteur : «Il n'achètera qu'une paire [...] »⁸²⁶, «Les enfants, eux, n'admireront que les merveilleuses chaussures»⁸²⁷.

Et puis surtout il y a ce travail de *redite*, cet exercice d'épanorthose, par le truchement duquel toute affirmation est susceptible d'une rethématisation anaphorique infinie, déjà à l'œuvre dans **Mentir** et qui fera même la spécificité de l'écriture moderne, de **La Traversée de l'Afrique**, mais qui, ici, est lue sous un jour *ironique* et complice, qui n'a plus valeur de (anti)récit : «Et voilà le chanteur en compagnie de son meilleur ami, son domestique», réélabore après un *blanc* : «A vrai dire, le garçon qui l'accompagne n'est pas son domestique ni son chauffeur ni son frère»⁸²⁸.

Eugène Savitzkaya aura été postmoderne avant *sa* lettre, précurseur, mais éphémère. Par la suite, il préférera, et pour un temps, radicaliser et prolonger l'héritage littéraire moderne jusqu'au tarissement de son imaginaire d'enfance, et d'aucuns diront de son talent.

Un temps durant, Minuit ne le publiera plus. Est-ce un présage ? Il se trouve à la croisée des chemins, sur le «mur mitoyen» esthétique. Il intègre le repli mièvre et inoffensif de son époque. Ce faisant, l'écrivain liégeois s'apparente, par certains de ses traits, à sa projection autofictionnelle : «Il se repliera sur lui-même dans *une sorte de torpeur agréable et fade*»⁸²⁹.

5.3 ANTHROPOLOGIE ET ENTOMOLOGIE

Chez Savitzkaya, la fiction ne cesse de mettre en scène l'intime parenté et la connivence des gestes du corps par rapport à ceux, - tout aussi vitaux et primaires -, de l'écriture : «Il me faudrait deux paires de mains. L'une pour les travaux domestiques, l'autre pour les gestes d'écriture [...]. Les mêmes mains accomplissent toutes les tâches»⁸³⁰.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 53.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 145.

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 136.

⁸³⁰ SAVITZKAYA, Eugène – *En vie*, p. 13.

Entre ces deux instances se dresse un *continuum* qui instaure une véritable poétique du corps sous toutes ses formes, et permet d'entrevoir une scène primitive sauvage en marge du discours social où se joue la contiguïté de l'homme et de l'action en amont de la loi et de la conscience : «Un outil a toujours prolongé mon bras»⁸³¹.

D'abord, il y a l'évidence et la puissance d'un corps plastique, réduit à sa chair, sa matière la plus brute, et dont il faut s'attendre à toutes les dérives. Par ailleurs, ce corps axé sur ses facultés sensorielles est à l'origine d'un dérèglement généralisé et barbare incompatible avec la stabilité sociale. Enfin, il en découlera une approche absurde et précaire des relations humaines, vouées à l'éphémère et à l'insignifiance.

5.3.1 Le corps ductile et labile

Les romans de Savitzkaya ne nous mettent pas en présence de *personnages*, - notion à l'égard de laquelle le Nouveau Roman a voulu tourner la page -, mais plutôt d'«êtres de chair»⁸³². En effet, la chair et ses avatars constituent une «donnée première de toute perception»⁸³³, une obsession et une «référence obligée du récit»⁸³⁴. Jean-Christophe Millois y voit l'«un des axes principaux à partir duquel les phrases de Savitzkaya se déroulent»⁸³⁵.

A travers les pratiques instinctives du corps et leur approche inconsciente, mais toujours *sensorielle* du monde, les personnages de ces premiers textes se placent en marge de notre culture logique et rationnelle. Ni rationnel, ni vraiment irrationnel, le (anti-)héros savitzkayen est avant tout charnel et sensoriel.

A ce titre, il n'a pas quitté sa plus tendre enfance, sa propension irrépessible à faire l'incessant apprentissage du monde et des matières par le biais de ses sens. Marin, fils du narrateur, donne l'exemple de cette «ingestion du réel» : «Tout passera par sa bouche, Marin s'en fit le serment. Il devra d'abord digérer le monde avec sa salive afin de le rendre visible et limpide»⁸³⁶.

⁸³¹ **Ibid.**, p. 83.

⁸³² Cf. DELMEZ, Françoise – «Un Autre (*de même*)», p. 27.

⁸³³ **Ibidem.**

⁸³⁴ **Ibidem.**

⁸³⁵ MILLOIS, Jean-Christophe – «L'écriture en vie», p. 38.

⁸³⁶ SAVITZKAYA, Eugène – **Marin mon cœur**, p. 26.

Aussi, l'humain se définit-il, pour Eugène Savitzkaya, en fonction de cette condition corporelle et fragile qu'il partage, d'ailleurs sans aucun avantage, avec tout le règne animal, végétal et les minéraux. En fait, la chair est en soi un terrible et puissant atout, une mécanique jouissive et violente qu'aucune conscience ou qu'aucune culture ne peut maîtriser. En ce sens, comme le rappelle Françoise Delmez, le corps exclut toute sémantique théologique ou transcendante. Par son primat, il annule toute tentative d'explication logique ou de justification morale des actes⁸³⁷.

Souverainement placées au-dessus du discours social, rationnel et moral, la matière corporelle et ses fonctions innées récusent l'anthropologie dualiste que la culture grecque nous a inculquée par le puissant relais cartésien, et ce malgré l'héritage biblique. Les pratiques individuelles de ces êtres de chair rendent compte d'un mépris de la «déchirure irréparable» dont parle Pierre Bergounioux⁸³⁸. Celle-ci a foncièrement séparé le cerveau de la main, l'esprit de la chair, le *dire* du *faire*. Selon l'heureuse expression de Jean-Christophe Millois, ce divorce aurait «[...] exilé nos consciences loin de ce corps»⁸³⁹.

Dans **En vie**, le recours métonymique à la main du narrateur illustre une constante pratique d'unité, recentrée sur le corps, et installe, sans les y soumettre, tous les gestes humains dans un ordre hiérarchique : «Elles scient et transportent le bois, allument le feu dans le poêle et, profitant de la chaleur de la pièce, elles manipulent les papiers»⁸⁴⁰.

Jean-Pierre Richard y voit une réconciliation avec «l'expérience du corps propre», à savoir «l'espace, quasi-fusionnel, d'une série d'absorptions et d'extases excrétoires»⁸⁴¹. Ce faisant, la matière et les sens procurent au récit un instrument d'autocontestation ; et à l'autofiction, un subtil moyen de dispersion identitaire et fantasmatique.

Les Morts sentent bon fait évoluer un personnage muet, Gestroi, en situation d'initiation et fait de son corps l'objet d'épreuves cruellement nécessaires. Le voyage de Gestroi se transforme vite en un apprentissage de toutes les variations d'un corps vierge et disponible, une tentative de tout vivre, tout connaître, tout assimiler par ce corps. Très proche de l'animal, il n'a du monde qu'une approche sensorielle ; un atout si l'on considère l'unité anthropologique primordiale à laquelle Savitzkaya demeure fort attaché.

⁸³⁷ Cf. DELMEZ, Françoise – «Un Autre (*de même*)», p. 27.

⁸³⁸ Cf. BERGOUNIOUX, Pierre – **La Cécité d'Homère**, Paris, Circé, 1995, p. 15.

⁸³⁹ MILLOIS, Jean-Christophe – «L'écriture en vie», p. 39.

⁸⁴⁰ SAVITZKAYA, Eugène – **En vie**, p. 14.

⁸⁴¹ RICHARD, Jean-Pierre – «Chaos et C^{ie}», p. 106.

Gestroi est simultanément l'auteur et la victime de pratiques sexuelles et magiques ayant toutes en commun le recours à un corps façonnable, pure matière ductile et disponible du récit. Dès lors, sur ce «corps-espace», «lieu d'inscription», «matière brute, malléable et magique»⁸⁴², le narrateur multiplie les marques : «Je vais graver un beau dessin sur ton front ou sur ta tempe [...]»⁸⁴³. Ailleurs, il en récapitule la signification lointaine, indissociable, mais gratuite : «sur la gauche, entre les tendons, trois égratignures : traces de la serpe qui a rebondi sur la branche [...], coups d'ergots d'un coq [...], coups de griffes ou d'ongles»⁸⁴⁴.

Malléables, les corps auront tendance à s'enchâsser et à se décomposer, puis à se reconstituer comme l'assemblage de *legos* ou les figures de *plasticine* :

Puis ils s'adonnaient au feu, se brûlaient les cheveux et les poils des sourcils. Ils s'endormaient emmêlés. Au matin, il fallait les déloger comme des larves et les séparer au couteau, pénétrés et pénétrés ne voulaient pas se détacher, les peaux se déchiraient, les membres se distendaient et se tordaient⁸⁴⁵.

Parfois, la perception animiste des personnages renforce cette malléabilité. Aussi le corps de Gestroi se démantèle-t-il et se réanime-t-il : «Et sa tête fut tranchée. Elle roula sur l'herbe et tomba dans le trou»⁸⁴⁶. Après quoi, «sa tête repoussa et Gestroi revint à la vie»⁸⁴⁷.

Conscient des pleins pouvoirs de la chair, le narrateur devient modelleur de créatures hybrides, comme cet oiseau insolite qui s'acharne sur Gestroi endormi : «Cette tête prend naissance sous l'aile droite et elle est très colorée [...]. La deuxième tête est avide de coccinelles [...]. Si la troisième tête venait à être meurtrie, une quatrième germerait dans le croupion et le cou d'origine deviendrait le cul»⁸⁴⁸.

⁸⁴² DELMEZ, Françoise – «Un Autre (*de même*)», p. 28.

⁸⁴³ SAVITZKAYA, Eugène – **Les Morts sentent bon**, p. 82.

⁸⁴⁴ ID – **Sang de chien**, p. 81.

⁸⁴⁵ ID – **Les Morts sentent bon**, p. 105s.

⁸⁴⁶ **Ibid.**, p. 71.

⁸⁴⁷ **Ibid.**, p. 72.

⁸⁴⁸ **Ibid.**, p. 33s.

La *ductilité* de la chair n'entraîne pas seulement la construction plastique et éphémère de créatures fantastiques. Elle véhicule aussi l'imagination fertile du narrateur, ses dérives oniriques et scripturales. En témoigne ce passage où Gestroi est soumis aux caprices d'un récit en expansion : «En août, Gestroi, tu te baigneras nu avec les enfants de ton âge. Avant de plonger, vous vous couvrirez de poivre et de boue [...]. Sous l'eau, tu seras saumon, ton cou aura enflé et tes bras se seront brisés»⁸⁴⁹.

Le délire onirique scriptural fera ensuite surgir un être indéfinissable : «Mi-aigle, mi-poisson, ta voix semblable à celle d'un homme qui pleure, tu appelleras tes amants et tes maîtresses, offrant aux uns et aux autres ta bouche et ton cul [...]»⁸⁵⁰; tandis que Gestroi, réjoui, observe les mutations de son corps : «Des cornes avaient déjà commencé à lui pousser [...]»⁸⁵¹.

La facilité avec laquelle les corps se transforment, s'interpénètrent et s'assemblent tout en se salissant suggère à Jean-Christophe Millois «la marque d'une liberté d'inspiration»⁸⁵² par laquelle Savitzkaya se rapproche de Lautréamont, Michaux, mais également du peintre Jérôme Bosch. C'est d'ailleurs son œuvre qu'il contemple et commente dans un ouvrage récent⁸⁵³.

Or, comme le signale la quatrième de couverture, cette rencontre met en évidence une impressionnante communion, décalée dans le temps, quant à l'approche des corps et de leur extraordinaire malléabilité :

Cependant, dans ce livre, à aucun moment Savitzkaya n'a nommé le peintre Jérôme Bosch ou cité un élément de son œuvre. Et pourtant, tout au long des pages ensorcelantes, sous son écriture si dense et si belle, jamais lecture de Bosch n'a été plus évidente au point que l'on se perde à chercher qui de l'un ou de l'autre est à l'origine de la rencontre⁸⁵⁴.

Au passage, rappelons que ce commentaire des tableaux de Jérôme Bosch n'obéit à aucun critère descriptif. Au contraire, il suit une prose bien personnelle tout aussi identifiable que la prose précédente. Ce qui rend d'autant plus forte la parfaite symbiose de l'écriture et de la peinture.

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 87.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 88.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 89.

⁸⁵² MILLOIS, Jean-Christophe – «L'écriture en vie», p. 37.

⁸⁵³ Cf. SAVITZKAYA, Eugène – **Jérôme Bosch**, Paris, Flohic, 1994.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, quatrième de couverture.

Il s'agit là de l'heureux résultat de la rencontre de la littérature avec la peinture d'où naît une convergence de vues et de fantasmes, un échange fécond d'images et de mots autour de notre condition peccamineuse ou autour de l'exercice absurde et fatal de «nos sept libertés fondamentales»⁸⁵⁵. En outre, les tableaux de Jérôme Bosch jouent aussi le rôle *prétextuel* que les photographies détenaient dans les deux premiers récits. Ils induisent l'écriture et la dérive langagière et fictionnelle.

La contemplation des tableaux de Jérôme Bosch renforce et illustre, tout en la concrétisant, l'idée obsessionnelle et fantasmatique que le narrateur se fait du corps, matière malléable vouée à toute une série de sévices. Par ailleurs, plusieurs passages nous permettront de souligner la cohérence et la coïncidence thématiques unissant ce «commentaire» et les textes romanesques.

D'une part, le narrateur insiste d'entrée de jeu, c'est-à-dire devant le premier tableau, sur une de ses convictions les plus ancrées : «Notre chair ne produira que de la chair». Dès lors, l'univers de Bosch lui suggère le dégagement d'un corps disponible et transitif, matière brute à façonner et à meurtrir : «J'ai mon corps en dépôt. Je peux en user à ma guise [...]»⁸⁵⁶.

Cette conscience purement physique et plastique de soi implique et favorise également le désir, maintes fois avoué, d'un repli jouissif sur son corps, carcasse mobile et foisonnante de vie. Ici aussi, le corps est le résultat d'un assemblage aléatoire et incertain d'organes et de membres autonomes.

La valorisation du dedans en tant que patrimoine disponible entraîne un nouvel équilibre de forces entre l'*extérieur* et la parcelle du monde qui vient se loger et s'intégrer à l'*intérieur* : «Je ne peux me contenter d'un regard, j'ai besoin de palper, de serrer dans mes bras, de me rendre compte au plus près de la consistance de mes larmes, de l'onctuosité de ma salive, de la douceur des cendres, de la température de mon lait»⁸⁵⁷.

Ce fantasme d'autopalpation, d'introspection viscérale était déjà à l'œuvre dans **La Disparition de maman** où la petite sœur, dont le corps est livré aux inscriptions et aux sévices, - «ma malheureuse petite sœur toujours pourchassée, toujours pincée, giflée, égratignée, balayée, éclaboussée, toujours battue, toujours punie et dévorée et poussée dans le trou»⁸⁵⁸ -, fait montre d'une voracité animale.

⁸⁵⁵ **Ibid.**, p. 2.

⁸⁵⁶ **Ibid.**, p. 10.

⁸⁵⁷ **Ibid.**, p. 22.

⁸⁵⁸ ID – **La Disparition de maman**, p. 7.

Après avoir «mangé l'aigle»⁸⁵⁹, elle s'acharne avec la même violence innocente sur un cygne. Mais dévorer n'est pas suffisant. Il faut pénétrer, sonder et palper les entrailles : «[...] puis suçant et léchant, promena son doigt dans les moindres cavités de la bête morte»⁸⁶⁰. Même obsession chez Pogre de Kracovie à l'égard des enfants : «[...] il enfonce deux doigts dans les trous dilatés [...]»⁸⁶¹.

Sang de chien accentue ce fantasme de découverte intérieure, d'autopalpation de sa propre chair, voire d'érotisation du corps intérieur, foncièrement transitatif :

Si je possédais une ouverture naturelle par laquelle je pourrais accéder à mon foie, j'aurais du plaisir à le toucher, à en caresser les fibres. S'il existait un accès naturel vers mon cœur, j'aurais du plaisir à le titiller d'un doigt [...]. S'il existait une issue, un orifice [...] pratiqué de préférence à l'arrière de la tête [...], j'aurais du plaisir à caresser [...] et éventuellement à la faire lécher par mon amoureuse⁸⁶².

Le désir de pénétrer en soi et de se caresser du dedans renvoie inévitablement à une approche inédite du corps dont il s'agit de dresser un bilan approfondi, plus sûr et plus fiable que le suivi clinique de ses excroissances ou de ses sécrétions externes : «Je peux faire éclater ma vessie, boucher mon foie et déchirer mon gosier en sanglots et en cris»⁸⁶³.

Le corps en assemblage instable, malléable et transformable, dessine aussi bien chez Bosch que chez Savitzkaya une scène et un lieu unique et inclassable, et Michel de Certeau n'a pas manqué de voir dans un tableau comme «Le jardin des délices», «la transcription d'un système textuel»⁸⁶⁴.

Si, comme le pense Michel de Certeau, «être chassé de ce paradis [constitue] la condition du discours»⁸⁶⁵, il est fort probable que l'œuvre tout entière d'Eugène Savitzkaya passe par ce balbutiement du commencement, ce réapprentissage naïf et primitif du corps, matière brute et pourvue de pouvoirs magiques. Marin, le bébé du narrateur de **Marin mon cœur**, n'ignore pas ces pouvoirs : «Ne sera vivant que ce qui aura été oint. Ne germeront que les graines qui auront séjourné sous sa langue»⁸⁶⁶.

⁸⁵⁹ **Ibid.**, p. 86.

⁸⁶⁰ **Ibidem.**

⁸⁶¹ **Ibid.**, p. 70.

⁸⁶² ID – **Sang de chien**, p. 52.

⁸⁶³ ID – **Jérôme Bosch**, p. 12.

⁸⁶⁴ CERTEAU, Michel de – **La Fable mystique. XVI^e - XVII^e siècle**, Paris, Gallimard, 1982, p. 72.

⁸⁶⁵ **Ibid.**, p. 73.

⁸⁶⁶ SAVITZKAYA, Eugène – **Marin mon cœur**, p. 26.

Les coïncidences ne s'arrêtent pas là. Michel de Certeau insiste également sur l'efficacité, simultanément provocatrice et décevante, de la peinture de Bosch face à nos rares «trajectoires interprétatives»⁸⁶⁷. Une telle remarque sied à la caractérisation de l'écriture de cet écrivain, que nous analysons plus haut. Tout comme l'écriture de Savitzkaya, et par le biais de techniques et de motifs fort semblables, Bosch aurait, selon Michel de Certeau, opéré une conversion du fonctionnement du lexique iconique vers sa fonction «poétique», vers son repli signifiant ; ce qui pour un peintre du XV^e siècle représente une démarche *moderne* avant la lettre.

Pour ce qui est de la conception du corps et de ses propriétés, la convergence thématique prône la parfaite entente entre un commentaire plutôt libre, prose en dérive, mais profondément fidèle aux soucis et aux fantasmes en jeu dans toute l'œuvre autofictionnelle qui le précède, et l'élaboration picturale d'«un lieu pour se perdre»⁸⁶⁸.

Aussi, à l'instar de la peinture de Bosch, le texte suscite-t-il sans cesse la mise en scène de «d'un dans l'autre»⁸⁶⁹, c'est-à-dire d'une capacité inouïe d'enchâssement et de collage des corps, d'un dépassement des limites individuelles. Tout comme chez Bosch, «les parties [des êtres] ne font l'objet d'une analyse et d'une anatomie si précises que pour être, ou combinées, ou substituées à d'autres selon des règles défiant les normes»⁸⁷⁰.

Le «tableau» suivant, extrait de **Les Morts sentent bon**, aurait très bien pu sortir de l'imagination créative et fantasmatique de Hyeronimus Bosch. Gestroi y assiste au déshabillage d'un vieux roi. Toutefois, la description dérape bien vite sur des dérives combinatoires purement fantasmatiques du corps, incompatibles avec les interprétations immédiates : «Le roi montra son cul et fit se dresser son sexe dont le gland, presque pointu, déclotté depuis belle lurette, se colora, bouffit, cria, ouvrant péniblement sa petite bouche de poisson qui avale l'eau à grosses bouffées [...]»⁸⁷¹.

Par ailleurs, la poétique savitzkayenne surmultiplie les descriptions d'actions banales plus ou moins rituelles ou d'images de repos impliquant la fusion et l'accouplement des corps. Ainsi, un souci constant de complicité, de symétrie ou d'intégration ou d'inclusion dans l'autre se voit exprimé et rendu magnétique à intervalles assez réguliers tout au long de l'œuvre romanesque de Savitzkaya.

⁸⁶⁷ CERTEAU, Michel de – **La Fable mystique**, p. 73.

⁸⁶⁸ **Ibid.**, p. 45ss.

⁸⁶⁹ **Ibid.**, p. 85.

⁸⁷⁰ **Ibid.**, p. 92.

⁸⁷¹ SAVITZKAYA, Eugène – **Les Morts sentent bon**, p. 102.

Cette obsession fusionnelle, - que la peinture de Bosch partage -, constitue l'une des marques caractéristiques de la fiction savitzkayenne à laquelle Mathieu Lindon fait allusion⁸⁷². **La Disparition de maman** décrit les guerriers mythiques ou enfantins Evoé et Eloé comme étant toujours «inséparables», «tête contre tête, cheveux mêlés et mélangés»⁸⁷³, tandis que les jouets considérés de façon animiste étaient censés dormir «entassés, croisés, mêlés, ensanglantés»⁸⁷⁴. Plus tard, ces deux guerriers dormiront «front contre front»⁸⁷⁵.

L'imagination enfantine du narrateur animiste de **La Disparition de maman** range ou dépose souvent les personnages, - ces véritables jouets merveilleux -, de telle manière que leurs extrémités se touchent, que leurs membres se croisent ou que leurs corps s'emboîtent et fusionnent avec naïveté ou obscénité : «Ils [les amis de l'ogre et les guerriers de Pouri-Fou] dorment au fond des barques amarrées dans les joncs, l'un sur l'autre, l'un dans l'autre, tête contre tête sous le linge, inséparables et nus [...]»⁸⁷⁶.

Remarquons également cette saynète d'une guerre ludique et inoffensive sévissant dans ce même récit et où trois enfants se cachent pour ne pas être repérés. Elle illustre les effets d'anacolithe narratologique dont le narrateur imprègne son récit autofictionnel : «[...] nous nous dissimulons derrière le soleil, l'un contre l'autre, tête contre tête, serrés [...]»⁸⁷⁷.

Les Morts sentent bon poursuit et accentue ce fantasme de fusion et de connivence physiques et sensorielles. Il prône une *gémellité* poétique que Michel de Certeau, contemplant la peinture de Bosch, désigne par «union onirique»⁸⁷⁸.

Gestroi, au début de son périple, aperçoit «deux frères [qui] buvaient dans la même coupe»⁸⁷⁹. Plus tard, il croise deux bœufs qui «meurent ensemble parce qu'ils s'aiment à ce point et sont tellement attachés l'un à l'autre [...]»⁸⁸⁰. Plus tard encore, alors que Gestroi dort, des enfants jouent «à s'imiter dans les moindres mouvements, deux à deux, face à face, le plus rusé avalant l'autre [...]»⁸⁸¹.

⁸⁷² Cf. LINDON, Mathieu - «La perversité, si simple et si douce», p. 13.

⁸⁷³ SAVITZKAYA, Eugène - **La Disparition de maman**, p. 73.

⁸⁷⁴ **Ibid.**, p. 61.

⁸⁷⁵ **Ibid.**, p. 74.

⁸⁷⁶ **Ibid.**, p. 83.

⁸⁷⁷ **Ibid.**, p. 122.

⁸⁷⁸ CERTEAU, Michel de - **La Fable mystique**, p. 98.

⁸⁷⁹ SAVITZKAYA, Eugène - **Les Morts sentent bon**, p. 29.

⁸⁸⁰ **Ibid.**, p. 51.

⁸⁸¹ **Ibid.**, p. 64.

Vers la fin du récit, la locomotive, - probablement un jouet de Gestroi -, éventre «un cèdre dans le tronc duquel dormaient enlacés les jeunes gens du village [...]»⁸⁸². Une fois à Kasan, les personnages enfantins dormiront comme suit : «Gestroi dans la même chambre que le machiniste. L'ours dans l'étable avec le cochon»⁸⁸³; alors que, peu avant l'arrivée à Liège au bout d'un périple identitaire, le narrateur nous signale au passage de la locomotive «deux grands garçons [en train de] déféquer de concert assis sur le même seau dos à dos»⁸⁸⁴.

D'autre part, à l'instar de l'imaginaire pictural de Bosch, ce texte exploite et travaille des corps décapités, démembrés, morcelés, articulables et désarticulables «comme les poupées de Belmer, tombant en pièces dont l'artiste se saisit pour fabriquer ses bijoux»⁸⁸⁵. Il suffirait pour s'en convaincre de se rappeler les sévices de la petite sœur mutante de **La Disparition de maman** :

Le jour est passé. Les fumées encombrant le ciel : mon enfant est morte, ma malheureuse petite sœur toujours pourchassée, toujours pincée, giflée, égratignée, balayée, éclaboussée, toujours battue, toujours punie et dévorée et poussée dans le trou [...]»⁸⁸⁶;

ou encore les scènes de mutilations et de réassemblage qui abondent dans **Les Morts sentent bon** : «Tête à moitié décollée, ne tenant qu'à un fil, un enfant rentrait à la maison en courant»⁸⁸⁷; «Si l'oiseau est décapité, la seconde tête remplace la première [...]»⁸⁸⁸.

Enfin, tout comme dans la riche symbolique corporelle de Bosch⁸⁸⁹, Eugène Savitzkaya réhabilite une sorte d'androgynat primitif, toujours nostalgique et latent par le biais d'une transivité exacerbée des formes à laquelle s'ajoute paradoxalement une faible définition sexuelle et sexuée des personnages, pour la plupart enfants.

⁸⁸² **Ibid.**, p. 105.

⁸⁸³ **Ibid.**, p. 118.

⁸⁸⁴ **Ibid.**, p. 124. Cf. aussi cet extrait explicite de **La Disparition de maman** : «Nous, Eloé et Evoé, avons cousu nos paupières et dormons front contre front [...]» (p. 74).

⁸⁸⁵ CERTEAU, Michel de – **La Fable mystique**, p. 98.

⁸⁸⁶ SAVITZKAYA, Eugène – **La Disparition de maman**, p. 7.

⁸⁸⁷ ID – **Les Morts sentent bon**, p. 125.

⁸⁸⁸ **Ibid.**, p. 34.

⁸⁸⁹ Cf. CERTEAU, Michel de – **La Fable mystique**, p. 98.

L'aspiration à une redécouverte naïve de notre androgynat originel et refoulé trouve d'ailleurs un argument de poids chez Savitzkaya lui-même. Ainsi, à Hervé Guibert qui lui adressait une «déclaration» en vue d'une «fraternité d'écriture»⁸⁹⁰ à peine refoulée dans l'écriture, - «je suis ton fiancé secret, ton prétendant, et qui aura du mal à se déclarer»⁸⁹¹ -, il avouait sa vision transitive et transitoire de la sexualité : «J'ai horreur de ce qui est définitif, je pense que le sexe n'a pas de genre»⁸⁹².

Pas étonnant, donc, que ses personnages vivent sans drame et dans des contextes très variés, le glissement du masculin vers le féminin, le rapatriement des codes sexuels distincts aux sources androgynes de l'identité et de l'être, qu'elles soient mythologiques ou, comme nous le savons désormais, génétiques⁸⁹³.

Elisabeth Badinter rappelle, néanmoins, qu'en tant qu'«aboutissement d'un processus»⁸⁹⁴ essentiellement culturel et historique, «l'androgynat moderne ne résulte ni d'une conjonction des deux sexes, ni d'une fusion qui les élimine»⁸⁹⁵, - ce qui exclut définitivement ce modèle-ci, «construit» de la conception savitzkayenne de l'androgynat, innée et naïve en deçà de tout projet culturel et au-delà de tout code social.

Ici, l'androgynat, manifeste avant tout le «beau désordre» indispensable au maintien d'une écriture en spirale, c'est-à-dire foncièrement instable, sans repères fixes ou définitifs. Il rend aussi compte d'un fantasme autofictionnel de mutation et, en dernière instance, s'inscrit dans le cadre d'une poétique des corps. Il produit un effet qui se veut avant tout esthétique.

L'extrême malléabilité des corps que Savitzkaya contemple chez Bosch, et dont l'androgynat n'est qu'une facette, suscite également l'hermaphroditisme par le mélange des caractéristiques génétiques du genre humain avec celles, bien plus puissantes et actives, des règnes animal et végétal avec lesquels il vit en *continuum*.

Gaston Bachelard l'avait déjà remarqué : «[...] l'inconscient, dans ses formes les plus primitives, est hermaphrodite»⁸⁹⁶ : «Je me ronge les ongles et les talons ne sachant où je commence ni où je finis [...]. Au paradis, je couvais des œufs, j'étais l'ovaire productif, le pistil et les étamines [...]. J'avais l'acidité propice du vagin et le sucre du sperme»⁸⁹⁷.

⁸⁹⁰ GUIBERT, Hervé – «Lettre à un frère d'écriture», p. 3.

⁸⁹¹ **Ibidem.**

⁸⁹² Entretien avec Hervé Guibert, p. 11.

⁸⁹³ Cf. BADINTER, Elisabeth – **XY de l'identité masculine**, Paris, Odile Jacob, 1992, p. 62ss

⁸⁹⁴ **Ibid.**, p. 249.

⁸⁹⁵ **Ibidem.**

⁸⁹⁶ BACHELARD, Gaston – **La Terre et les rêveries du repos**, p. 149.

⁸⁹⁷ SAVITZKAYA, Eugène – **Jérôme Bosch**, p. 18.

Le traitement du personnage de la mère dans **Mentir** ressortit à ce souci identitaire. Par un travail fantasmatique, la mère se transforme de façon imprévisible et surprenante en panthère : «Et la métamorphose du visage, très lentement et, parfois, comme par à-coups, par heurts réguliers [...]»⁸⁹⁸. La métamorphose ne suppose pas forcément l'assomption d'un autre sexe. Tout porterait même à envisager une panthère femelle : «Le lait qu'*elle* aurait dû boire»⁸⁹⁹.

Toutefois, le fantasme profite au maximum d'une intense malléabilité des corps et de leur indétermination primaire. Il opère un glissement vers une version expressément masculine du fauve maternel : «Et la façon d'uriner, puissamment contre le plancher de la cage. Et *l'érection*»⁹⁰⁰. Ce détail dessine un symptôme d'incapacité à se dessaisir d'une «mère archaïque»⁹⁰¹, fauve ambivalent et bisexué.

Les récits suivants font montre d'une plus grande subtilité quant à une pratique transitoire et transitive de la sexualité : «De la fille qu'il était, l'enfant deviendra garçon [...]»⁹⁰². Ils recourent à la complicité de la langue et à la connivence d'une écriture chaotique et instable.

En effet, l'abandon de la linéarité logique dans l'élaboration narrative au profit de multiples saynètes ou tableaux autonomes et juxtaposés, sous forme d'anacoluthes narratologiques, facilite l'alternance du masculin et du féminin étant donné que le contexte de leur usage est constamment détruit ou impitoyablement délaissé au fragment narratif suivant.

Nos repères syntaxiques et logiques finissent par s'y perdre, et c'est souvent à notre insu que le narrateur labile pratique sa vision transitoire du sexe et des genres. Eugène Savitzkaya entend ainsi surtout suggérer et exercer le régime androgyne de l'écriture en soi.

Dans **La Traversée de l'Afrique**, alors que le lecteur a perdu de vue tout personnage féminin et qu'il n'est question que de Basile, Fabrice, Jean ou de Firmin, ces garçons du hangar où se prépare un périple, surgit subrepticement un «elle» qui finira par s'installer jusqu'à la fin de la saynète : «Ainsi Basile parlait des lions [...]. Jean nous avait depuis longtemps devancés [...]. Depuis la maison faiblement éclairée, nous parvenaient encore les cris de l'oiseau [...] que Firmin aurait volontiers étranglé [...]. *Elle* devait alors pleurer [...]»⁹⁰³.

⁸⁹⁸ ID – **Mentir**, p. 62.

⁸⁹⁹ **Ibid.**, p. 74. C'est nous qui soulignons.

⁹⁰⁰ **Ibid.**, p. 59. C'est nous qui soulignons.

⁹⁰¹ Cf. KRISTEVA, Julia – **Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection**, Paris, Seuil, 1980, p. 119.

⁹⁰² SAVITZKAYA, Eugène – **Les Morts sentent bon**, p. 119.

⁹⁰³ ID – **La Traversée de l'Afrique**, p. 61. C'est nous qui soulignons.

Le narrateur de **La Disparition de maman** fait appel au même procédé subtil, aux mêmes bravades d'un langage de connivence pour dérouter toute fixité du genre et toute installation passive dans le texte. Le «je» masculin du narrateur se dédouble d'un «se» spéculaire avant d'adopter le genre féminin : «[...] je fus en Afrique dans la région des lacs... se taisant dans l'ombre [...]. J'étais la porteuse d'eau [...]]⁹⁰⁴. Un même phénomène se produit plus loin : «[...] j'habitais à Liège, j'étais heureuse, j'étais triste [...]]⁹⁰⁵.

Exercice problématique et œuvre de langage, la première plume savitzkayenne déçoit toute attente d'une stabilité minimale. Ce faisant, elle n'entend pas produire un quelconque effet ludique, mais plutôt creuser le caractère déceptif de l'autofiction.

L'alternance des genres est complice de cette incessante *déception* de la lecture. Quelques passages l'illustrent. Par exemple, dans **La Disparition de maman**, le narrateur passe sans avertissement et en un simple changement de paragraphe du *elle*, petite sœur ravageuse, «Elle avait mangé le paon. Elle avait mangé l'aigle [...]]⁹⁰⁶, au *il* : «Il marche sans bruit [...]]⁹⁰⁷.

Même indéfinition dans un passage ultérieur où le narrateur passe d'un *il*, plutôt autobiographique, au *elle* autofictionnel : «J'étais presque un homme. Je t'aimais déjà. J'allais à Coblenche [...]. J'habitais à Liège, j'étais heureuse, j'étais triste [...]]⁹⁰⁸. En revanche, le passage suivant se montre plus explicitement autofictionnel : «[...] apparaîtra Raphaël, jeune homme et jeune fille, sauveur»⁹⁰⁹.

En fait, pour reprendre A.M. Schoenaerts, Savitzkaya ne s'était jamais auparavant aussi profondément confronté à l'«angoisse-attraction de la femme-eau, de la femme-sorcière, de la féminitude tumultueuse»⁹¹⁰ que dans **La Disparition de maman** où ces figures jouent un rôle crucial : «Au vu de ma famille, je me déguisais souvent en jeune fille qui passe avec une ombrelle à la main [...]]⁹¹¹.

Ici, l'absence d'une identité propre et stable relève d'un rejet jouissif et chaotique des lois sociales mutilantes et oppressives. Comme le souligne Julia Kristeva, elle suppose la prise en charge de l'*abjection* : «l'avènement d'une identité propre demande une loi qui mutile, alors que la jouissance exige une *abjection* dont s'absente l'identité»⁹¹².

⁹⁰⁴ ID – **La Disparition de maman**, p. 82. C'est nous qui soulignons.

⁹⁰⁵ **Ibid.**, p. 113.

⁹⁰⁶ **Ibid.**, p. 86.

⁹⁰⁷ **Ibidem.**

⁹⁰⁸ **Ibid.**, pp. 111-113.

⁹⁰⁹ **Ibid.**, p. 71.

⁹¹⁰ SCHOENAERTS, A.M. – «Eugène Savitzkaya, jeune auteur liégeois», **La Wallonie**, Liège, s/d.

⁹¹¹ SAVITZKAYA, Eugène – **La Disparition de maman**, p. 59.

⁹¹² KRISTEVA, Julia – **Pouvoirs de l'horreur**, p. 66.

Par ailleurs, aussi bien l'approche du domaine maternel que l'ensemble des actions insignifiantes et sans conclusion sont placés sous le signe d'une bravade primordiale et sociale entraînant à chaque fois un châtement : «Malgré l'interdiction»⁹¹³. Au lieu de fuir culturellement le « 'for intérieur' de l'autre, le dedans désirable et terrifiant, nourricier et meurtrier, fascinant et abject, du corps maternel»⁹¹⁴, le narrateur de **La Disparition de maman**, - dont l'identité s'affiche provisoirement puisque c'est bien de lui qu'il s'agit, «Moi Moi Moi»⁹¹⁵ -, entend se l'approprier.

Dans toutes les sociétés, l'attraction du puissant et incontrôlable univers féminin place culturellement le sujet devant le dilemme de la notion très machiste de l'*abject*, notamment dans sa version la plus personnelle et «archéologique». Il s'agit de se démarquer, de se séparer de la mère archaïque et de la femme démoniaque⁹¹⁶ dont les sécrétions internes (lait, sang menstruel, liquide amniotique) représentent un réel danger de contamination et activent une «logique binaire de séparation»⁹¹⁷ par laquelle le risque de souillure est mis à distance : «La peur de la mère archaïque s'avère essentiellement être une peur de son pouvoir procréateur. C'est ce pouvoir, redouté, que la filiation patrilinéaire a charge de dompter»⁹¹⁸.

Or, dans le désordre qui les régit, les personnages défient à plusieurs reprises les préceptes indispensables au maintien d'une domination sociale masculine, toujours menacée par l'impressionnante aptitude féminine à procréer, à nourrir et à sécréter. Les hommes seront tenus, dans toutes les cultures et au terme d'une pénible initiation, d'éviter la confusion incestueuse avec la mère et ses dérivés métonymiques : le lait, les règles, etc. Les anti-héros, eux, évoluent naïvement en dehors de cette logique taboue.

Gestroi, - dont le périple est *initiatique* -, pratique des actes de *souillure* : «Il tэта la mère et fut rassasié»⁹¹⁹. Et même les insultes postérieures des bateliers sur la rive d'un fleuve difficilement localisable ne font qu'accentuer un état de souillure dans lequel Gestroi se complait : «[...] tu es sale comme la terre dont tu te nourris et la glaire de ta maman est restée collée dans tes cheveux comme de l'ordure [...]»⁹²⁰.

⁹¹³ SAVITZKAYA, Eugène – **La Disparition de maman**, p. 126.

⁹¹⁴ KRISTEVA, Julia – **Pouvoirs de l'horreur**, p. 65.

⁹¹⁵ SAVITZKAYA, Eugène – **La Disparition de maman**, p. 142.

⁹¹⁶ Cf. KRISTEVA, Julia – **Pouvoirs de l'horreur**, p. 20.

⁹¹⁷ **Ibid.**, p. 89.

⁹¹⁸ **Ibid.**, p. 92.

⁹¹⁹ SAVITZKAYA, Eugène – **Les Morts sentent bon**, p. 43.

⁹²⁰ **Ibid.**, p. 79.

De son côté, le commentaire que donne Savitzkaya des tableaux de Bosch accentue çà et là la convoitise des pouvoirs procréateurs féminins et maternels : «Je serais volontiers une jeune fille [...]. Je sentirais couler en moi des flux [...] et je soutiendrais mes seins avec mes bras croisés [...]. J'aurais un ventre semblable à celui de ma mère [...].»⁹²¹.

En fait, l'attraction des fluides internes féminins ne constitue qu'un aspect du corps ductile. Le corps s'impose aussi par sa capacité de produire des excréments communes aux deux sexes, de telle sorte que les matières visqueuses «urine, sang, sperme, excréments [ajoutons larme, salive, bave, morve, crachat] viennent rassurer [par une juste contrepartie] un sujet [masculin] en manque de son 'propre'»⁹²².

La mise en textes de ces excréments, surtout dans **Les Morts sentent bon**, souligne bien évidemment le refus d'«une vie aseptisée»⁹²³. Ce n'est pas par hasard que presque tous les récits sont exclusivement ruraux, voire bucoliques⁹²⁴, et qu'un rejet de la modernité urbaine y est tacitement détectable. Mais ce rejet prône également une prépondérance sensuelle du texte. Aussi Savitzkaya situe-t-il ce «roman» dans un Moyen Âge imaginaire et incertain, mais «plein de sensualité»⁹²⁵.

«Être de chair», l'homme est malgré lui producteur de sécrétions diverses dont le rôle dépasse largement le bon fonctionnement des rouages du corps. En effet, ces fluides entraînent et concrétisent des échanges ambigus et vitaux et permettent une réelle évaluation optimiste des ressources du dedans.

Dans **Mentir**, la mère, une fois transformée en panthère fantasmagorique, attire essentiellement l'attention du narrateur par ses excréments rendus magnétiques dans l'écriture ressassante des tableaux descriptifs juxtaposés, comme des photographies : «Et la façon d'uriner puissamment sur le plancher de la cage»⁹²⁶; «Dans la cuvette du cabinet, il y a plusieurs crottes. Ce sont les siennes»⁹²⁷.

⁹²¹ ID – Jérôme Bosch, p. 58.

⁹²² KRISTEVA, Julia – **Pouvoirs de l'horreur**, p. 65.

⁹²³ Entretien avec Antoine de Gaudemar, «Le jardin d'Eugène», p. 21.

⁹²⁴ Cf. BADIR, Sémir – «Cœur de père», p. 9.

⁹²⁵ Cf. entretien avec Pierre Maury, «Eugène Savitzkaya grandit vers l'enfance», **Le Soir**, 2 juin 1984.

⁹²⁶ SAVITZKAYA, Eugène – **Mentir**, p. 59.

⁹²⁷ **Ibid.**, p. 93.

La Traversée de l'Afrique, - expédition immobile vers l'Afrique et les lions oniriques -, réélabore anaphoriquement le symbole du fauve. Toutefois, ce sont toujours leurs sécrétions qui attirent l'attention et qui fascinent le groupe d'enfants : «au commencement, ces maudits lions urinaient et s'épanchaient devant nous, et se maculaient [...]. Au commencement, ils urinaient dans notre direction [...] lâchant leurs liquides dans le courant du fleuve [...]»⁹²⁸.

La Disparition de maman fait évoluer une petite sœur morveuse, poupée plastique et disponible, riche en fluides. Le récit inaugure de la sorte une nouvelle étape de la valorisation des sécrétions visqueuses. Elles sont un bien précieux sans cesse renouvelé. Elles conviennent au partage, au mélange et à l'échange, et suscitent une réhabilitation spontanée du bas : «De combien d'enfants as-tu bu les larmes ? De combien, l'urine ? De combien, le sang et le fiel, les liqueurs [...] ?»⁹²⁹; «Je sais que ton haleine est pure et que tes crachats ne sont pas répugnants, ni nauséux ni sanglants, et que ta morve coule claire jusque sur tes lèvres»⁹³⁰.

Les Morts sentent bon poursuit et élève à un niveau paroxystique la jubilation scatologique devant les pouvoirs sécréteurs du corps. Tous les personnages cherchent des prétextes insignifiants ou inoffensifs pour manipuler leurs fluides : «[...] profitant des taches d'humidité pour peindre le foutre qui gicle et la semence qui s'est répandue [...]»⁹³¹; alors que porcs et chiens «sales, grossiers, lubriques» cherchaient «[...] la crotte de renard, la cervelle de lapin, l'œil de carpe, [...], la glu, la morve, le sperme, et l'huile fine et brillante [...]»⁹³². Même exaltation chez ce frère marin si «autobiographique», sur lequel le narrateur «[...] pisse et [...] crache, Qu'il se réjouisse!»⁹³³.

Les sécrétions du corps suractivent un festin de *vitalité* suscitant une euphorie des sens, un optimisme quant aux capacités d'infini renouvellement de la matière : «[...] le bassin de la fontaine débordait de morve et de sperme, tous les jeunes gens y avaient craché la nuit dernière pendant le festin [...]»⁹³⁴.

⁹²⁸ ID – **La Traversée de l'Afrique**, p. 74.

⁹²⁹ ID – **La Disparition de maman**, p. 44.

⁹³⁰ **Ibid.**, p. 44s.

⁹³¹ ID – **Les Morts sentent bon**, p. 78.

⁹³² **Ibid.**, p. 93.

⁹³³ **Ibid.**, p. 133.

⁹³⁴ **Ibid.**, p. 102.

Elles surviennent comme une merveilleuse surprise, un cadeau du dedans en vue d'une libation païenne déconcertante, et n'appellent aucun jugement moral de la part des personnages. C'est ainsi que Casimir «[...] se frotte les bras et les jambes [...]. Ses cheveux se hérissèrent, sa semence jaillit, sa salive coula. Il s'enferma dans le cabinet pour chier [...]»⁹³⁵.

La chair apparaît ainsi perpétuellement lubrifiée et renouvelée dans ses énergies insondables. Elle émet, transforme et reçoit constamment des fluides. Elle est le théâtre d'incessants échanges biologiques vitaux : «Transis étaient ceux que le loup avait vus ; ils buvaient du sang pour reprendre des forces [...]»⁹³⁶; «Millet n'a plus de salive, son fils lui en donne»⁹³⁷; «Toujours un peu de sang sur ton linge, n'est-ce pas!»⁹³⁸.

Et dans le récit linéaire et transparent de **Marin mon cœur**, l'activité salivaire était «de travail d'une lubrification vivante»⁹³⁹ en vue d'une pleine assimilation des éléments de l'univers puisqu'«il faut sans cesse tout humecter»⁹⁴⁰.

En outre, les excréments communs aux membres d'un clan ou d'un groupe renforcent la cohésion des liens de parenté et des relations claniques. Qui plus est, elles en constituent l'essence même : «Voici celui à qui je suis lié par un fil de salive»⁹⁴¹; «Je serai formé de craie, de craie mouillée de crachat. Et quand je pue, je sens comme toi»⁹⁴².

C'est également par les excréments que le fils du narrateur de **Marin mon cœur** est assimilé au monde des adultes, et se définit comme l'un des leurs: «C'est alors que le sexe du nain fabriqua l'odeur de cannelle [...]. Et les pieds du nain fabriquèrent l'odeur du fromage fermenté qui parvint aux narines du géant, lui prouvant à quel point le nain lui était semblable en toutes choses»⁹⁴³.

Dans ce récit sorcellaire, «toute la ressource charnelle des humeurs»⁹⁴⁴ est mise au service d'«une lubrification vivante»⁹⁴⁵; véritable «chimie matérielle et passionnelle, qui mue la pulvérulence en un limon»⁹⁴⁶, et suscite le jaillissement quotidien d'une cosmogonie inaugurale.

⁹³⁵ **Ibid.**, p. 136.

⁹³⁶ **Ibid.**, p. 108.

⁹³⁷ **Ibid.**, p. 127.

⁹³⁸ ID – **Sang de chien**, p. 40.

⁹³⁹ RICHARD, Jean-Pierre – «Chaos et C^{ie}», p. 98.

⁹⁴⁰ SAVITZKAYA, Eugène – **Marin mon cœur**, p. 18.

⁹⁴¹ ID – **Sang de chien**, p. 17.

⁹⁴² **Ibid.**, p. 82.

⁹⁴³ ID – **Marin mon cœur**, p. 62.

⁹⁴⁴ RICHARD, Jean-Pierre – «Chaos et C^{ie}», p. 98.

⁹⁴⁵ **Ibidem.**

⁹⁴⁶ **Ibid.**, p. 99.

Cette parenté gluante et morveuse s'élargit d'ailleurs considérablement à la contemplation des toiles de Jérôme Bosch : «[...] et je lègue mes morves au purin dont jamais je ne pourrai me départir ni me dépêtrer»⁹⁴⁷. Elle fonctionne en tant qu'extension métonymique.

De son côté, la miction masculine fait l'objet d'un magnétisme poétique particulier. Debout, les pieds bien ancrés sur le sol, dont ils sont le prolongement direct, la tête tournée vers les hauteurs riches en images, arrosant et provoquant de sa précieuse urine, comme une offrande secrète, une terre matricielle et fertile, l'homme accède à un soulagement qui n'est pas seulement physique. Il prend jouissivement conscience de ses pouvoirs, de sa condition et de son assise dans le monde.

La miction masculine dessine une anthropologie immanente et renforce le sentiment de filiation et de parenté : «Il [mon père] avait pissé sur les fougères sèches selon une prédilection que je partage : ainsi arrosées, les fougères rendent un chuintement très doux [...]»⁹⁴⁸.

La jubilation scatologique immanente revient dans **En vie**, mais elle emprunte un lexique religieux et une magnétisation du banal dont l'effet ironique et ludique élèvent la miction et la défécation à un statut poétique : «Parfois, avec l'âge, cette crainte de disparaître corps et biens dans l'abîme nous fait préférer nous accroupir en plein air [...] et nous relâcher dans la position la plus orthodoxe, posant notre offrande à même l'écorce terrestre»⁹⁴⁹. Elle participe toutefois du *continuum* liant jouissivement et intimement l'individu à la terre matricielle.

Espace de toutes les modulations possibles, le corps du personnage est confronté, en plus de l'entité féminine et maternelle, au premier élément constitutif de l'abject social : l'animal. A ce sujet, Julia Kristeva rappelle que «[...] par l'abjection, les sociétés primitives ont balisé une zone précise de leur culture pour la détacher du monde menaçant de l'animal ou de l'animalité»⁹⁵⁰.

Or, cette zone animale, représentant le «meurtre et [le] sexe»⁹⁵¹, envahit l'humain et le contamine. L'humain ne se démarque pas du règne animal par une quelconque spécificité ou un quelconque appendice culturel.

⁹⁴⁷ SAVITZKAYA, Eugène – **Jérôme Bosch**, p. 14.

⁹⁴⁸ ID – **Sang de chien**, p. 30.

⁹⁴⁹ ID – **En vie**, p. 91.

⁹⁵⁰ KRISTEVA, Julia – **Pouvoirs de l'horreur**, p. 20.

⁹⁵¹ **Ibidem**.

Au contraire, dans ce *continuum* il y retourne sans cesse comme pour mieux se ressourcer et prendre pleine conscience de ses pouvoirs insoupçonnés et de ses origines immémoriales encore si proche : «Je suis fait de boue et de bulles comme la mare où naissent les têtards, les libellules et les protozoaires [...]»⁹⁵². Et il est évident que la cohabitation en milieu rural (fermes, champs, prés, campagnes, basses-cours), à la longue «[...] induit un rapprochement sensible entre l'homme et les règnes animal et végétal»⁹⁵³, et favorise les échanges.

Le *continuum* entre les espèces repose sur leur existence commune, sur leur condition identique et sur leur surprenante compatibilité, dont toutes les sociétés se débarrassent par des tabous. Dans une telle approche de l'homme et du monde, c'est forcément le genre humain qui se voit dépouillé de ses privilèges, et qui finit par être assimilé à l'animal si proche : «Le rat est mon camarade. Ses mouvements sont ceux de ma pensée, son zigzag est mon signe et sa queue nue, l'incongruité de mon état»⁹⁵⁴.

Aussi la plupart des romans signalent-ils naïvement une même condition animale en partage entre humains et bêtes diverses, contrariant ainsi le «phénomène» d'homínisation toujours susceptible de dégager une *plus-value* à usage scientifique, culturel, religieux, ou mystique.

Dans les deux premiers textes narratifs, la contiguïté animale est encore timide et se manifeste essentiellement par des métamorphoses et des métaphores subtiles, mais toujours fantasmatiques. Dans **Mentir**, la mère obsédante se transforme çà et là en panthère à la faveur d'un délire discursif : «La façon dont la panthère tournait dans la cage, dans la chambre, dans cet espace limité»⁹⁵⁵.

Toutefois, le glissement devient de plus en plus subtil vers la fin de **Mentir** et dans **Un jeune homme trop gros**, où le personnage principal s'identifie souvent aux fourrures ou aux peaux qu'il porte et qui lui confèrent une allure animale. A la fin du récit, le narrateur de **Mentir** avoue sa dévotion affective et fétichiste à l'égard du pull de sa mère.

⁹⁵² SAVITZKAYA, Eugène – **Jérôme Bosch**, p. 12.

⁹⁵³ DELMEZ, Françoise – «Un Autre (*de même*)», p. 30.

⁹⁵⁴ SAVITZKAYA, Eugène – **Jérôme Bosch**, p. 12, dont on trouve un doublet dans **En vie**: «Leur cheminement [des rats] est semblable au cheminement de la pensée qui [...] avance par zigzag» (p. 122).

⁹⁵⁵ ID – **Mentir**, p. 58.

Or, le lainage s'apparente à une «fourrure» qui n'est autre que celle de la panthère dans sa cage : «Comme les froissements de sa fourrure étaient à peine perceptibles lorsqu'elle se dirigeait vers son écuelle, vers la sortie, vers l'extérieur. Son pull de laine mauve la protégeait»⁹⁵⁶.

Un jeune homme trop gros multiplie les «rapprochements» subtils avec le monde animal. Le héros malheureux sera comparé à «un animal aquatique»⁹⁵⁷. Plus loin, le narrateur précise qu'il s'habillera de peau de daim et de cuir. Il deviendra peut-être un animal doux et voluptueux [...]»⁹⁵⁸, et n'hésite pas à employer un lexique zoologique : «C'est alors qu'il commencera à hiberner»⁹⁵⁹ même si la contiguïté n'est que comparative. Ces caractéristiques seront renforcées plus loin : «Il s'habituerà à ces vêtements qui finiront par lui coller à la peau, qui feront partie de son corps [...]. Bientôt, il commencera à hiberner et à grossir»⁹⁶⁰.

Par ailleurs, l'Elvis Presley savitzkayen tient le micro comme s'il s'agissait d'un os : «Il rongera le micro et sa voix de plus en plus rauque fera frémir»⁹⁶¹ et il sera dit «doux et hypocrite *comme* un fauve»⁹⁶². De son bon voisinage avec les bêtes naîtra sa façon caractéristique d'onduler sur scène : «Il ondulera. Il se déploiera *comme* la raie»⁹⁶³. A nouveau, on remarquera le recours constant à la simple comparaison.

Les textes suivants illustrent ce *continuum* de manière plus explicite. Dans **La Traversée de l'Afrique**, les enfants cohabitent avec des fauves rendus oniriquement très proches malgré leur inaccessibilité pratique : «Là, ainsi passait le jour parmi des lions qui couraient à travers champs, qui ne pleuraient jamais, qui urinaient et déféquaient loin de nous»⁹⁶⁴. **La Disparition de maman** renforce ce sentiment de cohabitation avec le genre animal :

Mais toi ; jeune Raphaël, c'est dans la maison merveilleuse que tu apparaîtras, c'est dans la maison claire [...], où tu vivras en bon voisinage avec les pigeons et les hiboux [...], où tu partageras les baies avec les merles et étourneaux et les racines avec de nombreux rongeurs [...]»⁹⁶⁵.

⁹⁵⁶ **Ibid.**, p. 102.

⁹⁵⁷ ID – **Un jeune homme trop gros**, p. 48.

⁹⁵⁸ **Ibid.**, p. 49.

⁹⁵⁹ **Ibidem.**

⁹⁶⁰ **Ibid.**, p. 61.

⁹⁶¹ **Ibid.**, p. 75.

⁹⁶² **Ibid.**, p. 84. C'est nous qui soulignons.

⁹⁶³ **Ibid.**, p. 136. C'est nous qui soulignons.

⁹⁶⁴ ID – **La Traversée de l'Afrique**, p. 60.

⁹⁶⁵ ID – **La Disparition de maman**, p. 22.

Les Morts sentent bon met l'accent sur la compatibilité génétique et éthologique entre Gestroi et les animaux qu'il croise sur son périple jusqu'à Liège. Gestroi *s'accouple* avec une brebis qui lui donne un fils : «Ils eurent ensemble un petit, un agneau comme les autres [...]»⁹⁶⁶; tandis que **Sang de chien** élargit la portée de cette continuité en intégrant le règne végétal et les minéraux, rendus si proches de la condition humaine : «Tu ne caresses pas seulement les êtres humains, mais aussi les pierres, l'argile et la surface de l'eau. Tu ne mourras pas»⁹⁶⁷.

Le commentaire fictionnel que la peinture de Jérôme Bosch inspire à Savitzkaya confirme à plus d'un titre une intuition de contiguïté entre l'humain et l'animal, dont les tableaux boschiens sont la flagrante illustration : «Que nous sommes des quadrupèdes juchés sur l'un des versants de l'infini [...]»⁹⁶⁸; «J'ai la persévérance de la tortue, la ténacité de l'ours, la prudence de la crevette et la gaieté du dauphin»⁹⁶⁹.

Bizarrement, c'est dans l'«humaine condition», - ensemble forgé de rituels dérisoires et absurdes et de mouvements désordonnés -, que l'homme rejoint le plus l'animal. Une approche entomologique devient dès lors légitime pour décrire ce *lot* commun et véritablement clanique : «Ici, ce n'est plus la même chose et mon odorat s'est perfectionné [...]. Je peux cracher, râler, gémir, injurier, détruire verbalement et effectivement, il n'en résultera pour moi et pour mes semblables que des conséquences minimales et dérisoires»⁹⁷⁰.

5.3.2 Les lois carnassières

Une fois impliqué dans l'ébauche toujours provisoire d'un rapport social, le corps ductile réhabilité obéit à une logique cruelle que Sémir Badir nomme les «lois carnassières»⁹⁷¹. Cette expression a le mérite de combiner en une sorte d'oxymore éthologique, la violence la plus primaire avec l'innocence et l'impunité les plus naïves puisque, quoi que le personnage fasse, cette logique lui est extérieure et incontournable. L'extrait suivant, tiré de **La Disparition de maman**, est à ce titre très révélateur : «Le premier animal qu'il rencontre, il l'écrase *innocemment* sous sa botte»⁹⁷².

⁹⁶⁶ ID – **Les Morts sentent bon**, p. 43.

⁹⁶⁷ ID – **Sang de chien**, p. 65.

⁹⁶⁸ ID – **Jérôme Bosch**, p. 6.

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁹⁷⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁹⁷¹ Cf. BADIR, Sémir – «Cœur de père», p. 9.

⁹⁷² SAVITZKAYA, Eugène – **La Disparition de maman**, p. 77. C'est nous qui soulignons.

Pareille conception de l'homme et de son rapport à l'autre annule tout ordre social. Elle en assure l'incompatibilité permanente par l'assomption et la mise en jeu, violente et naïve à la fois, d'un érotisme refoulé dans notre culture. Comme le souligne Georges Bataille : «Ce qui est en jeu dans l'érotisme est toujours une dissolution des formes constituées. Je le répète : de ces formes de vie sociale, régulière, qui fondent l'ordre discontinu des individualités définies que nous sommes»⁹⁷³.

Imbu de son «animalité première», le personnage des premiers romans ne s'est pas encore dégagé de son état de sexualité non-honteuse, innocente que l'humanité aurait péniblement abandonné dès son assujettissement au monde du travail. En somme, comme le rappelle Bataille, «[...] ce que le monde du travail exclut par des interdits est la violence ; [...] il s'agit en même temps de la reproduction sexuelle et de la mort [...]. Toutefois, dès l'abord, leur connexion extérieure est révélée dans l'univers sadique [...]»⁹⁷⁴.

Dès lors, le renoncement à la valeur sociale et morale du travail se présente comme une condition *sine qua non* en vue de la réalisation totale de la sexualité en dehors de tout préjugé ou de toute contrainte sociale, mais aussi une condition propice à l'écriture⁹⁷⁵. Les personnages se montrent plutôt oisifs, leurs «tâches» n'entrant en rien dans les schèmes productifs et commerciaux de la société industrielle ou de consommation.

La mère du héros de **Un jeune homme trop gros** lui reprochera de «vivre dans cette oisiveté de mauvais aloi»⁹⁷⁶, tandis que Fabrice, dans **La Traversée de l'Afrique**, rêve «de ne jamais travailler»⁹⁷⁷ et que le narrateur de **La Disparition de maman** avoue, sans trop s'en faire, qu'«il fut un temps où j'étais plus acharné au travail»⁹⁷⁸.

Explicitement autobiographique, **En vie** nous décrit un écrivain légèrement embarrassé des «on-dit» quant à son oisiveté trop remarquée dans le voisinage : «Pensez, donc un homme dans la force de l'âge que l'on rencontre à n'importe quelle heure du jour!»⁹⁷⁹.

⁹⁷³ BATAILLE, Georges – **L'Érotisme**, Paris, Minuit, 1957, p. 25.

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁹⁷⁵ «Entretien avec Eugène Savitzkaya», **Prétexte**, n° 8, janvier-mars 1995, p. 43 : «Quant à l'oisiveté, c'est un principe lumineux. Je suis contre le travail, le travail ne m'intéresse pas, c'est un principe éculé et infamant de l'humanité».

⁹⁷⁶ SAVITZKAYA, Eugène – **Un jeune homme trop gros**, p. 114.

⁹⁷⁷ ID – **La Traversée de l'Afrique**, p. 21.

⁹⁷⁸ ID – **La Disparition de maman**, p. 109.

⁹⁷⁹ ID – **En vie**, p. 105.

Le rejet du travail entraîne une disponibilité spontanée à vivre dans toutes ses dimensions la sexualité première et animale même si, çà et là, l'ancrage dans l'enfance la neutralise ou la sublime. C'est le cas du jeune homme dont les «fiancées» se succèdent sans qu'une ébauche de rapports plus intimes ait lieu : «C'est lui également qui s'occupera d'acheter les maisons et les bijoux que le garçon offrira à ses amies passagères, à Sonia par exemple, ou à Lédà»⁹⁸⁰. D'ailleurs le texte précise un peu plus loin qu'«il sera pur et innocent»⁹⁸¹.

La même naïveté est attribuée aux enfants de **La Traversée de l'Afrique**. En fait, bien que Jean et Débora «[...] [aient dormi] ensemble, cachés dans un four à pain [...]»⁹⁸², et qu'ils se retirent quelquefois, «se cachant toujours pour forniquer»⁹⁸³, c'est à nouveau une perspective innocente et enfantine qui domine puisque «[...] Jean offrit à Débora une boîte à musique et un jeu de dominos [...]»⁹⁸⁴. Quoi qu'il en soit, l'inappétence sexuelle de ces personnages ne fait que souligner, par le contraste qu'il instaure, l'univers lubrique et «innocemment violent» qui va être déployé dans les romans suivants.

Aussi **La Disparition de maman** et surtout **Les Morts sentent bon** sont-ils le théâtre d'un brusque apprentissage de toutes les formes de sexualité, dont l'exercice «innocent» implique la pratique des «déviances» habituelles. C'est ainsi que les enfants-personnages de **La Disparition de maman** sont souvent les victimes des penchants pédophiles, apparemment inoffensifs, de l'ogre : «[...] il enfonce deux doigts dans les trous dilatés»⁹⁸⁵.

Mais c'est **Les Morts sentent bon** qui offre le récit le plus détaillé de ces perversions. Mircea Eliade n'insiste-t-il pas sur l'indispensable brutalité des épreuves initiatiques puisqu'«Il s'agit d'une rupture parfois assez violente, du monde de l'enfance - qui est à la fois le monde maternel et féminin, et l'état d'irresponsabilité et de béatitude, d'ignorance et d'asexualité de l'enfant. La rupture s'effectue de manière à produire une impression puissante [...]»⁹⁸⁶. En tous cas, il s'agit toujours de mourir brutalement à son enfance.

⁹⁸⁰ ID – **Un jeune homme trop gros**, p. 121.

⁹⁸¹ **Ibidem**.

⁹⁸² ID – **La Traversée de l'Afrique**, p. 77.

⁹⁸³ **Ibid.**, p. 78.

⁹⁸⁴ **Ibidem**.

⁹⁸⁵ ID – **La Disparition de maman**, p. 70.

⁹⁸⁶ ELIADE, Mircea – **Initiation, rites, sociétés secrètes, naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation**, Paris, Gallimard, 1959, p. 36.

Elisabeth Badinter souligne, elle aussi, le côté brutal de la séparation initiatique des garçons du cocon féminin, pratiquée dans toutes les civilisations : «C'est justement l'un des buts de l'initiation masculine que de couper de façon brutale et radicale l'étreinte aimante des mères»⁹⁸⁷.

Gestroi se soumet aux épreuves d'une initiation intégrale et définitive à laquelle, de son côté, le narrateur labile se soumet également par le biais de l'autofiction. Ainsi, **Les Morts sentent bon** multiplie «innocemment» les scènes de déviances sexuelles et de défolement vital des instincts sans faire appel à un quelconque jugement moral des actes commis.

On y trouve plusieurs pratiques condamnées et écartées dans la plupart des cultures, la sodomie par exemple. Gestroi est sodomisé par un «seigneur le plus triste qui fût»⁹⁸⁸, sans y consentir, mais sans vraiment y renâcler : «Il prit celui [le cul] de Gestroi et le lui rendit bien ensanglanté et fourré [...]»⁹⁸⁹. Plus tard, Gestroi croise un père cruel envers ses enfants qu'il n'hésite pas à sodomiser entre autres sévices : «[...] et leur père se réveilla, les encula tous et dans la jouissance leur tordit les bras ou les pieds, leur froissa les oreilles, les mordit, les conchia, les griffa, les défonça, les transperçant»⁹⁹⁰.

Parfois, la sodomie apparaît associée à la zoophilie : «L'agneau, son premier fils, en voulant l'enculer lui transperça une fesse [...]»⁹⁹¹. La contiguïté avec le monde animal favorise ces échanges pervers : «De Gestroi, les enfants m'ont dit qu'il vendait son sperme aux cochons, qu'il couchait avec les truies et les juments noires, qu'il dormait avec les agneaux, qu'il se baignait avec les rats [...]»⁹⁹². Alors que, de son côté, Vulgate, - personnage hybride -, «[...] avait sailli de nombreuses femelles [...]»⁹⁹³.

Quant à la pédophilie, elle apparaît comme une pratique constante, une sorte de seconde nature rendue tout aussi innocente et nécessaire que les autres perversions qui la côtoient : «[...] il l'[l'enfant] aurait emmené dans la montagne, l'aurait abreuvé d'eau glacée, l'aurait engrossé, car les bébés qui sortent du ventre des enfants sont beaux et vigoureux [...]»⁹⁹⁴.

⁹⁸⁷ BADINTER, Elisabeth – **XY de l'identité masculine**, p. 112.

⁹⁸⁸ SAVITZKAYA, Eugène – **Les Morts sentent bon**, p. 25.

⁹⁸⁹ **Ibid.**, p. 26.

⁹⁹⁰ **Ibid.**, p. 36.

⁹⁹¹ **Ibid.**, p. 44.

⁹⁹² **Ibid.**, p. 95.

⁹⁹³ **Ibid.**, p. 123.

⁹⁹⁴ **Ibid.**, p. 59.

D'autres dérives barbares sont également perpétrées. Comme le titre le suggère, une tendance au cannibalisme et à la nécrophilie travaille ce récit, narguant tous les tabous culturels de mise à distance de la mort, et de ce qu'elle représente comme menace. Bataille rappelle que «Le mort est un danger pour ceux qui restent ; s'ils doivent l'enfouir, c'est moins pour le mettre à l'abri, que pour se mettre eux-mêmes à l'abri de cette 'contagion'»⁹⁹⁵.

Or, c'est précisément cette «contre-nature» et cette anti-culture que Gestroi intègre un peu malgré lui au début de son périple : «Dans la quatrième mesure vivait un enfant. Ses parents étaient morts de faim et il avait dévoré leurs corps»⁹⁹⁶ ; une pratique qui suscite même un chant litannique fascinant et répugnant à la fois : «Nous aimons nos morts, nous les mangeons»⁹⁹⁷. Et que dire du penchant nécrophile des fossoyeurs : «Les dix fossoyeurs se seraient couchés sur son beau cadavre, l'auraient souillé et pénétré avant de l'ensevelir si on ne l'avait pas laissé flétrir»⁹⁹⁸?

Muni d'une chair ductile, le personnage inconsistant de ces récits illustre profondément, de manière passive ou rituelle, le programme de dérèglement des sens prôné par Baudelaire et Rimbaud. De ce fait, la poétique de Savitzkaya renoue avec un «genre» littéraire maudit depuis Sade, et que Bataille a longuement théorisé : «La littérature n'est pas innocente, et, coupable, elle devait à la fin s'avouer telle»⁹⁹⁹.

Eugène Savitzkaya s'accroche ainsi de façon *anachronique* à tout un pan de la littérature moderne. Il cultive et ressasse cette alliance maudite que Bernard-Henri Lévy mettait en évidence : «C'est [la littérature] un face-à-face avec la mort, le crime, la faute, la folie. C'est un affrontement solitaire, et qui laisse l'écrivain plus seul encore, avec des forces d'une violence extrême qui menacent chaque fois de l'emporter [...]»¹⁰⁰⁰.

⁹⁹⁵ BATAILLE, Georges – *L'Érotisme*, p. 53.

⁹⁹⁶ SAVITZKAYA, Eugène – *Les Morts sentent bon*, p. 26.

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁹⁹⁹ BATAILLE, Georges – *La Littérature et le Mal*, Paris, Gallimard, 1957, p. 10.

¹⁰⁰⁰ LEVY, Bernard-Henri – *Eloge des intellectuels*, Paris, Grasset, 1987, p. 75.

5.3.3 Le *fatum* immémorial

Par ailleurs, la poétique savitzkayenne accuse une approche décevante et absurde de l'existence humaine, placée sous l'emprise de ce que Françoise Delmez appelle «de fatum immémorial»¹⁰⁰¹, et que l'auteur met en scène dans son commentaire de Bosch : «Je ne tiens debout que parce que je suis une toupie lancée à grande vitesse, une sorte de quenouille s'enroulant et se déroulant suivant la loi très sévère de l'accomplissement du temps»¹⁰⁰².

Il s'agit plus précisément d'entériner un «constat désespérant»¹⁰⁰³ de la vie humaine, établi sur l'assurance précaire d'une «espérance éphémère» qui finit par s'épuiser inéluctablement dans le chaos. A ce titre, le discours ressasant de Savitzkaya rappelle, sans y atteindre, celui des personnages beckettien, aussi monotone, obsédant et névrosé. Et ce n'est certes pas un hasard si **La Traversée de l'Afrique** a pu être sous-titré par Pierre Mertens comme étant un «en attendant l'Afrique»¹⁰⁰⁴.

En effet, le groupe d'enfants s'affaire aux préparatifs d'un voyage sans cesse ajourné, sans cesse ressassé, mais débouchant toujours sur une «déception de l'attente», notamment du lecteur, en contraste avec le «spectacle du langage» qui la renforce et la creuse par ses redites anaphoriques :

Cette charrette, nous l'utilisons pour nos promenades [...] ¹⁰⁰⁵;

Bien sûr, nous entretenons la charrette [...] ¹⁰⁰⁶;

Ensemble, nous possédions une petite charrette [...] ¹⁰⁰⁷;

Nous aimions ce véhicule [...] ¹⁰⁰⁸;

Avec ce véhicule, nous partions toujours [...] ¹⁰⁰⁹;

Notre véhicule préféré était la charrette [...] ¹⁰¹⁰;

Nous aimions la charrette noire [...] ¹⁰¹¹;

La charrette nous emportait ailleurs ¹⁰¹²;

Et bientôt, nous construisîmes une fourgonnette [...] ¹⁰¹³.

¹⁰⁰¹ Cf. DELMEZ, Françoise – «Un Autre (*de même*)», p. 30.

¹⁰⁰² SAVITZKAYA, Eugène – **Jérôme Bosch**, p. 10.

¹⁰⁰³ Cf. DELMEZ, Françoise – «Un Autre (*de même*)», p. 25.

¹⁰⁰⁴ Cf. MERTENS, Pierre – «Mythologies personnelles», **Le Soir**, 12 décembre 1979, p. 20.

¹⁰⁰⁵ SAVITZKAYA, Eugène – **La Traversée de l'Afrique**, p. 31.

¹⁰⁰⁶ **Ibid.**, p. 32.

¹⁰⁰⁷ **Ibidem.**

¹⁰⁰⁸ **Ibid.**, p. 33.

¹⁰⁰⁹ **Ibidem.**

¹⁰¹⁰ **Ibid.**, p. 34.

¹⁰¹¹ **Ibidem.**

¹⁰¹² **Ibid.**, p. 35.

¹⁰¹³ **Ibid.**, p. 36.

En vie, - roman plus lisible, plus linéaire, et postmoderne -, renoue de façon explicitement autobiographique cette fois, avec l'absurde beckettien qu'il évoque de façon *citationnelle*. Il est désormais question des tâches ménagères conçues comme rites de survie et embrayeurs de moments d'«exaltation»¹⁰¹⁴.

André Clavel y voit même «un manuel de l'existence à l'usage des névrosés»¹⁰¹⁵, d'autant plus que Savitzkaya «[...] a lu Beckett [et] glisse dans son odyssée ménagère certains aphorismes ténébreux dont il a le secret»¹⁰¹⁶, qui magnétisent un absurde où l'humour et l'ironie procurent un dernier rempart : «Il n'est pas raisonnable de vivre dans l'ignorance complète des canalisations»¹⁰¹⁷; «La félicité peut se définir comme un espace vide de venin ou de matière funeste»¹⁰¹⁸; «Il est nécessaire d'entretenir des rapports amicaux avec les rats»¹⁰¹⁹.

Une conception désespérante du personnage où, contrairement à la dramaturgie beckettienne, ne subsiste même pas une conscience ou une consistance¹⁰²⁰, sous-tend l'atmosphère absurde de ces romans. Ainsi, Savitzkaya fait évoluer un petit groupe d'individus entretenant entre eux «des relations floues, mouvantes»¹⁰²¹, complètement atomisés, cloisonnés dans leur incapacité de gérer solidement l'altérité.

Dans son entretien avec Françoise Delmez, l'écrivain insiste sur «l'impossibilité de rapports durables», sur «l'absence de fusion» autre que physique ou barbare dans la condition humaine. Ce constat se reflète dans la monotonie et dans la solitude irrémédiables de ses «personnages».

«Astres solitaires»¹⁰²², ces individus sont perpétuellement confrontés à l'échec fatal de leur ébauche d'engagement ; véritable fait acquis dont ils ne tirent aucune conséquence. En fait, comme le souligne Charles Grivel, l'autre est avant tout «une dépression, une faille»¹⁰²³ ou plus simplement une «absence»¹⁰²⁴.

¹⁰¹⁴ Cf. DUEZ, Alexandrine – «O tempora! O mores!», *Le Carnet et les Instants*, n° 78, mai-septembre 1993, p. 11.

¹⁰¹⁵ CLAVEL, André – «Les bricoles de la vie», *L'Express*, 16 mars 1995, p. 64.

¹⁰¹⁶ *Ibidem*.

¹⁰¹⁷ SAVITZKAYA, Eugène – *En vie*, p. 11.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 58s.

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, p. 121.

¹⁰²⁰ Cf. BRITO, António Ferreira de – *Le Réel et l'Irréel dans la dramaturgie de Beckett, Ionesco et Tardieu*, Porto, Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, 1983, p. 286.

¹⁰²¹ Cf. DELMEZ, Françoise – «Un Autre (*de même*)», p. 24.

¹⁰²² Cf. *Ibid.*, p. 25.

¹⁰²³ Cf. GRIVEL, Charles – «Le jeu pelvien», *Critique*, n° 396, mai 1980, p. 491.

¹⁰²⁴ Cf. *Ibid.*, p. 492.

Dès lors, les rapports éthiques passent par une hésitation primordiale et un désespérant constat d'échec, d'inappétence ou de précarité. Le personnage éprouve une difficulté supplémentaire à se définir par rapport à l'*autre*, et l'insistance sur les liens de parenté n'en fournit que le symptôme le plus probant : «J'aimerais tant mais je ne peux pas»¹⁰²⁵.

C'est certes le cas de **Sang de chien**, - ce texte hybride et inclassable -, où le narrateur peine à *dire* sa famille et se perd dans des détours inutiles, ou bien emprunte des raccourcis qui en disent long. La question cruciale posée par ce récit réfère au qui «suis-je par rapport à l'autre ?». Ou plutôt, «qu'est-ce qui me lie aux autres malgré moi et malgré eux ?». Les extraits suivants apportent un début de réponse :

Ayant fini, il [mon père] voulut rentrer à la maison prétextant l'inquiétude de *ma mère, sa femme*¹⁰²⁶;

Noté également dans le carnet le nombre de crises journalières de *mon père, son mari* [...]¹⁰²⁷;

Moi, *l'enfant de ma mère*, tel que je suis formé [...]¹⁰²⁸;

Elle [maman] a tellement peur que *son mari, mon père*, ne tombe dans une euphorie néfaste [...]¹⁰²⁹.

Ces rapports sont également filtrés par des rituels incohérents, n'impliquant ni contexte passé, ni suivi dans le récit ; simples îlots éthologiques absurdes produits par le processus d'anacoluthes narratologiques. **La Traversée de l'Afrique** est, de ce point de vue, le compte rendu de tâches itératives et sans lendemain dont le ressassement ne fait qu'immobiliser le récit ; répétitions de besognes insignifiantes, mais initiatiques dont le groupe s'acquitte «en attendant l'Afrique» : «Seul Basile travaillait, tournant la manivelle. Et, la journée finie, il venait nous rejoindre, s'asseoir à nos côtés. Chaque matin, il recommençait, seul»¹⁰³⁰.

Dans leur inutilité, ces tâches procurent une jouissance infantile et rituelle aux jeunes aventuriers immobiles. Aux yeux des personnages qui les accomplissent méticuleusement, elles s'avèrent étrangement nécessaires et non ajournables : «Là nous étions heureux, nous nous occupions de construire n'importe quelle machine à roue ou bien à hélice [...]¹⁰³¹.

¹⁰²⁵ SAVITZKAYA, Eugène – **Sang de chien**, p. 8.

¹⁰²⁶ **Ibid.**, p. 22. C'est nous qui soulignons.

¹⁰²⁷ **Ibid.**, p. 61. C'est nous qui soulignons.

¹⁰²⁸ **Ibid.**, p. 62. C'est nous qui soulignons.

¹⁰²⁹ **Ibid.**, p. 79. C'est nous qui soulignons.

¹⁰³⁰ ID – **La Traversée de l'Afrique**, p. 72.

¹⁰³¹ **Ibid.**, p. 26.

Il ne s'agit pourtant que d'actions mécaniques et entomologiques ; un ensemble d'activités de termitière ou de fourmilière se résumant au maniement d'une manivelle : «Il [Basile] parlait de sa cabane [...], en continuant à tourner pour faire de la farine, à tourner longuement»¹⁰³²; ou à des travaux d'entrepôt¹⁰³³.

Par ailleurs, les besognes insignifiantes sont entrecoupées de rites insolites dont on ne perçoit pas facilement l'urgence, ni l'effet, mais qui prétendent exprimer en une séquence minimale la nature même des rapports entre les personnages. Ceux-ci sont forcément aléatoires, mécaniques et si peu durables.

Aussi le lecteur sera-t-il confronté au problème de l'interprétation de rituels épars et insensés, sitôt énoncés, sitôt oubliés. Que signifie, par exemple, ce rite de succion entre deux personnages qui, jusqu'alors, n'avaient pas encore «fusionné» : «Mais lorsque Jean se blessa au doigt, Debora suçà la plaie»¹⁰³⁴? Cette remarque vaut aussi pour ce rite funéraire dont on ignore, et le contexte, et les conséquences éventuelles : «On avait enterré Jean avec ses livres, mais Basile avait conservé les photographies»¹⁰³⁵.

Le «processus général de ritualisation»¹⁰³⁶ suppose, selon Françoise Delmez, la mise en jeu d'individus ouvrant «les yeux au monde de façon 'naïve'»¹⁰³⁷, sans passé, sans futur prévisible, sans consistance «humaniste»¹⁰³⁸; agissant dans un état d'inconscience, ce qui dispense aussi bien du jugement que de la mise en contexte, comme dans cette séquence de **La Traversée de l'Afrique** : «Vint l'aube; la lumière dissipait nos craintes, nos frayeurs ; au matin nous naquîmes... Au matin, mes parents furent dévorés et disparurent...»¹⁰³⁹.

La Disparition de maman distribue le même processus banal de ritualisation du banal dépourvu de contexte logique. Le recours à l'imparfait ne permet pas de valider une quelconque évocation épisodique. Il souligne le côté absurde, dépourvu de toute logique de ces actes isolés : «A la nuit, on montait au sommet de la maison, on s'asseyait contre une cheminée chaude et, sans respirer, on regardait les maisons d'en face où [...] la grande fille très longue se rasait la tête et le pubis»¹⁰⁴⁰.

¹⁰³² **Ibid.**, p. 41.

¹⁰³³ DELMEZ, Françoise – «Entretien avec Eugène Savitzkaya. Août 91», p. 38. D'ailleurs, Eugène Savitzkaya compare l'existence humaine à celle des fourmis: «Sur la planète, on est des fourmis».

¹⁰³⁴ SAVITZKAYA, Eugène – **La Traversée de l'Afrique**, p. 77.

¹⁰³⁵ **Ibid.**, p. 126.

¹⁰³⁶ DELMEZ, Françoise – «Un Autre (*de même*)», p. 30.

¹⁰³⁷ **Ibid.**, p. 23.

¹⁰³⁸ Entretien avec Hervé Guibert, p. 7. «Je n'ai pas l'impression d'avoir d'histoire, je ne pense pas vraiment exister».

¹⁰³⁹ SAVITZKAYA, Eugène – **La Traversée de l'Afrique**, p. 133.

¹⁰⁴⁰ ID – **La Disparition de maman**, p. 22s.

L'écriture devance le récit et élève ces rites à un statut «poétique» : «Tu construiras une maison dans le grenier de la maison, qui laissera passer l'air mais retiendra l'eau qui tombera du toit percé. Couché à la fin de la nuit, tu te réveilleras à la fin du jour»¹⁰⁴¹.

En outre, ce qui est frappant dans ces romans fortement ritualisés, c'est la constante tendance au nivellement des énoncés en vertu duquel sensations et actions, objets et personnes sont mis sur un même pied sémantique ou narratif : «J'aimais les longs imperméables et du cuir je fuyais la puanteur. Je t'aimais. Je cherchais l'ombre, car j'avais soif, terriblement soif»¹⁰⁴². Le narrateur insiste ainsi sur l'irréremédiable précarité des rapports humains ; si proches, du reste, des échanges entre fourmis d'une même fourmilière. Ils n'induisent aucune durée, ne suscitent aucun contrat.

Bien au contraire, ils sont toujours éphémères, occasionnels et mécaniques, comme l'illustrent ces deux passages de **Les Morts sentent bon** : «Je te regarde. Qu'est-ce que je regarde : ton front, tes yeux - lequel des deux ? -, ta bouche, ta joue - laquelle des deux ? Je vais te lécher l'intérieur de l'œil [...]»¹⁰⁴³ ; «Pour choisir ton oiseau, étire son aile et cherche parmi les rémiges la plume rouge et, si tu la trouves, lèche-la»¹⁰⁴⁴.

«Les pratiques les plus irrationnelles et les plus enfouies d'un homme [...] à la fois écrasé et défini par son destin»¹⁰⁴⁵ surgissent paradoxalement au sein d'un groupe ou d'un clan. D'ailleurs, la nature et la persistance des liens familiaux ne manquent pas d'étonner le narrateur : «Là, ce sont des liens de sang, enfin... Même si l'on éprouve de la haine pour ses parents, ou pour ses frères, ses sœurs, que sais-je, il reste ce curieux lien de sang qui fait qu'on a besoin de se revoir...»¹⁰⁴⁶.

Une logique *clanique* est sans cesse évoquée ou invoquée tout au long des récits sous forme d'appartenance à une espèce ou à une famille. La raison profonde de ces liens relève d'un mystère insaisissable que l'écriture tente de dévoiler.

¹⁰⁴¹ **Ibid.**, p. 26.

¹⁰⁴² **Ibid.**, p. 66.

¹⁰⁴³ ID – **Les Morts sentent bon**, p. 81.

¹⁰⁴⁴ **Ibid.**, p. 90.

¹⁰⁴⁵ DELMEZ, Françoise – «Un Autre (*de même*)», p. 30.

¹⁰⁴⁶ ID – «Entretien avec Eugène Savitzkaya. Août 91», p. 37.

La Traversée de l'Afrique situe souvent personnages et biens par rapport au père ou à la mère, - êtres absents et muets du récit -, mais très présents dans les soucis du petit groupe en tant que repères affectifs ou légaux : «Le soir, les lions ennuyeux, les lions sauvages étendus sur un sol jaune près du fleuve, à proximité du moulin, des ruines du moulin de mon père [...]»¹⁰⁴⁷. Basile écrit une lettre à sa mère lui faisant part de ses déboires, et «plusieurs fois, il voulut rejoindre sa mère»¹⁰⁴⁸.

La Disparition de maman poursuit cet ancrage dans l'univers familial. Il y est question d'une petite sœur se confondant transitoirement avec le narrateur. Les liens de parenté soudent un engagement clanique explicite en vertu duquel l'un apparaît forcément impliqué dans l'autre, dans son parcours, ses actes et sa mémoire : «[...] tu ne seras pas boulimique comme nous l'avons tous été, père et fils, toujours affamés, mais sans appétit [...]»¹⁰⁴⁹.

Les souvenirs travaillés par la fiction et le mensonge exhument toujours un narrateur intimement lié à l'autre, «individu(s) de son espèce»¹⁰⁵⁰, qu'il invoque à tort et à travers : «Mon père était mort depuis longtemps et mon frère avait ramené une fille [...]. Mon frère était le pire des menteurs et sa bouche puait [...]»¹⁰⁵¹; «[...] j'avais quatre frères ; ma petite sœur se peignait les lèvres ; mon petit frère était l'ami des oies ; mon père économisait l'anthracite [...]. Moi, [...] je traversais le monde assis dans une machine qui vibrait [...]»¹⁰⁵².

Le même souci est repris dans **Les Morts sentent bon** et rejoint même une homogamie plutôt insolite : «Nous habiterons tous ensemble, nous marierons nos enfants entre eux, le frère avec la sœur, le cousin avec le cousin, Béatrice avec Marie si elles le désirent, jusqu'à ce que naisse un nouveau roi»¹⁰⁵³. En plus, la simple évocation d'un lien renvoie immédiatement à son mystère, à sa consistance concrète et factuelle, à ses retombées éthologiques : «Les deux enfants ont le même visage. Sont-ils frères de lait ? Dorment-ils dans le même lit ?»¹⁰⁵⁴.

¹⁰⁴⁷ SAVITZKAYA, Eugène – **La Traversée de l'Afrique**, p. 75.

¹⁰⁴⁸ **Ibid.**, p. 108.

¹⁰⁴⁹ ID – **La Disparition de maman**, p. 22.

¹⁰⁵⁰ Cf. DELMEZ, Françoise – «Un Autre (*de même*)», p. 24.

¹⁰⁵¹ SAVITZKAYA, Eugène – **La Disparition de maman**, p. 66.

¹⁰⁵² **Ibid.**, p. 113.

¹⁰⁵³ ID – **Les Morts sentent bon**, p. 14.

¹⁰⁵⁴ **Ibid.**, p. 69.

A ce titre, **Sang de chien** est un «roman» familial et clanique dont l'écriture émane d'une douloureuse et violente définition identitaire (le narrateur) par rapport à ses «semblables». Il constitue un récit *autofictionnel* patent, mais lancinant. L'énigme de la filiation passe d'ailleurs irrémédiablement par une attention particulière au corps et à ses sécrétions communes à tous les «semblables».

Une même consistance implique un *fatum* immémorial identique, une condition existentielle similaire, à savoir l'échéance mortelle que le narrateur peureux se fait fort de mettre à distance : «Tu ne mourras pas ; ne meurent que ceux qui le veulent»¹⁰⁵⁵. Etre lié à quelqu'un revient à avoir les mêmes excréments en partage : «Voici celui à qui je suis lié par un fil de salive»¹⁰⁵⁶.

Plus tard, dans **En vie**, le narrateur n'en saura toujours pas plus sur la nature et la raison de ces liens : «Je suis attaché aux autres par des liens si confus et si emmêlés que je n'arrive pas à les identifier»¹⁰⁵⁷. La comparaison des éléments de son corps avec ceux de ses «semblables», mise en relief dans **Sang de chien**, n'engage jamais une stratégie solidaire ou empathique : «La chair de mes semblables est d'une couleur indéfinissable. Son odeur aussi. La chair de mes semblables peut être peinte [...]»¹⁰⁵⁸; «Les cheveux de mes semblables sont parfois laineux [...]. Lorsqu'ils sont sur la tête de mes semblables, les cheveux me procurent plaisirs et émotions [...]»¹⁰⁵⁹.

Les personnages mis en fiction par Savitzkaya n'entendent jamais fusionner socialement. Ils ne communiquent que par d'absurdes échanges transitoires : «[...] un père enturbanné donnait à boire à son fils qui faisait mine d'avaler mais recrachait l'eau-de-vie. Et c'est le père qui s'enivra»¹⁰⁶⁰.

Enfin, le commentaire que la peinture de Bosch lui inspire ressasse, lui aussi, le mystère de la filiation et de la cohésion clanique en tant que donnée passivement et naïvement subie par l'animal humain, membre d'une espèce, d'une commune nature : «[...] des frères me furent donnés comme des friandises» ; «[...] mes frères, mes animaux familiers, et je les ai fait entrer dans mon long intestin de boa [...]»¹⁰⁶¹.

¹⁰⁵⁵ ID – **Sang de chien**, p. 65.

¹⁰⁵⁶ **Ibid.**, p. 17.

¹⁰⁵⁷ ID – **En vie**, p. 104.

¹⁰⁵⁸ ID – **Sang de chien**, p. 49.

¹⁰⁵⁹ **Ibid.**, p. 50.

¹⁰⁶⁰ ID – **Les Morts sentent bon**, p. 99.

¹⁰⁶¹ ID – **Jérôme Bosch**, p. 36.

De cette logique clanique se dégage néanmoins, selon l'humeur du narrateur, une exception ou une préférence temporaire. Il s'agit, d'après Françoise Delmez, d'«une espérance éphémère, sitôt surgie sitôt déçue»¹⁰⁶². Or, le surgissement de l'exception, du préféré se manifeste de deux manières fort proches et qui contribuent à la spécificité du style de l'auteur.

L'univers profondément ritualisé permet au narrateur de distribuer dans son texte, avec une impressionnante régularité, le champ sémantique et affectif de la *préférence*. **La Traversée de l'Afrique** rend compte d'un amateur d'oiseau vivant parmi «ses animaux préférés»¹⁰⁶³, dont l'un quittera quelques pages plus loin «son perchoir favori»¹⁰⁶⁴.

Dans **La Disparition de maman**, il est question de «deux filles préférées Malou et Mali»¹⁰⁶⁵. Plus tard, le narrateur, devenu soudain jeune fille, prétend avoir «[...] mangé ses oiseaux préférés»¹⁰⁶⁶.

Les Morts sentent bon, récit initiatique fortement ritualisé, multiplie l'inscription de la préférence, notamment durant les funérailles de la reine : «la fille aimée»¹⁰⁶⁷; «l'enfant chéri»¹⁰⁶⁸; «la sauvage fille du frère adoré»¹⁰⁶⁹. Mais le périple de Gestroi est, lui aussi, jonché de marques d'un attachement intense, mais que la suite du récit rendra éphémère étant donné l'effet d'anacoluthé poursuivi.

Le bec d'un oiseau, par exemple, est dit «très vénéré»¹⁰⁷⁰. La reine décédée est vénérée comme «Bienheureuse»¹⁰⁷¹. Des passages ultérieurs confirmeront cette tendance à une délimitation, à une prédilection rituelle d'origine onirique : «Du bain déjà froid sortira ma fille préférée»¹⁰⁷²; «la goutte d'eau qu'elle avait prise au bord de sa fleur préférée»¹⁰⁷³.

¹⁰⁶² DELMEZ, Françoise – «Un Autre (*de même*)», p. 25.

¹⁰⁶³ SAVITZKAYA, Eugène – **La Traversée de l'Afrique**, p. 125. C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁶⁴ **Ibid.**, p. 132. C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁶⁵ ID – **La Disparition de maman**, p. 105. C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁶⁶ **Ibid.**, p. 116. C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁶⁷ ID – **Les Morts sentent bon**, p. 11. C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁶⁸ **Ibid.**, p. 11. C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁶⁹ **Ibidem**. C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁷⁰ **Ibid.**, p. 13. C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁷¹ **Ibid.**, p. 15.

¹⁰⁷² **Ibid.**, p. 16. C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁷³ **Ibid.**, p. 57. C'est nous qui soulignons.

Les romans postmodernes publiés par la suite ne marquent plus aussi intensément l'adhésion affective et préférentielle. L'accent est désormais mis sur l'énigme de la similarité, qu'elle soit familiale, explicitement assumée et rendue transparente du point de vue narratologique : «Quand je pue, je sens comme toi»¹⁰⁷⁴ ; ou filiale : «Et les pieds du nain fabriquèrent l'odeur du fromage fermenté qui parvint aux narines du géant, lui prouvant à quel point le nain lui était semblable en toutes choses»¹⁰⁷⁵ ou, dans une approche explicitement «holistique»¹⁰⁷⁶, de toutes choses ramenées aux dimensions quotidiennes et banales du narrateur : «Les mêmes mains servent à tout et font communiquer les parties du monde [...]»¹⁰⁷⁷.

D'autre part, Savitzkaya recourt abusivement à la locution restrictive *ne...que* comme pour contraindre la langue à rendre plus palpable une quelconque délimitation rituelle dont il détiendrait seul le secret. A la longue, ce recours tourne à la manie et permet la reconnaissance d'un style. Il serait illusoire de prétendre illustrer cette constante stylistique par quelques exemples isolés.

Néanmoins, cet extrait de **La Traversée de l'Afrique** éclaire à merveille cette pratique: «Il demeurait dans l'ombre et *ne* parlait *qu'*à Basile qui commençait à le haïr»¹⁰⁷⁸. D'autres expressions restrictives relaient cette obsession de l'isolement du groupe : «*Seul*, écrivit-il un jour, *seul* Firmin voit les oiseaux»¹⁰⁷⁹ ; «Il *ne* serrait *que* du cuivre, *que* très peu de métal. Il transportait *uniquement* du sucre et en petite quantité. Il *ne* transportait, dans la poche de la salopette, *que* la petite manivelle»¹⁰⁸⁰. Dans ces textes, l'expression restrictive participe d'un souci opaque de ritualisation et de dissémination sémantique.

Dans **Marin mon cœur**, ce rituel linguistique perd son opacité et appuie la description phénoménologique de Marin, le bébé du narrateur : «[...] et *ne* se font entendre *que* les vagues qui touchent la dureté de la terre»¹⁰⁸¹ ; «Le doux Chinois *ne* se retourne ostensiblement *que* sur les bruits de l'eau [...]»¹⁰⁸² ; «*Ne* subsiste *que* le mouvement giratoire [...]»¹⁰⁸³.

¹⁰⁷⁴ ID – **Sang de chien**, p. 83.

¹⁰⁷⁵ ID – **Marin mon cœur**, p. 62.

¹⁰⁷⁶ Cf. VIRONE, Carmelo – «L'univers dans une casserole», p. 50.

¹⁰⁷⁷ SAVITZKAYA, Eugène – **En vie**, p. 14.

¹⁰⁷⁸ ID – **La Traversée de l'Afrique**, p. 83. C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁷⁹ **Ibid.**, p. 99. C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁸⁰ **Ibid.**, p. 110. C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁸¹ ID – **Marin mon cœur**, p. 11. C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁸² **Ibid.**, p. 29. C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁸³ **Ibid.**, p. 75. C'est nous qui soulignons.

Muni d'un corps ductile, le personnage évolue solitairement et ne fusionne jamais. Il obéit naïvement à des lois cruelles et nécessaires qui le dépassent, mais qui le confirment et le confortent provisoirement au sein d'un clan. Il s'y installe à la faveur d'une interminable et incompréhensible ritualisation d'où ne dérivent que de rares échanges.

Pareille vision de l'univers finit par dispenser l'homme d'exister réellement. Comme le rappelait Eugène Savitzkaya¹⁰⁸⁴, il n'est qu'accidentellement sur terre, en sursis, craignant le moindre cataclysme. Sa raison d'être et son soi-disant privilège ne sont pas évidents tant il partage le lot du reste des créatures et s'inscrit dans le perpétuel devenir des choses.

A ce titre, le «personnage» subit les lois transformatrices des éléments comme un *fatum* immémorial. Rien n'est jamais perdu. Au contraire, tout se transforme en autre chose, mais tout aussi décevant.

Par moments, ce résidu est vénéré tel le précieux engrais de **La Traversée de l'Afrique** : «Ils utilisaient, pour fumer les champs, leurs propres excréments, leurs ordures, leurs cendres»¹⁰⁸⁵, ou celui que Gestroi trouve dans **Les Morts sentent bon** : «Je ramasserai leur bouse et la déposerai autour des artichauts, soleils piquants»¹⁰⁸⁶.

La mort n'échappe pas non plus à cette règle inéluctable, acceptée et subie sans drame, sans attente sotériologique. Tout est censé renaître et se recycler pour périr à nouveau, comme la tête de Gestroi violemment et innocemment tranchée, mais dont le narrateur ne se débarrasse pas si facilement : «On ne peut garder de tels objets chez soi»¹⁰⁸⁷. Dès lors, «sa tête repoussa et Gestroi revint à la vie»¹⁰⁸⁸. Même constat chez le narrateur de **Marin mon cœur** : «Donc, rien ne disparaît»¹⁰⁸⁹.

Par ailleurs, ces êtres de chair gardent une mémoire sensitive de leurs étapes précédentes sous forme de vagues vestiges confirmant un même destin en partage, une même inscription historique : «Le poulet est savoureux parce qu'il a mangé des lombrics [...]»¹⁰⁹⁰; quant au poisson, «c'est sa vie que nous aimons dans sa chair [...]»¹⁰⁹¹. Une *plus-value* insaisissable compense cette fatalité puisque «[...] le renouvellement vaut mieux que l'inerte possession»¹⁰⁹².

1084 Cf. DELMEZ, Françoise – «Entretien avec Eugène Savitzkaya. Août 91», p. 38.

1085 SAVITZKAYA, Eugène – **La Traversée de l'Afrique**, p. 84.

1086 ID – **Les Morts sentent bon**, p. 52.

1087 **Ibid.**, p. 71.

1088 **Ibid.**, p. 72.

1089 ID – **Marin mon cœur**, p. 41.

1090 ID – **En vie**, p. 116.

1091 **Ibidem.**

1092 ID – **Marin mon cœur**, p. 59.

Spectateur impuissant et passif, le personnage ne peut dresser qu'un bilan inutile et provisoire des gains et pertes de l'œuvre du temps sur lui. Il lui arrive quand même d'y trouver une maigre consolation. A la suite d'un cataclysme imaginaire, les créatures de **La Folie originelle** dressent ce genre de bilan délirant : «Voici ce qui demeure de celle qui vivait [...]»¹⁰⁹³.

Mais c'est à nouveau la peinture de Bosch qui suggère le constat désespérant, mais heureux, d'un patrimoine éphémère dont il faut toujours faire le tour : «Et même pulvérisé, je ne céderais pas une miette du meilleur de moi-même, de mon cœur, de ma merde, de mes graines»¹⁰⁹⁴.

5.4 MYTHOLOGIE IMMANENTE, CATACLYSME IMMINENT

Une certaine conception du mythe, où l'absurde, le quotidien et les bribes de sens se substituent au sacré, demeure bien vivante¹⁰⁹⁵ dans l'œuvre d'Eugène Savitzkaya et soutient la quête émerveillée et obsédante d'une scène originelle, d'une «nudité' des choses, une sorte de premier état»¹⁰⁹⁶, que Henri Scepi a désigné par «le souci de l'origine»¹⁰⁹⁷. Les moindres gestes, quelque banals qu'ils soient, ceux «qu'on refait, qu'on recommence»¹⁰⁹⁸ et qui constituent la plupart de notre existence, inspirent et interpellent l'écriture romanesque.

Aussi, pour mieux les mettre en évidence, leur accorder un moment exceptionnel au sein de leur insignifiance, l'auteur les inscrit-il, d'une part, dans un vaste et complexe «processus général de ritualisation»¹⁰⁹⁹, découlant d'une approche purement immanente du mythe ; d'autre part, il cultive l'attente effrayée d'un désastre potentiel, - véritable métaphore de notre condition instable et précaire et du langage déconstruit censé en rendre compte.

¹⁰⁹³ ID – **La Folie originelle**, p. 41s.

¹⁰⁹⁴ ID – **Jérôme Bosch**, p. 26.

¹⁰⁹⁵ Cf. ELIADE, Mircea – **Aspects du mythe**, Paris, Gallimard, 1963, p. 15.

¹⁰⁹⁶ «Entretien avec Eugène Savitzkaya, Liège-avril 1996», p. 305.

¹⁰⁹⁷ Cf. SCEPI, Henri – «Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine», **Critique**, n° 550-551, mars-avril 1993.

¹⁰⁹⁸ «Entretien avec Eugène Savitzkaya, Liège-avril 1996», p. 306.

¹⁰⁹⁹ DELMEZ, Françoise – «Un Autre (*de même*)», p. 30.

5.4.1 Le processus général de ritualisation

L'analyse de la mythologie immanente et du processus ininterrompu de ritualisation propre à Savitzkaya ne dispense cependant pas une définition-repère, déjà classique, du mythe et de sa fonction. Ce bref rappel nous permettra de mieux cerner l'originalité mythologique de la poétique savitzkayenne et, de surcroît, d'évaluer implicitement les vestiges de sa présence dans notre culture sécularisée.

Ainsi, pour Mircea Eliade, «le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement, intangible à présent, ayant eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des 'commencements'»¹¹⁰⁰. Ce récit fondateur véhicule une connaissance d'un temps créationnel et absolu dont la perfection s'est définitivement égarée, mais vis-à-vis duquel on nourrit une nostalgie ritualisée.

Il a pour fonction de «révéler les modèles exemplaires de tous les rites et de toutes les activités humaines significatives»¹¹⁰¹. Nous verrons que, si le dégagement d'une mythologie immanente, «tantôt hermétique, tantôt lumineuse»¹¹⁰² ne pose *a priori* aucun problème, sa fonction, elle, demeure obscure, voire inintelligible.

C'est ce qu'avait remarqué Pierre Mertens : «il [Eugène Savitzkaya] est maître de sa mythologie»¹¹⁰³ et lui assigne un rôle considérable dans la gestion de son univers fantasmatique.

Face à ce «souci de l'origine», le travail du narrataire est double. D'une part, il tâchera d'interpréter les phénomènes rituels et le discours mythique à l'aune de ce que la science anthropologique lui fournit comme grille de lecture¹¹⁰⁴; ce qui revient souvent à dresser un classement typologique. D'autre part, et malgré tous ses efforts exégétiques, il se verra contraint de les restituer à leur apparente insignifiance, au désordre énigmatique qui les inscrit dans l'économie textuelle.

a) *In illo tempore*

Référencer le temps du récit à un commencement primordial et fondateur, en plus de conférer une étonnante solennité au discours, en contraste avec la banalité des événements narrés, rattache le texte à un statut *mythique* et sacré qu'il ne revendique pas *a priori*.

¹¹⁰⁰ ELIADE, Mircea – *Aspects du mythe*, p. 16.

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p. 19.

¹¹⁰² SCEPI, Henri – «Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine», p. 147.

¹¹⁰³ MERTENS, Pierre – «Mythologies personnelles», *Le Soir*, 12 décembre 1979.

¹¹⁰⁴ Cf. PEZZA, Franck – *Le Gâteau de Papouasie*, pp. 32-45.

Or, le mythe ne justifie ni ne légitime une situation présente que dans la mesure où «quelque chose s'est passé *in illo tempore*»¹¹⁰⁵. Sous forme de rituels, il met en scène «la nostalgie des origines»¹¹⁰⁶.

Dans les romans de Savitzkaya, le «souci de l'origine» se manifeste de deux façons. Soit par une référence explicite et récurrente à ce premier instant du récit et de l'écriture. Soit par un travail textuel visant à mimer «une expérience du primitif»¹¹⁰⁷ selon différentes stratégies scripturales. Nous illustrerons la première et rappellerons succinctement les caractéristiques essentielles de la seconde.

Confronté aux aléas du «choc mémoire»¹¹⁰⁸, l'auteur choisit de placer le récit dans un contexte cosmogonique constant de manière à perpétuer «un pacte de création continue»¹¹⁰⁹ immanent.

Ainsi, l'insignifiance des préparatifs d'un voyage immobile en Afrique et des travaux aux champs dans **La Traversée de l'Afrique** acquiert un statut cosmogonique surprenant. Les événements anodins et itératifs sont inlassablement renvoyés à un commencement mythique, à un moment primordial, décisif et exemplaire évoqué à maintes reprises. Au lieu de la situer dans l'espace-temps autobiographique, le narrateur de **La Traversée de l'Afrique** place l'évolution du groupe d'enfants rêveurs *in illo tempore*, idéal, absolu et indécidable :

Et un matin, *ce matin-là*, nous prîmes la fourgonnette [...] ¹¹¹⁰;

A cette époque-là, nous dormions n'importe où [...] ¹¹¹¹;

A cette époque-là, nos journées se passaient dans les bois [...] ¹¹¹²;

En ce temps-là, nous nous adonnions à de nombreux jeux de plein air ¹¹¹³;

Nous ne connaissons pas bien la forêt *en ce temps-là* ¹¹¹⁴.

Vers la fin du récit, et à la faveur de la proximité des lions, le narrateur souligne de façon catégorique le caractère primordial du récit où il livre ses fantasmes félins. Les lions oniriques sont censés être apparus à une époque *d'avant* tout, *d'avant* le premier discours. Leur surgissement en devient forcément fascinant, exemplaire et surtout obsédant.

¹¹⁰⁵ ELLADE, Mircea – **Aspects du mythe**, p. 24.

¹¹⁰⁶ Cf. ID – **La Nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions**, Paris, Gallimard, 1971.

¹¹⁰⁷ SCEPI, Henri – «Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine», p. 143.

¹¹⁰⁸ Cf. DELMEZ, Françoise – «Un Autre (*de même*)», p. 24.

¹¹⁰⁹ SCEPI, Henri – «Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine», p. 162.

¹¹¹⁰ SAVITZKAYA, Eugène – **La Traversée de l'Afrique**, p. 8. C'est nous qui soulignons.

¹¹¹¹ **Ibid.**, p. 9. C'est nous qui soulignons.

¹¹¹² **Ibid.**, p. 32. C'est nous qui soulignons.

¹¹¹³ **Ibid.**, p. 45. C'est nous qui soulignons.

¹¹¹⁴ **Ibid.**, p. 56. C'est nous qui soulignons.

Il justifiera le recours à une écriture de redites, à la rethématisation systématique. Aussi, la simple vision des fauves occasionne-t-elle un discours mythologique, une sorte de pastiche fantasmatique du début du récit génésiaque. Le narrateur s'invente une cosmogonie immanente et symbolique à la mesure de son onirisme personnel. Le recours à une mythologie fantasmatique assure le maintien d'une insignifiance chaotique première associée à l'«écriture en spirale».

Un souci particulier de l'origine est donc immédiatement repérable dans le passage suivant. Comme dans la plupart des textes savitzkayens, «on y lit les effets d'une ascèse de fond, antérieure à tout, qui, sans doute, fut l'épreuve nécessaire du sujet en amont du premier discours»¹¹¹⁵: «Au commencement, les lions couraient autour de nous. La poussière planait sur les eaux. Les eaux étaient noires et immobiles, recouvertes de fleurs, peuplées d'animaux»¹¹¹⁶. Le registre mythique d'expressions telles que «Vint le laboureur» ou «Vint le semeur»¹¹¹⁷ confirme également l'intuition de ce souci de transposition immémoriale du sujet poétique. Par ailleurs, une liturgie cosmogonique accentue l'inscription des fantasmes. A l'instar du poème liturgique de Gn 1, 3-31, le narrateur de **La Traversée de l'Afrique** scande une rythmique célébrative en accord avec le développement de son obsession. Les «tableaux» autonomes se succèdent par une reprise anaphorique inaugurale, optimiste et «matinale» du récit, «Vint l'aube»¹¹¹⁸, et ce, jusqu'à un ultime adieu «sabbatique», vers la fin du récit où le narrateur renonce momentanément au rythme hallucinant de ses élucubrations : «Alors, il se mit à pleuvoir sur ce paysage aux lions et ce fut le dernier jour»¹¹¹⁹. **La Disparition de maman** se trouve également régi par un subtil détournement mythologique. Tous les événements ou saynètes autonomes sont rendus en vrac, sans enchaînement logique et se contestent souvent. De ce chaos presque «illisible» émerge néanmoins un îlot fondateur de sens, un repère intemporel et préalable que le narrateur, à la mémoire chancelante, prétend avoir accompli *in illo tempore* : «En ce temps-là, ma surdité avait considérablement empiré [...]»¹¹²⁰, et d'où émane, sous prétexte d'une «petite sœur» rebelle à toute capture, une profusion discursive : «Je fus en Afrique, dans la région des lacs [...]»¹¹²¹, rethématisé plus loin en «Je fus en Antarctique dans la région des glaces [...]»¹¹²².

¹¹¹⁵ SCEPI, Henri – «Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine», p. 142.

¹¹¹⁶ SAVITZKAYA, Eugène – **La Traversée de l'Afrique**, p. 115.

¹¹¹⁷ **Ibidem.**

¹¹¹⁸ **Ibid.**, p. 115 et p. 124.

¹¹¹⁹ **Ibid.**, p. 141.

¹¹²⁰ ID – **La Disparition de maman**, p. 38s. C'est nous qui soulignons.

¹¹²¹ **Ibid.**, p. 11.

¹¹²² **Ibid.**, p. 38.

Les textes suivants poursuivent autrement leur attachement à une mythologie immanente. Le narrateur s'y trouve aux prises avec le corollaire de sa nostalgie scripturale des origines. Il y développe un complexe réseau de ritualisation. Par ailleurs, la pièce de théâtre **La Folie originelle** et les deux derniers romans renouent, à niveau ludique et ironique cette fois, avec une approche cosmogonique de l'univers quel que soit son épicentre (une ville, Marin ou la maison).

La Folie originelle plante son décor après une catastrophe primordiale et fondatrice. On y évoque et célèbre un «premier matin»¹¹²³. On y remémore un état initial des choses et du monde dont on dresse l'inventaire nostalgique par le biais d'un imparfait antédiluvien : «Voici ce qui demeure de l'homme qui vivait ici [...]. Il faisait grande consommation de moules [...]. Il aimait le cuivre, adorait le mercure et rêvait de léviter [...]. Il aimait son propre nom [...].»¹¹²⁴; «La mer était partout, on la sentait, on l'entendait [...].»¹¹²⁵.

Le séisme primordial se produit, par exemple, sous forme de saillie inattendue du cachalot dont les séquelles dramatiques, toujours perceptibles, témoignent de l'imposante exemplarité. Ainsi **La Folie originelle** développe incontestablement le «désir du primitif, le rêve d'une conscience inaugurale, enfouie dans la nuit de la conscience»¹¹²⁶ : «Le cachalot [...] éclaboussant nos maisons d'écume [...] dont la vaisselle et les meubles portent encore aujourd'hui la marque»¹¹²⁷.

De son côté, **Marin mon cœur** est un «roman entièrement investi par la figure du primitif»¹¹²⁸. Savitzkaya affirme avoir accumulé des notes où il a suivi, émerveillé, le développement psychomoteur, affectif et poétique de son premier enfant, Marin. Des notes interminables et minutieuses qui auraient vite tourné au «voyeurisme»¹¹²⁹ si le père-narrateur n'avait décidé de couper court à ce projet, c'est-à-dire si «les neuf dixièmes» du roman ne s'étaient pas bizarrement perdus¹¹³⁰.

Ce roman inaugure une étape nouvelle dans l'approche mythologique immanente de l'écriture. Il s'agit désormais d'élever le quotidien, - celui de Marin, et plus tard, de toute la famille -, à un statut poétique et mythique. Le ton *anecdotique*, désormais, renvoie au récit d'une première scène, d'un événement inaugural.

¹¹²³ ID – **La Folie originelle**, p. 11.

¹¹²⁴ **Ibid.**, p. 12s.

¹¹²⁵ **Ibid.**, p. 21.

¹¹²⁶ SCEPI, Henri – «Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine», p. 152.

¹¹²⁷ SAVITZKAYA, Eugène – **La Folie originelle**, p. 24.

¹¹²⁸ SCEPI, Henri – «Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine», p. 149.

¹¹²⁹ Cf. Entretien avec Francine Ghysen, «Eugène Savitzkaya, Prix Point de Mire 1993», p. 4.

¹¹³⁰ SAVITZKAYA, Eugène – **Marin mon cœur**, p. 7.

N'oublions pas que l'*incipit* prévoit un programme très révélateur : «Vérifions nos fondations avant qu'elles ne se désagrègent»¹¹³¹. En fait, pour le narrateur, la première paternité s'apparente à une récapitulation de l'univers, à une redécouverte aurorale de ses composantes et de ses éléments.

La venue au monde de Marin implique une recreation de tout, une cosmogonie sorcellaire que «la dimension démiurgique de l'enfant»¹¹³² accentue d'autant plus que l'auteur se sent «renaître avec son enfant»¹¹³³, en rapporte autrement la fascinante nouveauté au sein du quotidien.

Aussi retrouve-t-on des indices irréfutables d'une emprise mythologique du récit. L'accouchement de Marin évoque un acte inaugural : «D'abord est la mer [...]»¹¹³⁴, et chaque anecdote qui suivra sera placée *in illo tempore*, à une époque prétendument exemplaire, en dépit de l'apparente banalité de l'«apprentissage» du monde entrepris par Marin¹¹³⁵ : «*En ce temps-là*, les fruits du houx étaient rouges [...]»¹¹³⁶. La première chute de Marin, celle qui a eu lieu «ce jour-là»¹¹³⁷, entraîne une élaboration dysphorique des événements postérieurs. La promenade sera drastiquement abrégée. Marin s'endormira plus vite et plus tôt : «*Ce jour-là* [...], Marin connut la chute du jour»¹¹³⁸.

En outre, la découverte naïve du monde par Marin et par le père-narrateur suscite l'émotion et la solennité propres aux épisodes inauguraux. Dans **Marin mon cœur**, il est surtout question d'une toute première fois qu'éprouve une «conscience originelle du monde et [une] aspiration à l'éternité de l'instant»¹¹³⁹.

Les aventures du nain Marin, sous le regard bienveillant du narrateur géant, - deux créatures mythologiques -, accumulent des conquêtes sensibles et cognitives du monde dans la mesure où toucher ou goûter équivaut à connaître authentiquement et ce, avec la gravité maladroite d'une aurore cosmique. Les premières larmes du nain inaugurent «le premier chagrin»¹¹⁴⁰.

¹¹³¹ **Ibid.**, p. 10.

¹¹³² RENOUPREZ, Martine – «Une lecture de *Marin mon cœur*», **Francofonía**, n° 2, 1993, p. 189.

¹¹³³ Entretien avec Francine Ghysen, «Eugène Savitzkaya, Prix Point de Mire 1993», p. 4.

¹¹³⁴ SAVITZKAYA, Eugène – **Marin mon cœur**, p. 10.

¹¹³⁵ Cf. **Ibid.**, p. 48.

¹¹³⁶ **Ibid.**, p. 16. C'est nous qui soulignons.

¹¹³⁷ **Ibid.**, p. 42.

¹¹³⁸ **Ibidem**. C'est nous qui soulignons.

¹¹³⁹ SCEPI, Henri – «Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine», p. 150.

¹¹⁴⁰ SAVITZKAYA, Eugène – **Marin mon cœur**, p. 14.

Son premier repas de poisson, «la première bouchée»¹¹⁴¹, suggère un premier festin autophagique. Les jeux chaotiques que l'enfant s'invente avec les moyens du bord s'apparentent à une «totale délivrance», un «retour aux origines»¹¹⁴². La première ingestion de framboises, l'une de ses «premières nourritures»¹¹⁴³, inspire un fruit défendu, savouré d'ailleurs «en solitaire et en secret»¹¹⁴⁴ et dont les conséquences, «d'ampleur du préjudice»¹¹⁴⁵ sont encore visibles.

Le passage du temps dans les notes d'Eugène Savitzkaya et dans l'existence première de Marin mérite et inspire un chant liturgique célébrant la création de cet univers nouveau et quotidien sans cesse renouvelé : «Et c'est ainsi que le jour vint»¹¹⁴⁶.

Ce qui envoûte dans ce récit sorcellaire, c'est bien le prodigieux pouvoir créateur et recréateur de Marin, sa capacité de rebâtir l'univers, de réorganiser les éléments, de s'installer naïvement dans une première scène cosmogonique modelée à sa mesure, mais élevée à un statut poétique par le géant Eugène : «La place de chaque particule n'a aucune importance, car rien n'a de place ni de forme définitive sur la terre»¹¹⁴⁷.

De surcroît, nos «fondations» s'en trouvent à la fois dangereusement ébranlées et poétiquement consolidées. Dans *En vie*, le narrateur se fait surtout homme de ménage, père au foyer. Le «souci de l'origine» provient d'une réflexion poétique postmoderne sur les tâches ménagères et leurs proches ou lointaines significations et implications. Les besognes domestiques (repassage, vaisselle, repas, aspirateur) acquièrent un statut rituel et religieux et construisent, à leur façon, une mythologie immanente.

Comme le remarque Jacques-Pierre Amette, dans *En vie* «la régularité des tâches devient l'événement [primordial], la question poétique»¹¹⁴⁸. Le narrateur y opère une véritable «résonance magnétique [et mythologique] du quotidien»¹¹⁴⁹ par laquelle la «banalité de l'existence»¹¹⁵⁰ et les tâches domestiques constituent «le tissu du livre [et] l'exaltation, la célébration de la vie qui s'écoule»¹¹⁵¹.

¹¹⁴¹ *Ibid.*, p. 25.

¹¹⁴² *Ibid.*, p. 57.

¹¹⁴³ *Ibid.*, p. 72.

¹¹⁴⁴ *Ibidem.*

¹¹⁴⁵ *Ibidem.*

¹¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 31.

¹¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 71.

¹¹⁴⁸ AMETTE, Jacques-Pierre – «Une certaine tendance du roman français», *Le Point*, 11 mars 1995, p. 59.

¹¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 60.

¹¹⁵⁰ Cf. entretien avec Francine Ghysen, «Eugène Savitzkaya en Point de Mire», p. 4.

¹¹⁵¹ *Ibidem.*

Dans ce récit, le travail d'écriture consiste à exprimer «avec une telle aura»¹¹⁵² quelques banals «repères quotidiens, domestiques»¹¹⁵³, qui suffisent pour éveiller une conscience originelle aux aguets, une intuition prégnante d'accomplir des actes fondateurs et ancestraux, et surtout de refaire l'univers avec les seuls moyens domestiques du bord.

Le nettoyage des vitres suggère un «fiat lux» originel : «Je baigne, comme une mère ses enfants, la lumière elle-même [...]»¹¹⁵⁴. Le repassage est plus explicitement cosmogonique puisqu'il s'agit de redonner vie aux corps inertes et froissés : «J'accomplis un exploit [...] à la vue de tous, [des] étonnantes cosmogonies»¹¹⁵⁵. La confection des repas s'apparente aussi à un premier jet magmatique et vital, à un scène de commencement absolu : «Que la potée soit!»¹¹⁵⁶, sous forme de «magma bouillant et serein»¹¹⁵⁷.

La succion de la cuiller évoque une fantasmagorique théorie de la formation cosmique nettement mythologique : «L'univers s'est constitué à partir d'une succion extrême dont il fallut relâcher la tension»¹¹⁵⁸, tandis que les démarches de dépoussiérage rejoignent un combat antédiluvien décisif, mythologique en somme : «On s'attaque au grand dragon éternel, saurien d'avant le déluge [...]»¹¹⁵⁹.

En vie illustre à merveille la thèse¹¹⁶⁰ selon laquelle les tâches ménagères renouent inconsciemment avec «les gestes fondateurs»¹¹⁶¹. Comme le soutient judicieusement Jean-Claude Kaufmann, «la danse du propre est au plus profond du corps, dissimulant son importance vitale dans la banalité de ses automatismes»¹¹⁶².

Dès lors, une archéologie, voire une *généalogie* de nos besoins domestiques les plus courants, trahit selon lui l'état premier de l'humanité en quête d'abri, de protection et de tranquillité. Une époque révolue où, à l'origine, «la main et le cerveau firent leur jonction pour définir des places aux choses»¹¹⁶³.

¹¹⁵² VIRONE, Carmelo – «L'univers dans une casserole», p. 50.

¹¹⁵³ ID – «Qui te mangera ?», p. 54.

¹¹⁵⁴ SAVITZKAYA, Eugène – **En vie**, p. 23.

¹¹⁵⁵ **Ibid.**, p. 34.

¹¹⁵⁶ **Ibid.**, p. 52.

¹¹⁵⁷ **Ibid.**, p. 53.

¹¹⁵⁸ **Ibid.**, p. 84.

¹¹⁵⁹ **Ibid.**, p. 93.

¹¹⁶⁰ Cf. KAUFMANN, Jean-Claude – **Le Cœur à l'ouvrage. Théorie de l'action ménagère**, Paris, Fernand Nathan, 1997.

¹¹⁶¹ **Ibid.**, p. 11.

¹¹⁶² **Ibid.**, p. 12.

¹¹⁶³ **Ibidem.**

Cette scène primitive entrevue dans le quotidien des gestes et réflexes attesterait forcément ce que Pierre Bergounioux appelle le «monisme primitif, [celui] de la pensée sauvage ou prélogique ou magico-mythique de la civilisation primitive»¹¹⁶⁴ et auquel le cartésianisme nous a irrémédiablement arrachés, non sans nous en léguer une nostalgie inconsciente, *latente*. Nous en éprouverions la douleur de son manque, de sa perte : «notre origine s'est perdue, loin derrière nous, en dépit de nos injonctions faites au destin de nous laisser au moins l'entrevoir une fois, de la sentir»¹¹⁶⁵.

Savitzkaya a bien saisi la mesure de ce manque : «nous ne sommes pas loin de l'origine»¹¹⁶⁶. Il voue «une profonde estime pour ceux qui peuvent vivre chaque geste 'au maximum'»¹¹⁶⁷ et dont le moindre geste participe «de préparatifs ancestraux»¹¹⁶⁸, et qui nous rappelle qu'«un outil a toujours prolongé mon bras»¹¹⁶⁹.

A sa façon, il prône une invention et une cosmogonie anecdotique et ludique du quotidien, lesquelles impliquent une certaine «pratique de l'espace» habitable. Or, Michel de Certeau souligne à juste titre que «pratiquer l'espace, c'est donc répéter l'expérience jubilatoire [...]»¹¹⁷⁰.

En outre, comme nous l'annoncions plus haut, l'approche mythologique du récit savitzkayen peut très bien ne pas être si explicitement déduite. On aura alors affaire à un travail au niveau du langage, mais qu'il convient de convoquer à nouveau dans un contexte plus spécifique. Au lieu d'insinuer un état primordial, Savitzkaya entreprend çà et là de le mimer par une «genèse du discours [échappant] à la raison»¹¹⁷¹.

Pour y parvenir, il opère un «éparpillement des choses»¹¹⁷², en tant que «souci premier de l'écriture»¹¹⁷³. Reproduire une scène primitive implique dans la plupart des mythes (la Genèse, par exemple) une nomination des créatures et des éléments créés ; une énumération parfois exhaustive de leur avènement suite à une cosmogonie, un «don premier des choses»¹¹⁷⁴ et un «geste inaugural»¹¹⁷⁵.

¹¹⁶⁴ BERGOUNIOUX, Pierre – *La Cécité d'Homère*, p. 14.

¹¹⁶⁵ MILLOIS, Jean-Christophe – «L'écriture en vie», p. 36.

¹¹⁶⁶ DELMEZ, Françoise – «Entretien avec Eugène Savitzkaya. Août 91», p. 39.

¹¹⁶⁷ «Entretien avec Eugène Savitzkaya, Liège-avril 1996», p. 306.

¹¹⁶⁸ SAVITZKAYA, Eugène – *En vie*, p. 97.

¹¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 83.

¹¹⁷⁰ CERTEAU, Michel de – *L'Invention du quotidien*, Paris, U.E., 1980, p. 197.

¹¹⁷¹ SCEPI, Henri – «Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine», p. 147.

¹¹⁷² *Ibid.*, p. 143.

¹¹⁷³ *Ibidem.*

¹¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 156.

¹¹⁷⁵ *Ibidem.*

C'est ainsi que l'inventaire et l'itération apparaîtront au milieu d'un texte en tant que «figures d'une rythmique de la parole qui ouvrent la voie de l'origine»¹¹⁷⁶; véritable bilan récapitulatif d'une conjoncture ontologique expressément référée à l'origine.

La plupart des textes savitzkayens révèlent ce travail de dispersion comme moyen de contester la cohésion du récit et d'axer l'écriture sur elle-même. Toutefois, la pièce de théâtre **La Folie originelle** assigne à l'éparpillement et à l'itération une fonction plus perspicace : assumer le «souci de l'origine», mimer un état initial par une première nomination des choses.

Suite à un cataclysme primordial, une ville sans repères spatiotemporels fixes, - et les créatures qui y (sur)vivent (Conspuate, Eva, Celi, Berganza) -, sont forcées de réapprendre sensitivement le monde. Leur amnésie sporadique les contraint à une lente et quasi liturgique prise de conscience des gestes les plus banals et des relations les plus évidentes. Elle les force à se replacer à un commencement antérieur à toute chose.

Le chaos provoqué par le séisme est vécu comme «épreuve originelle du monde et de la conscience»¹¹⁷⁷, et dès lors comme «initiation au sensible»¹¹⁷⁸ : «Quoi, tu ne connais pas ton voisin ? Tu ne sais pas ce qu'il mange [...], s'il est malade, atteint comme beaucoup par ce mal inévitable, déjà extrêmement bleuté, exsangue et boursoufflé [...]»¹¹⁷⁹.

L'obsession de l'inventaire et la «fascination du monde détaillé»¹¹⁸⁰ transforment les «personnages» de **La Folie originelle** en purs chroniqueurs et prophètes¹¹⁸¹ de ce qui s'est irrémédiablement perdu et de ce qui demeure. Un bilan ontologique s'impose qui, à chaque instant, met à jour, et selon une liturgie itérative, les pertes et les gains de la conscience sensitive : «Voici ce qui demeure»¹¹⁸².

Conspuate se chargera de formuler le manifeste de ce nouvel évangile absurde et immanent ; sermon beckettien de la montagne sismique et *ethos* d'une ultime cosmogonie : «Aimez l'hirondelle comme elle devrait vous aimer. Soyez pour le dauphin des parents [...]»¹¹⁸³.

1176 **Ibid.**, p. 146.

1177 **Ibid.**, p. 155.

1178 **Ibidem.**

1179 SAVITZKAYA, Eugène – **La Folie originelle**, p. 43.

1180 RICHARD, Jean-Pierre – «Chaos et C^{ie}», p. 102.

1181 Cf. SCEPI, Henri – «Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine», p. 147.

1182 SAVITZKAYA, Eugène – **La Folie originelle**, p. 12.

1183 **Ibid.**, p. 30.

Toute une séquence injonctive («aimez», «baisez», «que le paratonnerre soit au centre de vos pensées») assure la mise en vigueur d'une première et ultime loi dont la conclusion résume, à elle seule, le dessein autocontestataire de l'écriture et de l'univers savitzkayens : «Qu'il soit dit. Qu'il soit écrit. Qu'il soit démenti. Et cela dans la même seconde»¹¹⁸⁴.

Comme l'a remarqué Henri Scepi, «le cataclysme métaphorise l'empire en ruine d'un langage démembré»¹¹⁸⁵; raison pour laquelle, selon lui, dans **La Folie originelle**, comme dans les deux romans qui suivront, «la confession anecdotique supplante l'intention explicative» et s'engage dans une nomination sensitive et première des choses dont l'avantage le plus évident est d'entretenir et de mimer un chaos originel et son «heur erratique»¹¹⁸⁶.

Un simple on-dit ou fait divers se cherche des raisons dans un passé lointain et enseveli et devient l'occasion d'une anamnèse célébrative : «On me dit que certains prétendent qu'ils ont détourné par ici l'égout principal. Ça pue l'œuf couvi»¹¹⁸⁷. Nous assistons à la célébration d'un langage en ruine qui tourne autour du pot et retombe sur lui-même.

Marin mon cœur poursuit ce souci de nomination première et de premier contact à la faveur du rendu anecdotique des faits et gestes initiaux de Marin après son avènement dans *son* monde. Sa propre nomination sera solennelle et placée dans un contexte mythique : «Le jour était blanc, le ciel avait sa blancheur coutumière et la terre, la terre avait la noirceur voulue. Et il reçut son nom. Son nom lui fut donné. Il fut nommé Marin»¹¹⁸⁸.

A partir de cet instant originel, Marin s'adonne aux activités itératives de découverte sensitive de l'univers, de cosmogonie permanente et immanente. Il est le nain démiurge qui façonne, habite et éprouve simultanément *son* univers : «Il veut que le monde se répète cent mille fois, comme aloulou cent mille fois sans jamais un son en moins ni en trop, la même chose toujours, le même bonheur pour l'éternité, les feuilles, les bourgeons»¹¹⁸⁹.

¹¹⁸⁴ **Ibid.**, p. 31.

¹¹⁸⁵ SCEPI, Henri – «Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine», p. 147.

¹¹⁸⁶ **Ibid.**, p. 157.

¹¹⁸⁷ SAVITZKAYA, Eugène – **La Folie originelle**, p. 15.

¹¹⁸⁸ ID – **Marin mon cœur**, p. 47.

¹¹⁸⁹ **Ibid.**, p. 77.

b) Ritualisation *non-stop*

Corollaire incontournable du mythe, omniprésent dans les sociétés fondées sur un récit mythique, le rite, notamment initiatique, assure un retour et un contact éphémères, mais intenses, d'une humanité déchue vers ses origines exemplaires. Dans une acception moins «anthropologique», le rite ne perd pas pour autant sa capacité de mise en contact avec une instance supérieure et antérieure à l'homme.

Rappelons à ce titre la définition qu'en donne Jean Maisonneuve. Il s'agit, selon lui, d'«[...] un système codifié spécifique permettant à des personnes et des groupes d'établir une relation avec une puissance occulte ou un être divin ou avec leurs substituts surnaturels ou séculiers (idéaux)»¹¹⁹⁰.

Selon cet auteur, les rites (ou rituels) ont pour fonction la maîtrise et l'assurance face à la peur et à l'angoisse, la médiation avec la transcendance et la communication/régulation sociale. C'est dans cette dernière catégorie qu'il faudrait placer les rites initiatiques ou de passage, que les sociétés régies par le mythe fondateur imposent aux novices.

Toutefois, l'approche du processus de ritualisation chez Savitzkaya se heurte à une large autonomie que cet auteur s'accorde pour inventer ou transposer des rituels. Il est «maître de sa mythologie» et, par conséquent, des rites qu'elle suscite. D'ailleurs, la pratique obsédante de rites dans l'ensemble de l'œuvre dériverait, d'après Françoise Delmez, de l'impossibilité, chez les «personnages», d'un échange durable, d'une préhension définitive puisqu'«un système de lois et de mécanismes [tend] à [les] neutraliser et à [les] mythifier tout à la fois»¹¹⁹¹.

Aussi, les rituels que ces «astres solitaires»¹¹⁹² (s')infligent spontanément, miment-ils et métaphorisent-ils les lois terribles de notre condition humaine¹¹⁹³. Car, aussi bien dans l'anthropologie savitzkayenne que pour la pensée archaïque «l'homme est [donc] *fait* : il ne se fait pas tout seul»¹¹⁹⁴.

Le classement typologique proposé par Mircea Eliade pourrait procurer à ce chaos ritualisé un minimum de cohérence. Nous relèverons surtout des bribes plus ou moins stables de rituels généalogiques et initiatiques à l'œuvre dans les textes.

¹¹⁹⁰ MAISONNEUVE, Jean – *Les Rituels*, Paris, PUF, 1988, p. 9.

¹¹⁹¹ DELMEZ, Françoise – «Un Autre (*de même*)», p. 25.

¹¹⁹² **Ibidem.**

¹¹⁹³ **Ibid.**, p. 38.

¹¹⁹⁴ ELIADE, Mircea – *Initiation, rites, sociétés secrètes*, p. 19.

Pour une culture archaïque, fondée sur le récit mythique, «l'expression la plus frappante de la 'nouveauité' est la *naissance*»¹¹⁹⁵. Qui plus est, «la 'nouveauité' de cette vie [et son autonomie] ne pouva[ent] être mieux exprimées que par des images d'un 'commencement absolu'»¹¹⁹⁶ qui associât intimement l'embryologie et la cosmogonie.

Or, l'écriture de **Marin mon cœur** entérine une intention rituelle de renouvellement du monde à partir d'une naissance, d'une «nouveauité» absolue. **Marin mon cœur** renoue, de ce fait, avec la culture sauvage ou simplement régie par une notion de sacré (fût-elle bien laïque), laquelle implique à chaque naissance qu'un rituel se charge de récapituler symboliquement la cosmogonie et l'histoire mythique, de sorte que «l'enfant qui vient de naître est mis en face d'une série de 'commencements'»¹¹⁹⁷.

Celle où Marin se meut dans le conte sorcellaire du géant et du nain cautionne cette pratique. Chaque progrès, chaque anecdote est vécue comme un authentique «commencement», comme une première fois qu'il faut intégrer ou célébrer symboliquement, rituellement et par l'écriture.

Ainsi, par exemple, le simple fait que Marin ait goûté de la terre suscite «une question essentielle [et récapitulative] : quel goût a la terre ?»¹¹⁹⁸. D'autres menus détails peuvent également être lus dans un contexte de rituel cosmogonique, comme «la cloque du teteur»¹¹⁹⁹ ou «la première bouchée de chair de poisson»¹²⁰⁰.

Tous ces épisodes provoquent chez le géant une propension irrépressible et ancestrale à se reconstruire un monde à lui, en y intégrant la «nouveauité» quotidienne du nouveau-né. Mircea Eliade évoque, d'ailleurs, cette pratique immémoriale : «En 'commençant' à téter, ou à boire de l'eau, ou à manger des aliments solides, l'enfant est projeté rituellement à l'origine, lorsque le lait, l'eau et les céréales sont apparus pour la première fois»¹²⁰¹.

Les rites initiatiques, eux, sont non seulement plus nombreux, mais surtout plus marquants. Leur référence au mythe est incontournable puisqu'il s'agit d'intégrer les néophytes aux *mystères* qui concourent à l'édification première du cosmos et de la communauté : le sacré, le sexe et la mort. Mircea Eliade a fort bien défini l'ampleur et l'impact des initiations :

¹¹⁹⁵ **Ibid.**, p. 130.

¹¹⁹⁶ **Ibid.**, p. 131.

¹¹⁹⁷ ID – **Aspects du mythe**, p. 50.

¹¹⁹⁸ SAVITZKAYA, Eugène – **Marin mon cœur**, p. 23.

¹¹⁹⁹ **Ibid.**, p. 24.

¹²⁰⁰ **Ibid.**, p. 25. D'ailleurs, Jean-Pierre Richard rappelle que dans les récits savitzkayens «tout repas est un rite de passage». «Chaos et C^{ie}», p. 109.

¹²⁰¹ ELIADE, Mircea – **Aspects du mythe**, p. 50.

On comprend généralement par initiation un ensemble de rites et d'enseignements oraux, qui poursuit la modification radicale du statut religieux et social du sujet à initier. Philosophiquement parlant, l'initiation équivaut à une mutation ontologique du régime existentiel¹²⁰².

Une brève lecture des premiers romans de Savitzkaya fera immédiatement apparaître des fragments rituels épars à forte composante initiatique sans, pour autant, stipuler l'état de connaissance ou de maturité auquel ils ouvrent la voie, à supposer qu'ils en visent un. Le ton anecdotique, ironique ou ludique y est absent : «De nombreux livres nous y avaient préparés. Nous nous étions entraînés dans les bois et les champs, en secret, à la nuit tombée, et avons fait abstinence [...]»¹²⁰³. Notre relevé suivra la panoplie rituelle de Mircea Eliade¹²⁰⁴.

D'abord, la plupart des initiations archaïques impliquent le dégagement et l'aménagement d'un terrain sacré¹²⁰⁵, d'un camp à part destiné et purifié à cet effet qu'il s'agisse d'une clairière, d'une hutte initiatique¹²⁰⁶, d'une maison culturelle¹²⁰⁷ ou d'un arbre sacré¹²⁰⁸. Or, même si leur fonction demeure obscure, des aires sacrées balisent le parcours des «personnages».

Dans **La Traversée de l'Afrique**, les garçons préparent dans une cabane, entre autres lieux, un voyage en Afrique dont on perçoit facilement la portée initiatique : «De nombreux livres nous y avaient préparés»¹²⁰⁹.

De leur côté, les enfants de **La Disparition de maman** concentrent également leurs activités apparemment ludiques dans une cabane : «Et je me construirai une cabane dans le potager, un abri de quelques planches, de quelques feuilles»¹²¹⁰. On y trouve aussi «d'arbre de vie»¹²¹¹ et un autre arbre que la petite sœur parvient, malgré «ses plaies glorieuses»¹²¹², à escalader : «elle [...] qui monta à l'arbre par sa seule force»¹²¹³.

1202 ID – **Initiation, rites, sociétés secrètes**, p. 12.

1203 SAVITZKAYA, Eugène – **La Traversée de l'Afrique**, p. 7.

1204 Cf. ELIADE, Mircea – **Initiation, rites, sociétés secrètes**, p. 23ss

1205 Cf. **Ibid.**, p. 29.

1206 Cf. **Ibid.**, p. 124.

1207 Cf. **Ibid.**, p. 149.

1208 Cf. **Ibid.**, p. 144.

1209 SAVITZKAYA, Eugène – **La Traversée de l'Afrique**, p. 7.

1210 ID – **La Disparition de maman**, p. 8.

1211 **Ibid.**, p. 26.

1212 **Ibid.**, p. 120.

1213 **Ibidem.**

Or, Mircea Eliade fait allusion à une épreuve initiatique assez fréquente dans certaines tribus et qui consiste en une «ascension rituelle des arbres et des poteaux sacrés»¹²¹⁴ ; l'arbre étant considéré comme «médiateur entre les divinités et les dieux, ou même l'incarnation de la divinité»¹²¹⁵.

Ensuite, l'initiation astreint à une pénible séparation du monde maternel qui est souvent perçue par les néophytes comme une trahison et un abandon. Mircea Eliade signale que «la séparation des novices d'avec leurs mères se fait d'une manière plus ou moins dramatique»¹²¹⁶.

En effet, ce que vise cette séparation, c'est avant tout «une rupture parfois violente, du monde de l'enfance, - qui est à la fois le monde maternel et féminin, et «l'état d'irresponsabilité et de béatitude, d'ignorance et d'asexualité de l'enfant»¹²¹⁷, surtout du garçon.

Il s'agit donc d'abandonner le cocon féminin rassurant en se soumettant à la discipline et à la logique du père et des hommes adultes, de mutiler en son corps tous les vestiges d'un sexe commun préalable : le féminin et d'affirmer par la douleur et de rudes épreuves une spécificité supérieure et masculine. Une fois terminé le cycle initiatique, les mères ne retrouveront plus leurs fils, ceux-ci étant morts à leur enfance¹²¹⁸.

Elisabeth Badinter reprend cette idée, - qu'elle analyse dans une perspective assez féministe -, selon laquelle l'homme n'existe pas comme tel. Il le devient, et seul le monde des hommes peut, par une initiation, produire «l'homme», le séparer de la mère, «trancher dans le vif» par la circoncision, par exemple¹²¹⁹.

A nouveau, Elisabeth Badinter souligne le sentiment de trahison et d'abandon éprouvé par les jeunes initiés. Ils sont, en effet, fréquemment soumis à des tortures initiatiques visant une extirpation des vestiges féminins et une consolidation de la spécificité masculine, celle des pères.

Aussi, l'aventure des jeunes garçons de **La Traversée de l'Afrique** est-elle susceptible d'une lecture rituelle. Les enfants *néophytes* se plaignent de souffrances infligées sur le pré paternel, et l'ambiance y est nettement initiatique : «nous nous étions préparés»¹²²⁰.

¹²¹⁴ ELLADE, Mircea – **Initiation, rites, sociétés secrètes**, p. 144.

¹²¹⁵ Cf. **Ibid.**, p. 165.

¹²¹⁶ **Ibid.**, p. 33.

¹²¹⁷ **Ibid.**, p. 36.

¹²¹⁸ Cf. **Ibidem**.

¹²¹⁹ Cf. BADINTER, Elisabeth – **XY de l'identité masculine**, p. 85ss

¹²²⁰ SAVITZKAYA, Eugène – **La Traversée de l'Afrique**, p. 11.

En plus, le narrateur souligne que «la moindre distraction était punie»¹²²¹. Et les travaux aux champs ou dans le hangar paternels (les manivelles) prennent l'aspect d'épreuves pénibles dont Basile se plaint dans ses lettres à sa mère : «Dans une lettre à sa mère, il décrit son immense trouble et sa tristesse devant cette première expérience [...]»¹²²².

Le sentiment de trahison parcourt ces missives lancinantes : «Basile expliqua combien il lui était difficile de se retenir de pleurer en pensant à la distance qui le séparait d'elle [...]»¹²²³; «Il parlait souvent des côtés pénibles du métier»¹²²⁴. Et puis, cette étape initiatique implique que «[...] nous abandonnions nos jeux»¹²²⁵.

La Disparition de maman signale aussi des souffrances qui peuvent être considérées comme des épreuves initiatiques, notamment en ce qui concerne la petite sœur : «Mon père voudrait l'attraper et la tondre [...]»¹²²⁶, d'autant plus que les punitions y sont sévères et fréquentes : «Ainsi, il fut découvert et sévèrement châtié»¹²²⁷ et que, comme le suggère le titre du roman, les déboires des enfants sont vécus en l'absence regrettée de la mère, dont le narrateur justifie par ailleurs l'éloignement par un mensonge convenu : «Sa mère est partie à la chasse aux libellules»¹²²⁸.

Mircea Eliade inventorie d'autres étapes initiatiques fréquemment imposées aux novices dans les cultures archaïques ou dans les sociétés secrètes, et que l'on retrouve éparpillées dans les récits de Savitzkaya. Par exemple, le jeûne préparatoire et les interdits alimentaires en général.

Les initiés sont, dit-il, «soumis à de nombreuses interdictions alimentaires»¹²²⁹, associées à des interdits similaires, formant «un fonds très archaïque de culture»¹²³⁰; à savoir, ne pas dormir¹²³¹, ne pas parler, mimant ainsi la «mort ou [la] régression à la toute première enfance»¹²³². Les novices seront, en outre, tenus de ne pas révéler un secret¹²³³ et subiront l'épreuve de la nudité absolue, laquelle associe à la béatitude et à la spontanéité une note funéraire¹²³⁴.

1221 **Ibidem.**

1222 **Ibid.**, p. 15.

1223 **Ibid.**, p. 38.

1224 **Ibid.**, p. 108.

1225 **Ibid.**, p. 9.

1226 ID – **La Disparition de maman**, p. 7.

1227 **Ibid.**, p. 58.

1228 **Ibid.**, p. 101.

1229 ELIADE, Mircea – **Initiation, rites, sociétés secrètes**, p. 43.

1230 **Ibid.**, p. 48.

1231 Cf. **Ibid.**, p. 47.

1232 Cf. **Ibid.**, p. 49.

1233 Cf. **Ibid.**, p. 157.

1234 Cf. **Ibid.**, p. 161.

Les initiés pourront éventuellement être confrontés au labyrinthe, à la caverne ou à la tombe pour signifier un retour triomphant et émancipé, cette fois, dans l'univers féminin dévorant et chthonien ou bien une régression provisoire, un englobement bienfaisant dans un monstre¹²³⁵. Une fois revenus, les novices ne sont plus des enfants. Ils ne craignent plus la mort puisqu'ils en ont fait l'expérience¹²³⁶.

Des échos fragmentaires et isolés de ces pratiques rituelles initiatiques sont repérables dans les premiers récits Savitzkaya sans qu'on puisse déterminer leur cohérence ou leur finalité. Ainsi, l'abstinence et le jeûne constituent deux conditions nécessaires à la préparation du voyage dans **La Traversée de l'Afrique** : «Nous nous étions entraînés dans les bois et les champs, en secret, à la nuit tombée, et avons fait abstinence [...]»¹²³⁷, et Basile finit même par «[jeûner] sept jours durant sans venir à l'atelier, sans voir Firmin»¹²³⁸.

En outre, un secret est censé être tenu quant au contenu des caisses entreposées : «Et si quelqu'un nous avait demandé le contenu de ces caisses, alors, jamais nous ne lui aurions révélé»¹²³⁹. Des rites de purification, - «[...] de quoi purifier nos mains avant le départ»¹²⁴⁰ -, et de renaissance mystique attestant un état autre, une mutation ontologique du régime existentiel, sont également évoqués : «Vint l'aube ; la lumière dissipait nos craintes, nos frayeurs ; au matin *nous naquîmes...*»¹²⁴¹.

De son côté, le récit de **La Disparition de maman** est obsessivement placé sous le signe récurrent de l'interdit et du tabou : «Malgré l'interdiction»¹²⁴². Un réseau assez complexe de bribes rituelles assure une amorce de cohésion dans le processus de ritualisation.

Plusieurs d'entre elles rejoignent un vague souci initiatique : «[...] quand je dors sur le dos dans les fourrures»¹²⁴³, parfois injonctives : «Tu dois dormir sur le dos, toujours et d'un sommeil profond, ton ventre découvert, exposé à l'air, à la lune, aussi doux que celui des nouveau-nés, les mains ouvertes posées sur les planches [...]»¹²⁴⁴.

¹²³⁵ Cf. **Ibid.**, p. 89.

¹²³⁶ Cf. **Ibid.**, p. 138.

¹²³⁷ SAVITZKAYA, Eugène – **La Traversée de l'Afrique**, p. 7.

¹²³⁸ **Ibid.**, p. 29.

¹²³⁹ **Ibid.**, p. 67.

¹²⁴⁰ **Ibid.**, p. 28.

¹²⁴¹ **Ibid.**, p. 133. C'est nous qui soulignons.

¹²⁴² ID – **La Disparition de maman**, p. 114.

¹²⁴³ **Ibid.**, p. 37.

¹²⁴⁴ **Ibid.**, p. 43.

Les souffrances initiatiques sont parfois associées à un séjour onirique en Afrique : «Je fus en Afrique dans la région des lacs [...]. Je fus sévèrement puni, peint à la chaux [...]»¹²⁴⁵; ce qui illustre bien l'importance des «rituels du corps»¹²⁴⁶. En plus, une ségrégation rituelle féminine (menstruelle) semble suggérée dans le passage suivant : «Elle souille tout ce qu'elle touche»¹²⁴⁷.

Signalons également une épreuve d'obsèques rituelles : «[la petite fille malheureuse] fut courageuse dans la fosse»¹²⁴⁸, ainsi qu'une nudité rituelle évoquée dans une séquence et un contexte intégralement initiatiques et explicites : «J'ai oublié mon nom»¹²⁴⁹; «Je ne parlerai plus»¹²⁵⁰; «Je ne mangerai plus. Je vivrai nu»¹²⁵¹; «J'étais presque un homme. Je t'aimais déjà»¹²⁵².

Les Morts sentent bon présente quelques rites isolés et toujours liés au traitement spécifique et érotique que ce roman accorde aux corps. Ici, c'est l'ensemble du récit qui constitue un périple initiatique scriptural sous forme d'épopée fantasmagorique qui s'achève d'ailleurs à Liège. Gestroi y fait l'expérience d'une certaine notion de sacré, de plusieurs morts et d'une sexualité dérégulée et plastique.

Dans ce récit, le travail d'écriture se heurte à tous les possibles, prenant lui-même l'allure d'une épreuve rituelle. L'arrivée à Liège procure un retour à soi suite à un changement d'état. Le narrateur témoigne, par personnage interposé, une renaissance par l'écriture et éprouve le sentiment d'avoir mis à nu, après une profonde catharsis, tous ses démons et tous ses fantasmes : «Une grande puanteur régnait dans la ville»¹²⁵³.

D'autres rites inclassables renforcent le projet d'une ritualisation ininterrompue et miment les lois terribles de la vie¹²⁵⁴. Deux exemples suffiront à éclairer leur singularité et leur arbitraire : «[...] la grande fille très longue se rasait la tête puis le pubis»¹²⁵⁵, ou encore cette déconcertante et incompréhensible injonction : «Déchausse-toi, entre dans l'eau, teins les cheveux de noir épais, disparais, dors trois jours après avoir pris la poudre adéquate»¹²⁵⁶.

¹²⁴⁵ **Ibid.**, p. 138.

¹²⁴⁶ Cf. MAISONNEUVE, Jean – **Les Rituels**, p. 74ss

¹²⁴⁷ SAVITZKAYA, Eugène – **La Disparition de maman**, p. 99.

¹²⁴⁸ **Ibid.**, p. 123.

¹²⁴⁹ **Ibid.**, p. 110.

¹²⁵⁰ **Ibidem.**

¹²⁵¹ **Ibid.**, p. 111.

¹²⁵² **Ibidem.**

¹²⁵³ ID – **Les Morts sentent bon**, p. 139.

¹²⁵⁴ Cf. DELMEZ, Françoise – «Un Autre (*de même*)», p. 38.

¹²⁵⁵ SAVITZKAYA, Eugène – **La Disparition de maman**, p. 29.

¹²⁵⁶ **Ibid.**, p. 80.

Quant aux rituels ménagers dont Savitzkaya fait l'«étrange éloge [...] aussi délirant que désespérant»¹²⁵⁷, on aurait tort de les dissocier, sur le fond, de l'ensemble de ce processus, même si le détail anecdotique et le clin d'œil introduisent une conception diverse de l'écriture.

D'abord parce que, «qu'il le veuille ou non, l'homme areligieux des temps modernes prolonge les comportements, les croyances et le langage de l'*homo religiosus*, tout en les désacralisant et en les vidant de leurs significations originelles»¹²⁵⁸.

Ce faisant, il les détourne de leur fonction immémoriale que l'*homo domesticus* a hérité, comme le pense Jean-Claude Kaufmann, «de ce qu'il y a de plus archaïque en l'homme», à savoir «la danse du propre [...] au plus profond de ses automatismes»¹²⁵⁹.

En vie joue avec ces «automatismes» simultanément banals et ancestraux, mais tout compte fait si *vitaux* tels que le nettoyage des vitres : «Je renonce à la pureté, à la perfection»¹²⁶⁰. Le repassage et la vaisselle suscitent une approche particulière. Si le nettoyage des vitres «concentre un maximum de facteurs incitant au regard sur soi»¹²⁶¹, le repassage n'implique pas une «double définition structurelle»¹²⁶² vu que le linge (les vêtements) «[...] sont arrivés là après lavage»¹²⁶³.

Cette tâche peut susciter l'hostilité ou bien la fierté. Ne permet-elle pas de refaire, d'une certaine façon, une part de l'univers : «Je pose à plat sur le champ grillagé l'écu du manifeste du fer. Je fabrique des blasons»¹²⁶⁴. Le lavage de la vaisselle, véritable rituel quotidien dans bien des foyers et dont on s'acquitte avec un sentiment de récompense¹²⁶⁵ provoque, cependant, la nostalgie du repas, le renouveau de la table¹²⁶⁶ : «C'est qu'il faut retourner aux limbes, se donner la chance d'un renouvellement du festin. Après chaque repas, je lave la vaisselle afin de reculer le point de décomposition de la chair et de la grâce»¹²⁶⁷.

¹²⁵⁷ CLAVEL, André – «Les bricoles de la vie», *L'Express*, 16 mars 1995.

¹²⁵⁸ ELIADE, Mircea – **Initiation, rites, sociétés secrètes**, p. 269.

¹²⁵⁹ KAUFMANN, Jean-Claude – **Le Cœur à l'ouvrage**, p. 12.

¹²⁶⁰ SAVITZKAYA, Eugène – **En vie**, p. 24.

¹²⁶¹ KAUFMANN, Jean-Claude – **Le Cœur à l'ouvrage**, p. 160.

¹²⁶² **Ibid.**, p. 162.

¹²⁶³ **Ibidem.**

¹²⁶⁴ SAVITZKAYA, Eugène – **En vie**, p. 34.

¹²⁶⁵ Cf. KAUFMANN, Jean-Claude – **Le Cœur à l'ouvrage**, p. 163ss

¹²⁶⁶ Cf. **Ibid.**, p. 166ss

¹²⁶⁷ SAVITZKAYA, Eugène – **En vie**, p. 25.

D'autre part, les rituels domestiques font l'objet d'un détournement ironique et citationnel du registre liturgique et mystagogique, rendu immanent, à la faveur duquel les gestes les plus ancestraux se cherchent un interstice symbolique à l'intérieur des jours au risque d'un diagnostic maniaco-dépressif¹²⁶⁸. Une aspiration ludique à la *sainteté*, un concept que le narrateur fait souvent coïncider avec la pureté, voire avec l'hygiène¹²⁶⁹ parcourt le récit.

La moindre besogne foment un effet humoristique en quête de la complicité du lecteur. Dès lors, un lexique liturgique et catéchétique éveille, en clin d'œil, les réflexions existentielles du narrateur et élève les tâches ménagères à un statut ironiquement et dérisoirement spirituel. La démarche et les moyens narratifs, ainsi que la thématique se révèlent de la sorte minimalistes et franchement postmodernes.

Ainsi, scier du bois devient-il «une œuvre pie»¹²⁷⁰; les restes du déjeuner s'apparentent-ils à la réserve eucharistique et revoient à des «restes vénérables». Le rangement des vêtements suggère les soins prodigués aux reliques et le récipient des boutons évoque des «reliquaires indispensables»¹²⁷¹.

Les chaussures du narrateur et sa promenade en ville inspirent cette question fondamentale : «Quel est mon viatique»¹²⁷² et même le constat d'impuissance devant la saleté des vitres évoque la renonciation solennelle au péché, et opère le pastiche d'un acte de contrition dérisoire : «Bientôt, je renonce à la pureté, à la perfection, tout en me promettant de combattre de façon régulière l'opacité grandissante, dans la mesure de mes moyens»¹²⁷³.

Le récit renoue avec l'importance des rites, lesquels prennent leur revanche, si l'on en croit Jean Maisonneuve¹²⁷⁴. Mircea Eliade avait vu clair : «des thèmes initiatiques [demeurent] vivants dans l'inconscient de l'homme moderne. Ceci est confirmé par le symbolisme initiatique de certaines créations artistiques»¹²⁷⁵. L'œuvre «romanesque» d'Eugène Savitzkaya renoue certainement, et à plus d'un titre, avec ce souci vital.

¹²⁶⁸ Cf. CLAVEL, André – «Les bricoles de la vie», *L'Express*, 16 mars 1995.

¹²⁶⁹ Cf. KAUFMANN, Jean-Claude – *Le Cœur à l'ouvrage*, p. 14.

¹²⁷⁰ SAVITZKAYA, Eugène – *En vie*, p. 22.

¹²⁷¹ *Ibid.*, p. 38.

¹²⁷² *Ibid.*, p. 45.

¹²⁷³ *Ibid.*, p. 24.

¹²⁷⁴ Cf. MAISONNEUVE, Jean – *Les Rituels*, p. 46ss

¹²⁷⁵ ELIADE, Mircea – *Initiation, rites, sociétés secrètes*, p. 280.

5.4.2 Les fondations instables

Le monde que les récits (auto)fictionnels de Savitzkaya donne à lire est tout sauf stable. Ses assises ne sont jamais solides. Elles suscitent aussi bien la crainte d'être subitement englouti qu'une approche renouvelée des choses dont le narrataire perçoit finalement d'insondables prolongements.

a) Chaos et C^{ie}

Le monde issu de la plume et des fantasmes de Savitzkaya se trouve sans cesse menacé par une remise en cause de sorte que la précarité qui le travaille sous forme de trous, de séismes et de gouffres latents, justifierait la notion de *chaosmos*¹²⁷⁶ introduite naguère par Eco, c'est-à-dire celle d'une perpétuelle clôture-ouverture de l'univers, et de l'œuvre moderne.

A cet égard, Henri Scepi fait remarquer que, dans **La Folie originelle**, «le cataclysme métaphorise l'empire en ruine d'un langage démembré»¹²⁷⁷ et promeut un désordre entre écriture et vie ; discours et monde. Ce chaos cataclysmique connaîtra différentes versions, mais c'est toujours la même peur et le même constat qu'il éveille.

Dans **Mentir**, la «réalité en creux»¹²⁷⁸ que le narrateur octroie à sa mère est parsemée de trous qui s'élargissent au fur et à mesure que le récit avoue son inaptitude à saisir son objet. Aussi la réalité se déstabilise-t-elle et exhibe-t-elle ses béances, ses «trous mortels»¹²⁷⁹ : «Un gouffre géant, plusieurs petits gouffres dans la chambre, dans la maison [...], dit-elle»¹²⁸⁰.

Au plus fort d'une vision fantasmagorique ou hallucinatoire de la mère, «Je la vois»¹²⁸¹, c'est toute la maison qui s'ébranle et cède, entraînant avec elle l'autocontestation du langage : «Il me semble que la cuisine va, d'un moment à l'autre disparaître dans l'obscurité, sous un amas trop grand de poussière»¹²⁸².

¹²⁷⁶ Cf. ECO, Umberto – **L'Œuvre ouverte**, Paris, Seuil, 1965, p. 60s.

¹²⁷⁷ SCEPI, Henri – «Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine», p. 147.

¹²⁷⁸ Cf. MERTENS, Pierre – «Une réalité en creux», **Le Soir**, 6 avril 1977.

¹²⁷⁹ Cf. RICHARD, Jean-Pierre – «Chaos et C^{ie}», p. 96.

¹²⁸⁰ SAVITZKAYA, Eugène – **Mentir**, p. 45.

¹²⁸¹ **Ibid.**, p. 71.

¹²⁸² **Ibidem.**

Dans **La Disparition de maman**, le gâteau emblématique et merveilleux de Papouasie où se concentre métaphoriquement, en tant qu'objet du désir, tout ce à quoi l'enfant et le narrateur aspirent, n'échappe pas à une représentation sucrée du désastre : «[...] gâteau de Papouasie, si blanc, si crémeux, si brillant et liquide, tout en fusion, explosant, coulant, jaillissant, jus pulvérisé et sucre transparent [...], très lent cataclysme [...]1283.

Plus tard, alors que le soleil se couche et que la petite sœur s'est endormie, provisoirement inutile à l'élucubration fantasmagorique du récit, le narrateur se penche sur la construction d'une maison : «Mais on construit trop et avec de mauvais matériaux [...], et la maison s'écroule»¹²⁸⁴.

Sang de chien renoue avec la démarche oxymorique d'une représentation (auto)fictionnelle du réel et du choc mémoriel : «Ma mère avait deux fils [...]1285. Or, le texte progresse par déductions de certitudes précaires : «Ce qui est certain, c'est qu'elle n'a pas soixante ans [...]» ; «Ce qui est certain, c'est que je ne me suis jamais noyé [...]1286. La faillite analeptique se traduit dans les faits par une forme de cataclysme : «Puis ils [les fils] reviennent, ils sont de retour, mais transformés, défigurés par un cataclysme [...]1287.

Dans **La Folie originelle**, un séisme fut si violent que même les mémoires ont été affectées et en sont réduites à de minces conjectures sur ce qu'a toujours été la consistance du réel et l'existence quotidienne *avant* la catastrophe : «J'ai oublié mon nom. C'est un des plus vilains tours que m'ait joué ma mémoire et je ne vous citerai les autres que pour information»¹²⁸⁸, dira Celi, la «créature».

Ainsi, «exactement là où nous avons l'illusion d'une homogénéité compacte - rassurante -, il y a désormais des trous, des failles et des crevasses»¹²⁸⁹. Le langage, tout comme le sol, éprouve encore des secousses sporadiques minant toute stabilité. Dorénavant, l'imminence sismique sera le lot de cette ville et donnera lieu à un régime existentiel foncièrement différent : «Ne crie pas, calme ton cœur qui t'empêche de dormir, ce n'est qu'un tremblement de terre, un simple déplacement de tas et de tas de terre dure et molle [...]1290.

1283 ID – **La Disparition de maman**, p. 70.

1284 **Ibid.**, p. 100.

1285 ID – **Sang de chien**, p. 14.

1286 **Ibidem.**

1287 **Ibid.**, p. 15.

1288 ID – **La Folie originelle**, p. 33.

1289 A.A.V.V. – **Alternatives théâtrales** 55, numéro spécial «de répertoire des auteurs dramatiques contemporains - théâtre belge de langue française», SACD, 1977, p. 168.

1290 SAVITZKAYA, Eugène – **La Folie originelle**, p. 15.

Le cataclysme devient permanent ou cyclique dans la mesure où les repères et les idées reçues perdent leur solidité ontologique : «Cela s'est passé comme ça il y a longtemps, exactement comme cela se passe d'habitude»¹²⁹¹. Si longtemps ou si souvent que la mémoire n'enregistre plus, ne retient plus et se cherche de nouveaux repères un réel analeptique indécidable : «[...] certains se souvinrent qu'un cri ou qu'un aboiement avait précédé ce cataclysme»¹²⁹².

Parfois, le désastre couve au plus profond du banal et menace la sérénité du quotidien de sorte qu'un subtil mélange entre le registre anecdotique et cataclysmique s'opère, ouvrant à chaque pas des «béances effrayantes»¹²⁹³. Un faux pas pourrait désormais déclencher un cataclysme aux dimensions cosmiques et holistiques : «Et ce fut le jeudi catastrophique. Je portais un œuf en descendant les escaliers [...]. Je manquai la dernière marche. Je me mordis la langue et la montagne Saint-Gilles s'affaissa de trois centimètres et demi»¹²⁹⁴.

L'attribution d'un statut démiurgique à Marin par son père-narrateur projette ludiquement chaque dégât à une dimension catastrophique. L'univers entier est bouleversé par la venue de Marin et par son activité aventurière et sensitive : «Et puisque la maison de Marin est une véritable maison en contact intime avec les éléments, elle attire comme il se doit l'éventail complet de cataclysmes possibles»¹²⁹⁵.

En revanche, dans **En vie**, le désastre permanent que l'auteur pressent dans sa maison renforce ou mime une lente désagrégation de l'existence : «Des lézardes qui continuent à courir ont déchiré le papier des tapisseries [...]»¹²⁹⁶. Tous les éléments, tous les rites quotidiens portent en eux un message inquiétant : «la mort (est) au cœur de chaque être»¹²⁹⁷.

Dès lors, **En vie** ressemble à un *Ecclésiaste* laïque et immanent où il s'agirait de jouer à cache-cache avec notre lot, ou bien de nous préserver de ses inévitables effets : «Il y a toujours quelque part un trou à combler, ou une lézarde à rattraper, ou encore un alvéole à ajouter à la structure du monde qui prolifère et s'effondre en même temps»¹²⁹⁸.

Un manuel de survie ou d'autodéfense, que d'aucuns qualifieraient de «maniaco-dépressif», est ironiquement proposé en guise de pied de nez au banal. Se préserver devient un mot-clé et un mot d'ordre sans cesse réitéré :

¹²⁹¹ **Ibid.**, p. 9.

¹²⁹² **Ibidem.**

¹²⁹³ A.A. V.V. – **Alternatives théâtrales** 55, p. 168.

¹²⁹⁴ SAVITZKAYA, Eugène – **La Folie originelle**, p. 62.

¹²⁹⁵ ID – **Marin mon cœur**, p. 52.

¹²⁹⁶ ID – **En vie**, p. 7.

¹²⁹⁷ VIRONE, Carmelo – «L'univers dans une casserole», p. 50.

¹²⁹⁸ SAVITZKAYA, Eugène – **En vie**, p. 86.

Que la laine [...] nous *préserve* des calamités!¹²⁹⁹;

C'est à ce moment précis [digestion], que nous courons le plus grand danger de la journée. La *menace* d'étouffement et d'éclatement [...] ¹³⁰⁰;

Il faut sans cesse *se débarrasser* de ce qui a germé [...] ¹³⁰¹;

Le *menace* la croissance du frêne qui étale sa ramure et ses racines ¹³⁰²;

Qu'est-ce qui nous *menace*, hormis la durée et l'étirement du temps ?¹³⁰³.

Il n'est cependant pas question de pactiser avec les fins dernières dont l'énigme¹³⁰⁴ latente affecte toutes choses. Une fois «la précarité de notre condition»¹³⁰⁵ admise et «la conscience de la mort» assumée et intériorisée, le narrateur se dit prêt à intégrer de son gré le cycle de désagrégation et de renouvellement de la création. Le monde est le théâtre d'une permanente transformation, très proche de la conception bouddhiste de l'existence : «Je ne courtise pas avec la mort, car j'ai peu de délicatesse. Ce qui est mort sera remplacé»¹³⁰⁶.

b) L'éveil des latences

Le souci mythologique de l'origine suscite, d'ailleurs, une approche «holistique» et postmoderne de l'univers¹³⁰⁷, la révélation d'un vaste réseau de corrélations insoupçonnées enfouies dans notre inconscient collectif. L'extraordinaire banalité des jours qui passent est le théâtre de cette théophanie immanente, de cette apocalypse dérisoire : «Rien d'extraordinaire ne se produira. L'extraordinaire n'aura pas lieu. Ou alors il a déjà cours, progressif comme un épanouissement ou un étiolement et fondu dans la vie courante [...]»¹³⁰⁸.

Par conséquent, la poétisation ou magnétisation du réel accentue à sa façon le «réenchantement du monde» et les «alliances nouvelles avec la nature»¹³⁰⁹ auxquels préludent les propos de plusieurs scientifiques de notre temps.

¹²⁹⁹ **Ibid.**, p. 48. C'est nous qui soulignons.

¹³⁰⁰ **Ibid.**, p. 50. C'est nous qui soulignons.

¹³⁰¹ **Ibid.**, p. 60. C'est nous qui soulignons.

¹³⁰² **Ibid.**, p. 109. C'est nous qui soulignons.

¹³⁰³ **Ibid.**, p. 123. C'est nous qui soulignons.

¹³⁰⁴ Cf. VIRONE, Carmelo – «Qui te mangera ?», p. 55.

¹³⁰⁵ MILLOIS, Jean-Christophe – «L'écriture en vie», p. 38.

¹³⁰⁶ SAVITZKAYA, Eugène – **En vie**, p. 81.

¹³⁰⁷ Cf. VIRONE, Carmelo – «L'univers dans une casserole», p. 50.

¹³⁰⁸ SAVITZKAYA, Eugène – **En vie**, p. 31.

¹³⁰⁹ VIRONE, Carmelo – «L'univers dans une casserole», p. 50.

Une «écologie de la création», pour reprendre Thierry Horguelin¹³¹⁰, surélève le quotidien et lui trouve des prolongements profonds, des affinités imprévisibles.

La Folie originelle soulignait déjà le rapport du quotidien à l'immémoriale constitution du cosmos dévoilé par la violence du cataclysme. Berganza, dans son bilan mémoriel, activé par le séisme, se souvient que «nos maisons étaient déjà des tombes ouvertes sur le ciel, sur le feuillage, sur la tombe voisine et communiquant avec le centre de la terre par toutes sortes de chicanes et de puits»¹³¹¹.

Des «conduits souterrains»¹³¹² acheminent une activité secrète, latente ; un foisonnement de termitière où se déploie l'envers du quotidien et dont on prend soudain conscience : «Mesure la distance qui te sépare du centre de la terre»¹³¹³.

En vie parachève l'œuvre de questionnement ontologique des assises de notre être-au-monde que le quotidien ne cesse de susciter. Des latences sont éveillées et mises à nu. Elles trahissent la profonde contiguïté qui lie le narrateur à l'univers et le rassure quant à son devenir ultime.

Ainsi, les tuyauteries engorgées mènent aux profondeurs souterraines de notre archéologie collective et personnelle : «comme un engorgement de l'histoire collective et de la mémoire personnelle»¹³¹⁴. L'humaine condition est remémorée pendant la préparation ou digestion des repas : «Pourquoi suis-je né? est une question traitée après les repas, c'est-à-dire entre deux repas, dans cet intervalle incertain [...]»¹³¹⁵.

Le paillason suggère l'énigme de nos fins dernières : «Toujours, il appelle les questions les plus graves : sommes-nous en mesure de laisser d'autres traces ?»¹³¹⁶. L'aspirateur, quant à lui, renvoie au menaçant effacement de nous-mêmes : «Il faut lutter contre l'aspirateur qui vous dérobe les fragments précieux de votre vie et qui vous fait croire qu'hier vous n'existiez pas encore»¹³¹⁷. Et la casserole où mijote le dîner renvoie à la lente cuisson magmatique de l'univers : «Donc voilà que mijote l'univers ramené à de plus justes proportions»¹³¹⁸.

¹³¹⁰ Cf. HORGUELIN, Thierry – «Trois portraits d'écrivains», p. 17.

¹³¹¹ SAVITZKAYA, Eugène – **La Folie originelle**, p. 25.

¹³¹² **Ibid.**, p. 45.

¹³¹³ **Ibidem.**

¹³¹⁴ ID – **En vie**, p. 11.

¹³¹⁵ **Ibid.**, p. 51.

¹³¹⁶ **Ibid.**, p. 13.

¹³¹⁷ **Ibid.**, p. 27.

¹³¹⁸ **Ibid.**, p. 50.

Si le quotidien donne à penser, c'est surtout parce qu'il n'est que trop artificiellement séparé de ce «temps-là» du mythe, de ces gestes immémoriaux du rite, des prolongements inouïs qu'un cataclysme permanent dévoile.

En soulevant ces questions «essentiels», l'auteur-narrateur, devenu soudain ironique se place dans une double *mitoyenneté* du moment. Esthétique, d'une part, vu le minimalisme postmoderne que le récit frôle à bien des égards. Culturel, d'autre part, vu l'allusion à un paradigme épistémologique nouveau, marqué par un contexte discursif de réenchantement.

5.5 «UN SLAVE TE SAIGNE ...»¹³¹⁹

L'entrée en (auto)fiction d'Eugène Savitzkaya, notamment par la poésie, s'inscrit dans une démarche adolescente, protestataire et rageuse, contre un ordre établi touchant à l'identité nationale, personnelle et sexuelle. Le sujet poétique des premiers recueils de poésie se révèle un insurgé violent et anticonformiste aux prises avec un monde barbare et visqueux, confronté à l'univers équivoque de la mère et de la prime enfance.

Or, l'auteur n'hésite pas à imputer les excès et les dérives de ces textes à un refus du *statu quo* national à une époque où une certaine idée de la Belgique accusait un irrémédiable épuisement¹³²⁰. Mais cette violence trahit une quête identitaire que la contribution autobiographique de l'auteur ne dément pas.

Echoué en Belgique un peu malgré elle, la famille Savitzkaya connaît les affres du déracinement et de l'ostracisme. On parle polonais et russe à la maison. Le voisinage écorche leur nom et regarde avec méfiance cette «invasion» slave en terre hesbignonne¹³²¹.

Le premier jet poétique de l'auteur entend poser d'entrée de jeu la condition slave et «exotique» de l'origine en milieu occidental. Cette inscription de la *slavité* joue, de surcroît, en tant que puissante image fantasmagorique d'un *ailleurs* actif, chaotique, point d'origine et de départ menaçant à l'égard d'un *ici* passif, ordonné ou terne. Sa première fonction est néanmoins de suggérer l'excès d'un corps en lutte et en rut ; amas d'organes autonomes et volitifs, mais de concert pour une attaque transgressive simultanément sexuelle et scripturale.

¹³¹⁹ ID – «Un Attila. Vomiques», **Mongolie, plaine sale**, p. 22.

¹³²⁰ Cf. Entretien avec Eugène Savitzkaya, Office du Livre en Poitou-Charentes, La Rochelle, 1995, p. 13.

¹³²¹ Cf. SAVITZKAYA, Eugène – «Un jeune Belge», p. 427.

L'écriture et la vie physiologique s'épousent, s'échangent leurs rythmes, leurs fluides, leurs métaphores allusives, sous prétexte d'une invasion «slave». La syntaxe fait les frais de ce dérèglement des sens, de cet excès onirique, lubrique et linguistique : «Un slave te prend les derniers œufs vivants de ta mère la chambre, l'écurie profonde. Il te mène au minaret, la chaude demeure verticale, le lieu des nourritures, de la pitance qui dort»¹³²².

Toutefois, l'écriture fictionnelle ultérieure ainsi que sa contribution au numéro spécial de **La Belgique malgré tout** ne devaient pas confirmer ou traduire ce rejet du carcan belge. Le texte acritique et apolitique intitulé «Un jeune Belge» ne fait qu'évoquer les souvenirs d'enfance de la famille immigrée entre Liège et Petit-Ahxe. L'écrivain y avoue voyager très peu, notamment à l'intérieur de l'espace exigu de la Belgique : «Je n'ai jamais été à Gand, ni à Anvers, ni à Tournai, ni à Malines, ni à Nivelles, ni à Ninove. A Liège qui pue ou qui sent la glycine, je me suis bel et bien embourbé»¹³²³.

En outre, le caractère foncièrement onirique et fantasmatique de la prose de Savitzkaya, - où les données autobiographiques se diluent et s'égarant dans le dispositif narratif -, dégage un cadre utopique et uchronique de la matière diégétique. Le recours à un temps dérisoirement mythique : «Et un matin, *ce matin-là*, nous prîmes la fourgonnette[...]»¹³²⁴, ou frappé par un animisme contagieux : «Lorsqu'il mourait, on disait de lui...»¹³²⁵, promeut l'effacement de la concrétude de l'*ici*.

Mentir évoque une mère déchirée entre l'espace carcéral de l'*ici* et le désir d'évasion vers Santander ou Calcutta¹³²⁶, mais ne nomme jamais ce lieu invivable que les détails autobiographiques de l'auteur font coïncider avec la Belgique. Rappelons, à ce sujet, que ce pays n'était censé représenter qu'une escale dans le périple familial, et surtout maternel.

Il deviendra l'espace nécessaire, mitoyen et équivoque du déracinement et de l'embourbement : «A Liège, il n'y avait pas de maison pour eux. Conspuate était mort depuis longtemps. Une grande puanteur régnait dans la ville»¹³²⁷.

¹³²² ID – «Un Attila. Vomiques», p.21.

¹³²³ ID – «Un jeune Belge», p.427.

¹³²⁴ ID – **La Traversée de l'Afrique**, p. 8. C'est nous qui soulignons. Cf. aussi (p. 9) : «A cette époque-là...», ou (p. 15) : «Au commencement...».

¹³²⁵ ID – **La Folie originelle**, p.13.

¹³²⁶ ID – **Mentir**, p. 52.

¹³²⁷ ID – **Les Morts sentent bon**, p. 139. Cf. ID – «Un jeune Belge», p. 427.

Un jeune homme trop gros opère une déréalisation autofictionnelle de la figure d'Elvis, - personnage jamais nommé, au trajet «biographique» on ne peut plus douteux. Il laisse deviner *en creux* un lieu innommé, lui aussi, mais où il est légitime d'entrevoir une quelconque Hesbaye, cadre rural des débordements adolescents de l'auteur : «On le voit dormir en plein air. On le trouve, ici, au milieu de ses lapins tout blancs, endormi ou mort dans le pré tout vert»¹³²⁸.

Aussi, le seul voyage que le héros entreprendra, le mènera-t-il «en Orient»¹³²⁹, en direction des origines familiales de l'auteur. Le narrateur précise néanmoins qu'il s'agira là de «son voyage pour rien»¹³³⁰.

Ce voyage inutile ou onirique se trouve au centre du récit de **La Traversée de l'Afrique**, dont on sait le profond ancrage autoréférentiel : «Nous avons un père, une mère, de nombreux amis. Il ne nous manquait qu'un véhicule pour nous déplacer [...]»¹³³¹. A nouveau, *l'utopie* et *l'uchronie*, tout comme le recours au mythe opérant un évitement du réel, contaminent et diluent toute tentative d'identification nationale. Le groupe d'enfants prépare un périple en Afrique, «où nous désirions aller mourir [...]»¹³³².

Le continent africain, - entrevu et «désiré» par Eugène Savitzkaya lors de son séjour à Gibraltar -, configure un espace originel et mythique où se projette le «désir» de l'enfant, sous le regard ambigu et imprévisible de fauves lubriques : «Toujours les lions nous regardaient, marmonnant, féroces»¹³³³. Il renvoie subtilement à l'univers de la mère absente, instance à qui l'on adresse des lettres lancinantes : «Dans une lettre, il [Basile] parla de ces larmes»¹³³⁴.

Par ailleurs, le cadre simpliste et caricatural du récit, où l'Afrique suppose immédiatement une expédition enfantine, des lions et une brousse, suggère les aventures de **Tintin au Congo** : «[...] il ne parlait que de lions qu'il avait vus en Afrique, ces lions dont rêvait Basile»¹³³⁵.

¹³²⁸ ID – **Un jeune homme trop gros**, p. 66.

¹³²⁹ **Ibid.**, p. 89.

¹³³⁰ **Ibidem.**

¹³³¹ ID – **La Traversée de l'Afrique**, p. 9.

¹³³² **Ibid.**, p. 83.

¹³³³ **Ibid.**, p. 77. Ce texte, - du fait de la richesse des symboles qu'il met en jeu -, se prête dès lors à une véritable textanalyse.

¹³³⁴ **Ibid.**, p. 16.

¹³³⁵ **Ibid.**, p. 82.

Ce récit, tout comme ceux qui suivront, inscrit la *slavité* dans les références onomastiques ou dans les allusions toponymiques. En effet, c'est un certain «Basile» qui rêve d'une Afrique intemporelle dans le jardin paternel, tandis que **La Disparition de maman** met en scène des soldats slaves, orientaux, mais toujours mythiques, placés au cœur d'un conflit enfantin, quoique cruel. On y croise Evorian, Lilian, Stefan, Uranie, Saturnie, Machaon, Czarek.

D'autres références slaves confirment le souci d'oscillation identitaire du prosateur liégeois, aux prises avec les origines slaves et le répertoire symbolique et folklorique de sa famille. On y lit Staraya Roussa, Coblenze, Ratisbonne ou le frêne de Pologne.

Les Morts sentent bon reprend cette inscription slave et orientale d'un périple vers l'Ouest, lieu innommé, si l'on excepte la destination finale, Liège. Une allusion à l'odeur de glycine illustre et caractérise cette dernière étape¹³³⁶.

A nouveau, le texte puise dans un riche réservoir folklorique slave ainsi que dans les souvenirs familiaux. L'onomastique renforce ici aussi l'ancrage slave de l'origine et de l'identité¹³³⁷. Mais l'oscillation est maintenue par l'introduction de produits régionaux wallons ou liégeois. Gestroi, l'anti-héros du récit n'hésite pas «à réclamer son cramique frais, son boudin et son pèket [...]»¹³³⁸.

Le héros est amené à subir l'épreuve initiatique de l'enracinement et de l'intégration au terme d'une épopée personnelle et nomade en quête d'«une maison entourée d'arbres et d'eau»¹³³⁹, aboutissement heureux et calme d'un parcours entamé dans la douleur et la violence.

D'ailleurs, le récit s'ouvre sur une scène de deuil royal, et connaît très vite une dérive barbare. On peut y lire une analogie des déboires encourus par les parents de l'auteur avant leur arrivée en Belgique (Liège), havre de paix et terre d'asile.

De l'aperçu thématique du corpus (auto)fictionnel qui nous occupe ici, il appert que l'auteur ne tient aucun discours précis ou critique sur le pays qu'il habite et auquel il est attaché malgré lui. Contrairement à Conrad Detrez, le récit ne dégage aucune relation dichotomique ou dialectique entre *l'ici* et *l'ailleurs*. La Belgique ne fait pas vraiment l'objet d'une mise en fiction nationale.

¹³³⁶ Cf. ID – **Les Morts sentent bon**, p. 139.

¹³³⁷ Cf. **Ibid.**, pp. 19, 128 et 129.

¹³³⁸ **Ibid.**, p. 66.

¹³³⁹ **Ibid.**, p. 12.

La geste anti-héroïque du personnage principal de **Les Morts sentent bon** ne débouche pas sur une vision critique ou sociale des dichotomies que la biographie de l'auteur laisse deviner. La ville de Liège, pôle industriel lié aux charbonnages (d'où les problèmes de santé du père) ne s'oppose qu'implicitement au cadre rural de la Hesbaye, présent dans plusieurs récits de Savitzkaya.

Aussi, les complexités économiques de la Wallonie, déchirée entre, d'une part, une forte industrialisation, une classe ouvrière et une émigration (slave entre autres) et, d'autre part, sa vocation agricole, n'apparaissent-elles pas dans ces textes fantasmés.

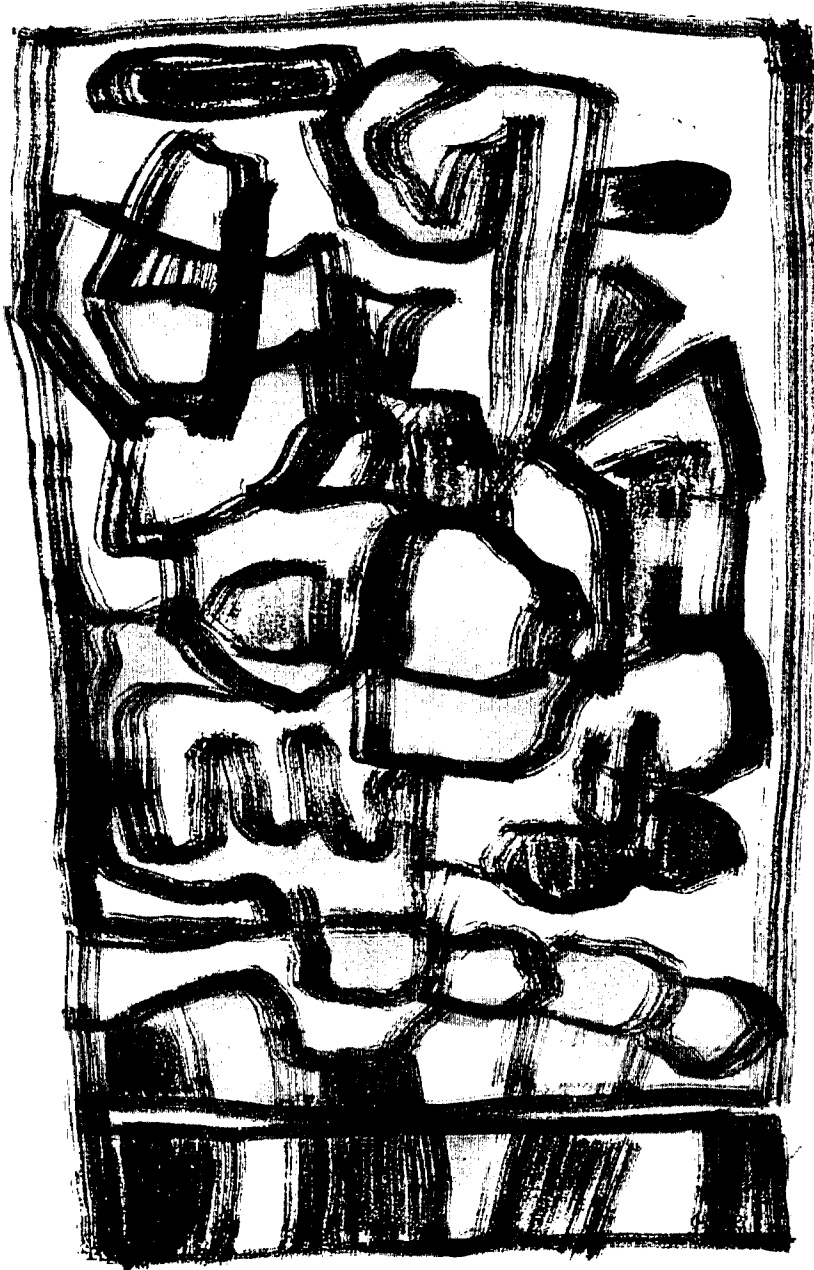
La Belgique procure plutôt, et en creux, un cadre utopique et souvent uchronique à la fictionnalisation de l'enfance et des origines slaves. La quête identitaire s'inscrit de façon chaotique ou mythique sur un décor implicite fait d'existence primitive, rurale et entomologique.

Ce faisant, la poétique savitzkayenne entend avant tout produire un récit onirique dépourvu d'attaches contextuelles spécifiques. Œuvre de langage, la prose de Savitzkaya se veut surtout un récit *mensonger*, une affabulation déceptive qui contamine également les *lieux*.

A cet égard, l'auteur-narrateur rejoint les propos désabusés ou résignés de la mère de **Mentir** : «Mais elle dit que la ville, *cette ville* où elle habite n'est pas tellement laide, n'est pas aussi laide qu'on veut bien le prétendre. Elle voudrait, si c'était possible, aller à Calcutta ou bien à Smolensk. A Calcutta ou à Smolensk, cela n'a pas d'importance, dit-elle sans prononcer ces mots, sans dire vraiment cela»¹³⁴⁰. Symptôme paradoxal d'une *belgité* assumée et non problématique de la nouvelle génération littéraire, bénéficiaire des dures conquêtes de la génération antérieure. Ici ou ailleurs, quelle importance ?

¹³⁴⁰ ID – **Mentir**, p. 52. C'est nous qui soulignons.

LETTRE



Croquis sur enveloppe.

Lettre de Jean-Claude Pirotte postée le 15 avril 1999.

CHAPITRE VI

Jean-Claude Pirotte : la résurrection d'une banalité

*Je savais jadis chanter la nostalgie des choses
qui passent, et cette tendresse un peu bête, un
peu douloureuse que j'éprouve pour moi-même
lorsque je me regarde comme un frère.*

J.-Cl. Pirotte

Dans le contexte de la littérature contemporaine en langue française, Jean-Claude Pirotte occupe certainement une place à part vu le côté atypique de son engagement dans l'univers poétique, profondément marqué par le sceau de la dépossession, de l'errance, de la mort, mais surtout parcouru par des stases d'une mémoire lyrique et nostalgique à laquelle se confronte une subjectivité morcelée et expressément incapable de produire le récit de son drame intime.

Tard venu, si l'on considère son âge (né en 1939), dans la rubrique de cette littérature contemporaine¹ que la critique fait succéder au Nouveau Roman et aux œuvres textuelles des années septante, Pirotte se signale par un «regard amont»², un travail de «mémoire profonde»³, d'un lyrisme sans concession attestant de la complexité même du retour du sujet narratif sur la scène fictionnelle en langue française.

Les liens subtils, mais tout à fait matriciels, qui le rattachent à des écrivains et des poètes moins lus du grand public, «provinciaux» ou difficilement classables selon les critères parisiens (Chardonne, Dhôtel, Larbaud, Perros, etc.), ainsi qu'une conception monologique, épistolaire et autocritique, quasi montaignienne de l'écriture, l'ancrent dans un lyrisme «spécieux»⁴, mais attachant, aux antipodes du minimalisme minuitard ou autre.

Toutefois, nous sommes en présence de l'élaboration d'une «mythologie personnelle»⁵ et d'un travail introspectif chargé d'une relecture ironique de l'existence et de l'héritage littéraire qui favorisent son inscription dans la *mitoyenneté* critique et esthétique que nous avons caractérisée plus haut, et à laquelle nous avons déjà confronté les deux premiers auteurs.

La mise en fiction du sujet narratif, telle que Bruno Blanckeman l'a décrite et théorisée⁶, trouve ici une illustration particulière et ironique qui ressortit au cadre postmoderne du renouveau de la fiction narrative. Conscient des acquis du patrimoine littéraire antérieur, - où il puise abondamment -, le sujet fait surface, mais en «connaissance de cause», tout en revendiquant le côté «spécieux», faussement «romanesque» de sa démarche.

¹ A cet égard, rappelons que la revue **Prétexte** lui consacre un dossier critique dans son n° 13, que le n° 2 de **Écritures contemporaines** lui réserve une excellente étude et que la sélection bibliographique de Jean-Pierre Salgas retient **La Pluie à Rethel** comme l'un des romans les plus marquants des deux dernières décennies (**Roman français contemporain**).

² Cf. VIART, Dominique – «Mémoires du récit. Questions à la modernité», **Écritures contemporaines**, n° 1, *Mémoires du récit*, 1998, pp. 21-25.

³ Cf. QUAGHEBEUR, Marc – **Lettres belges entre absence et magie**, Bruxelles, Labor, 1990, p. 451.

⁴ Au demeurant, cette épithète revient souvent dans la fiction narrative pirottienne. Par ailleurs, Bruno Gendre a bien saisi la particularité de l'écriture chez Pirotte. Il rappelle que «hors du groupuscule de fidèles qui le suit depuis dix ans, [il] demeure toujours moins (re)connu que ses pairs tout aussi inclassables». Cf. GENDRE, Bruno – «Pirotte au bout du monde», **Libération**, 17 décembre 1992.

⁵ Cf. MAURY, Pierre – «Jean-Claude Pirotte, prix Rossel 1986 : 'je suis un personnage de roman'», **Le Soir**, 4 décembre 1986.

⁶ Cf. BLANCKEMAN, Bruno – **Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard**, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, pp. 20-24.

Par ailleurs, le rapport de cette écriture à la Belgique et au fait littéraire belge diffère profondément de celui de la plupart des écrivains de sa génération. L'entrée dans la fiction narrative advient *après*⁷ une rupture avec la Belgique, suite à une affaire rocambolesque, et surtout *après* la conscience et le débat de la belgitude. De ce fait, le pays ressassé par Pirotte n'existe plus, mais le narrateur pense pouvoir le ressusciter.

Dans ce chapitre, nous nous pencherons sur les stratégies (auto)fictionnelles de Jean-Claude Pirotte, aux prises avec un passé chaotique, mais terriblement marquant. Nous les confronterons aux données biographiques de l'écrivain dont nous soulignerons le statut illusoire, toujours et déjà «romanesque».

Nous envisagerons, dès lors, les caractéristiques et les techniques narratives de la prose pirottienne. Nous dégagerons le jeu autocritique, ironique et citationnel des textes narratifs retenus dans notre corpus.

Cette écriture dessine un imaginaire personnel substitutif par rapport à l'enfance et à l'instance maternelle, qui s'appuie sur l'évocation nostalgique d'espaces, de temps ou d'êtres rêvés et/ou vécus.

Finalement, nous décrirons la nature des rapports ambigus et tendus liant l'auteur à la Belgique, «mère ingrate»⁸.

6.1 LA BIOGRAPHIE ILLUSOIRE

Jean-Claude Pirotte ne cesse de déclarer vain l'établissement d'un cadre biographique de son existence. Pour lui, la «littérature précède l'existence»⁹, ou se confond avec elle de telle sorte qu'il est impossible de séparer les deux tableaux. Dès lors, il ne s'agira pas vraiment de dresser un contraste synoptique entre les deux, mais plutôt de rendre compte de leur incontournable enchevêtrement autofictionnel.

⁷ Excepté pour les trois premiers recueils de poésie, bien entendu.

⁸ QUAGHEBEUR, Marc – **Lettres belges entre absence et magie**, p. 452.

⁹ BERTRAND, Alain – **Jean-Claude Pirotte**, Bruxelles, Labor, 1995, pp. 13. Cf. aussi, à ce sujet, LEPAPE, Pierre – «Les bouts du monde», **Le Monde**, 10 septembre 1999 : « La fiction et l'imagination occupent le même statut que les souvenirs et les lectures ».

De fait, aussi bien dans le texte que dans le péritexte, Pirotte nourrit l'ambiguïté identitaire du narrateur, du personnage principal et de l'écrivain. Sa stratégie autofictionnelle recourt souvent à la perception «romanesque» de l'existence de l'auteur, son insertion dans la fiction extradiégétique des «écrivains tutélaires»¹⁰ : «Je suis un personnage romanesque»¹¹ voire dans la logique fictive de ses propres récits.

Dans ce dernier cas, le narrateur affiche le but ou l'effet introspectif de son discours monologique, axé sur la figure d'un double omniprésent, hétéronyme, et d'une intention montaignienne¹² d'un suivi de l'écriture en acte, de la vie écrite, d'un parler d'écrire.

6.1.1 Tranches de vie

A Pol Charles, Jean-Claude Pirotte confiait le peu d'importance qu'il accorde à sa propre biographie, dévalorisée par rapport à la place occupée par la littérature : «La biographie n'a pas grand importance à mes yeux [...]. L'essentiel, c'est l'errance, le goût de lire, et celui du vin, des vieux terroirs, des pays perdus»¹³. Cette affirmation valide la suprématie du littéraire sur le vécu et pose les bases d'une conception autofictionnelle du récit, alliant une évidente pratique introspective et autoréférentielle à une revendication sans cesse réitérée dans le récit même d'une dérive fictive, d'une inconsistance «romanesque» de la matière diégétique¹⁴.

Par ailleurs, le narrateur s'obstine souvent à souligner le caractère incohérent et chaotique de sa mémoire, distillée de façon fragmentaire par le biais d'une stratégie narrative alternant temps du récit et évocation analeptique.

Dans **La Pluie à Rethel**, le narrateur avoue ne pouvoir ressusciter que des parcelles désordonnées de son passé ; ce qui serait l'effet d'une identité morcelée : «Il me monte en mémoire des tranches de vie parallèles, sans rapport entre elles, comme si j'avais été plusieurs, un être multiple [...]»¹⁵.

¹⁰ Cf. DETIEGE, Marcel – «Jean-Claude Pirotte», **Confluent**, n° 222, novembre 1994.

¹¹ Cf. MAURY, Pierre – «Jean-Claude Pirotte, prix Rossel 1986», **Le Soir**, 4 décembre 1986.

¹² Cf. DUBOST, Jean-Pascal – «Jean-Claude Pirotte», **Gare maritime. Revue de poésie contemporaine**, 2003, p. 48.

¹³ CHARLES, Pol – **Les Cavales de Jean-Claude Pirotte**, Bruxelles, Talus d'approche, 1999, p. 9.

¹⁴ Cf. Entretien avec Jean-Marie Mersch, «Jean-Claude Pirotte ou le secret du naturel», **Intermédiaire**, 13 mars 1987 et entretien avec Claire Devarrieux, «La cavale du dipsomane», **Libération**, 12 juin 1997.

¹⁵ PIROTTÉ, Jean-Claude – **La Pluie à Rethel**, Bruxelles, Labor, 1991, p. 71.

Même écueil mémoriel et narratif chez Jan Idsega, le narrateur de **Fond de cale**, aux prises avec la complexité du passé et les exigences du récit : «Le temps aboli. Encore aujourd'hui, j'ignore quelle tranche de passé j'évoque. Toi, tu le sais. Mais l'heure de l'écrire n'est pas encore venue»¹⁶.

L'évocation de la biographie de l'écrivain ne peut donc s'établir qu'en tenant compte de la suprématie de la fictivité intentionnellement entretenue dans le texte. De ce fait, elle s'avère illusoire en soi, mais procure un précieux substrat en vue du dégagement des techniques autofictionnelles mises en œuvre par l'auteur-narrateur. Elle éclaire surtout l'inextricable enchevêtrement de l'autoréférence dans la fiction narrative, l'irrépressible hantise de l'auteur-narrateur à se bâtir une «mythologie personnelle» par le biais des artifices et des ressources du littéraire, de sorte que le récit et ses personnages apprendront autant sur son auteur que toute ébauche biographique.

Jean-Claude Pirotte est né le 20 octobre 1939¹⁷ à Namur (tout comme Henri Michaux et Félicien Rops) : «Je naquis au bord de Meuse...»¹⁸. Pirotte entend ainsi fonder dans cette vallée mosane et dans son extension ardennaise un parcours imaginaire et poétique que la lecture précoce des romans de Dhôtel et la future cavale devaient confirmer.

La Belgique s'apprête à connaître sa deuxième guerre et sa deuxième invasion allemande. Fin connaisseur des rythmes viticoles, Pirotte regrette que «[son] millésime [n'ait pas été] très prometteur : 1939, octobre, la drôle de guerre. On n'a pas vendangé grand-chose. On mobilisait en vue d'autres récoltes, macabres»¹⁹.

La mère de Pirotte, Julie Vincent (Lily) est enseignante de langues germaniques à l'École moyenne de Gembloux, que l'on appellera plus tard «athénée royal» (enseignement non confessionnel). Les grands-parents maternels de Pirotte, Jules et Julie Vincent, sont issus d'une vieille famille hispano-flamande, originaire des bords de la Lys.

Les récits de Pirotte évoquent çà et là le personnage attachant du grand-père, «Monsieur Vincent»²⁰. Le narrateur de **Ange Vincent** s'approprie cet hétéronyme²¹ astucieux et ambigu : «Ange Vincent, pas mal pour un boxeur. Ce n'est, je vous le répète, que le nom du père de ma mère, mon grand-père Ange, Amédée, Honorat Vincent [...]»²².

¹⁶ ID – **Fond de cale**, Paris, Le Sycomore, 1984, p. 68. Cf. aussi **Ibid.**, p. 81 et **La Pluie à Rethel**, p. 86.

¹⁷ Pirotte souligne souvent la coïncidence de sa date de naissance avec celle de Rimbaud.

¹⁸ ID – **La Vallée de misère**, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1987, p. 13.

¹⁹ ID – **Un voyage en automne**, Paris, La Table ronde, 1996, p. 81s.

²⁰ ID – **L'Épreuve du jour**, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1991, p. 27.

²¹ Lettre inédite de l'auteur.

²² PIROTTE, Jean-Claude – **Ange Vincent**, Paris, La Table ronde, 2001, p. 120. Cf. ID – **Journal moche**, Paris, Luneau Ascot, 1981, p. 111.

Cet emprunt onomastique procure un subtil effet de dédoublement à des récits aussi distincts que **La Pluie à Rethel** : «L'homme s'appelle Vincent. Je m'appelle Vincent»²³ ; **Un rêve en Lotharingie** : «Nous avons eu, cher Ange, il m'en souvient [...]»²⁴, et que l'*incipit* de **Ange Vincent** rend de façon explicite : «Ange Vincent, mon double aux gants raccrochés»²⁵.

La mère de Pirotte est la fille aînée de six enfants. Elle termine ses études à Liège et devient préceptrice à Paris. Elle rentre en Belgique pour épouser le père de Pirotte, lui aussi professeur, mais de français et dans la même école.

Dans plusieurs de ses récits, Pirotte nous décrit sa mère comme un être ambigu ; à la fois belle et distante, mais toujours affectivement absente. Dans **La Pluie à Rethel**, l'évocation de courtes vacances aux Pays-Bas est l'occasion d'une description physique de sa mère : «Le teint de ma mère s'accorde à l'éclairage aqueux, et ses cheveux de suie relevés en chignon accrochent des reflets inquiétants»²⁶. Elle fait même preuve d'hystérie²⁷.

Dans **L'Épreuve du jour**, le portrait psychologique se précise. La mère se fait avare de caresses et de tendresse. Affublée d'une beauté toute castillane, elle se montre sous un jour froid, austère et absent. Le manque d'affection pour ce fils unique se change en mépris, et nourrit une souffrance muette et indifférente de la part de cet Œdipe frustré. Dans **Journal moche**, le narrateur diariste pointe du doigt l'origine de son drame et de son malaise : «Si j'avais une mère, je le saurais : je n'aurais pas tant de peine à m'endormir, le soir, et je l'entendrais chanter, parfois, le matin»²⁸.

Mais c'est le récit, sous forme d'«enfantine», de **L'Épreuve du jour** qui rend de plus en plus aigus et insensibles les traits caractériels de l'instance maternelle. La mère y paraît en tant que menace et *trouble-réverie* : «Ma mère était un oiseau de proie. Son regard fixe m'envoûtait en me terrorisant. Lorsqu'elle glapissait : 'Toujours à rêvasser !', mes genoux trop gros se mettaient à branler [...]»²⁹.



²³ ID – **La Pluie à Rethel**, p. 19 et p. 21.

²⁴ ID – **Un rêve en Lotharingie**, Paris, National Geographic Society, 2002, p. 38.

²⁵ ID – **Ange Vincent**, p. 8.

²⁶ ID – **La Pluie à Rethel**, p. 68.

²⁷ Cf. ID – **Fond de cale**, p. 83s.

²⁸ ID – **Journal moche**, p. 99.

²⁹ ID – **L'Épreuve du jour**, p. 12.

A ce titre, elle est affublée d'un masque funéraire et morbide : «La mort avait tous les visages, et celui de ma mère, entre tous rayonnant»³⁰, mais, paradoxalement, «aux traits insoutenables de beauté»³¹. Sa «glaciale vigilance» répand le malaise autour d'elle et sur tous les enfants, laissant le petit Jean-Claude solitaire, irrémédiablement sans amis³².

Cette ambivalence ne la rend pas pour autant moins désirable. Le narrateur de **Boléro** réfère une mère «belle de ce charme hypnotique et crépusculaire qui déchire mes cauchemars d'enfant. Belle de cette beauté masquée [...]»³³.

Alain Bertrand n'hésite pas à accorder une interprétation psychanalytique à l'entrée en fiction de Pirotte, que l'auteur semble lui aussi cautionner, voire provoquer dans ses textes. Selon lui, l'absence de cette «mère indifférente, lointaine»³⁴, au «visage fermé de la mort»³⁵ se voit composé par l'écriture et s'y projette.

Les récits en soliloques combleraient un vide de tendresse maternelle, d'enfance perdue, une dépossession, tout en la ressassant à l'envi. L'écriture tient «dieu des caresses maternelles»³⁶. Les personnages de ses romans accusent le même abandon, la même dépossession originelle. Pirotte n'hésite pas à faire subir à ses narrateurs-personnages principaux la même épreuve d'absence affective maternelle. Dans **Fond de cale**, Jan Idsega avoue avoir en vain «suppli[é] [sa] mère de [le] prendre sur ses genoux»³⁷.

Le père de Jean-Claude Pirotte est sous-lieutenant lorsque éclate la Seconde Guerre mondiale. En 1940, il participe à la compagnie des dix-huit jours. Il est capturé au combat sur la Lys mais s'évade, blessé, et prend le maquis. Après quelques démarches et influences, Jean Pirotte reprend son poste d'enseignant, mais, dès l'appel du 18 juin, il crée un réseau de résistance et s'engage dans la presse clandestine.

Après la Libération, il est nommé président d'une commission de reconnaissance du titre de résistant. Il devient l'ami de Robert Schuman. Or, dès la prime enfance, le petit Jean-Claude éprouve l'étrange sentiment que ce «père» ne peut être le sien, que tout les sépare et qu'il devrait s'appeler «Vincent», comme son grand-père.

³⁰ **Ibid.**, p. 19. Cf. aussi ID – **Mont Afrique**, Paris, Le cherche midi, 1999, p. 81.

³¹ ID – **L'Épreuve du jour**, p. 21.

³² Cf. ID – **Ange Vincent**, p. 21.

³³ ID – **Boléro**, Paris, La Table ronde, 1998, p. 36.

³⁴ ID – **Un voyage en automne**, p. 15.

³⁵ **Ibid.**, p. 16.

³⁶ **Ibid.**, p. 21.

³⁷ ID – **Fond de cale**, p. 90.

Le père devient un personnage étranger et hostile, que ce fils évitera, haïra et remplacera par de «vrais» pères et des «écrivains tutélaires» : «Peut-être aurais-je eu besoin d'un père. André Dhôtel ? Marcel Cerdan ?»³⁸. Même mise à distance de la figure paternelle chez le narrateur vagabond et clochard de **Un été dans la combe** : «Je n'ai presque pas connu mon père»³⁹.

Les narrateurs des monologues de Pirotte ne ménagent pas leurs mots pour enterrer une bonne fois pour toutes l'image négative et odieuse liée au personnage du père. Celui de **La Légende des petits matins** déclare sans ambages : «J'ai détesté mon père, je l'ai fui, et sa disparition ne m'a pas rapproché de lui»⁴⁰.

Une page plus loin, il se rappelle sans nostalgie le dégoût que lui causaient les manies et les allures hautaines de son père «officiel» : «son air de fausse modestie quand l'assemblée s'ébrouait à la fin du discours»⁴¹.

Ce personnage lointain lui semblera longtemps imposé de l'extérieur, artificiel et pastiche. Pirotte souligne, par le narrateur autofictionnel de **Mont Afrique** interposé, que «c'était l'époque où mon *faux père, le légitime*, à qui je redoutais tellement de ressembler, vivait encore»⁴². Evoquer la figure paternelle revient donc à défaire une équivoque insoluble : «Mon père, cet homme qui se prétend mon père [...]»⁴³.

A cet égard, il est étonnant de lire dans la dédicace du premier recueil de poésie de Pirotte, **Goût de cendre** : «à mon père». Mais l'auteur de justifier et de remettre cet hommage paratextuel dans son véritable contexte : «c'est-à-dire pas à lui, puisque j'ai décidé, ce qui est fréquent, qu'il n'était pas mon vrai père»⁴⁴.

La tante de Pirotte, Marguerite, émigrée en Bolivie, est pianiste, et inculque (elle n'est pas la seule) chez le tout jeune Jean-Claude le goût de la musique, dont son écriture s'abreuvra avec un rare naturel en comparaison avec le cadre général de la fiction narrative contemporaine en langue française : «Ma grand-mère me jouait du Bach, ma tante du Bartók, et c'est Bartók cette nuit que j'écoute [...]»⁴⁵.

³⁸ ID – **Ange Vincent**, p. 124.

³⁹ ID – **L'Épreuve du jour**, p. 71.

⁴⁰ ID – **La Légende des petits matins**, Paris, La Table ronde, 1997, p. 115.

⁴¹ **Ibid.**, p. 116

⁴² ID – **Mont Afrique**, p. 54. C'est nous qui soulignons.

⁴³ **Ibid.**, p. 133.

⁴⁴ Entretien avec Claire Devarrieux, «La cavale du dipsomane», **Libération**, 12 juin 1997.

⁴⁵ PIROTTE, Jean-Claude – **Un voyage en automne**, p. 95.

Cette tante fait souvent l'objet d'une approche incestueuse dans l'(auto)fiction de Pirotte, notamment dans «L'homme aux yeux d'or» : «J'ai rêvé que mon sexe était toujours dressé vers elle, que ses doigts le berçaient doucement, qu'il grossissait entre ses lèvres [...]»⁴⁶. Pirotte démentira cette version (auto)fictionnelle de son rapport à sa tante maternelle : «Je n'ai pas eu avec elle la relation incestueuse que je raconte»⁴⁷.

Par contre, ses cousines «sud-américaines» l'attiraient beaucoup par leur «exotisme»⁴⁸. Tout comme ses grands-parents Vincent, cousins germains mariés entre eux, le jeune garçon, déjà «grand pour son âge»⁴⁹, rêvait de les épouser. On retrouvera leur trace fictionnelle dans le personnage de Hilde dans **Fond de cale**, la sœur décédée et «désirée» de Jan Idsega⁵⁰.

Elles prêtent aussi leurs traits à Sarah, l'insaisissable personnage, et à ses cousines lascives, aux noms hispaniques dédoublés «Jeanne et Juanita»⁵¹. Le départ de sa tante Marguerite sera l'occasion pour le garçon de neuf ou dix ans, d'une première tentative de fugue. Au Havre, il se cache dans le paquebot qui la reconduit en Amérique. On le récupère juste à temps.

Mais revenons à l'enfance gembloutoise de Pirotte. Alors que ses parents enseignent à l'École moyenne, il partage ses journées entre un sentiment d'abandon, de solitude, mais aussi une capacité inouïe d'émerveillement poétique, de «paresse active» qu'il mettra plus tard à profit dans ses lectures et qui transparaîtra forcément dans son écriture.

On remarquera que la ville de Gembloux n'est jamais explicitement nommée. La description de «ma», ou «cette» ville⁵² renvoie, néanmoins, dans certains détails toponymiques notamment, à la ville où Pirotte a grandi, et vécu le drame et l'extase de l'enfance. La rue Sainte-Berthe, «qui n'est pas la rue Sainte-Berthe mais une rue inventée»⁵³ par l'autofiction, correspond en fait à la rue gembloutoise Sainte-Adèle.

⁴⁶ ID – **Récits incertains**, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1992, p. 39s.

⁴⁷ Entretien avec Claire Devarrieux, «La cavale du dipsomane», **Libération**, 12 juin 1997. Cf. aussi PIROTTE, Jean-Claude – **La Pluie à Rethel**, p. 69.

⁴⁸ Entretien avec Claire Devarrieux, «La cavale du dipsomane», **Libération**, 12 juin 1997.

⁴⁹ PIROTTE, Jean-Claude – **Récits incertains**, p. 39.

⁵⁰ Cf. ID – **Fond de cale**, p. 83s.

⁵¹ Cf. ID – **Sarah, feuille morte**, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1989, p. 12.

⁵² Cf. ID – **La Légende des petits matins**, p. 91.

⁵³ **Ibid.**, p. 34.

Par ailleurs, quelques repères ne laissent aucun doute quant à la ville dont il s'agit. Outre son «hôtel de ville», son «juge de paix», elle compte un faubourg nommé «Moha»⁵⁴, «Chapelle-Dieu»⁵⁵, une «rue Notre-Dame»⁵⁶, des estaminets et une «place des Vanneaux»⁵⁷. La «petite ville terne»⁵⁸ innommée de **Ange Vincent**, où «il ne se passait rien»⁵⁹, mais qui «est là dans ta mémoire»⁶⁰, avait été «édifiée[s] par les moines»⁶¹. Et n'oublions pas le «marchand de loque» et le carillon de l'église décanale⁶².

Cet âge correspond à une époque d'innocence avec laquelle l'écriture s'efforce de renouer⁶³, ce que font aussi la plupart des narrateurs et personnages principaux des récits pirottiens. Dès lors, l'enfance occupe une place cruciale pour la compréhension de la démarche (auto)fictionnelle chez Pirotte. Elle est «[...] comment le dire autrement ! [...], elle même la réponse»⁶⁴.

Le narrateur de **L'Épreuve du jour** se réfère avec ravissement à cet âge ambivalent dans les sensations qu'il procure, quelque part entre l'extase, la dépossession et le manque : «Je buvais le lent poison du jour sans frémir»⁶⁵. L'enfance de Pirotte se confond sans doute avec celle du narrateur solitaire de **Mont Afrique** : «Ce furent d'abord des fantômes en nombre, qui venaient dans le silence au chevet de mon lit, qui venaient peupler ma chambre et se recueillir sous les combles [...]»⁶⁶, ou celle de **Ange Vincent** : «Quel bonheur, comparée à ce que j'éprouve aujourd'hui, que la solitude de l'enfance»⁶⁷, ou encore celle de Verdi, le personnage hétéronymique de Pirotte dans **Boléro** pour qui «la vie n'en finit pas de couler sur les vitres closes de l'enfance»⁶⁸.

⁵⁴ Cf. ID – **L'Épreuve du jour**, p. 24.

⁵⁵ Cf. ID – **Un voyage en automne**, p. 65.

⁵⁶ Cf. ID – **La Légende des petits matins**, p. 35.

⁵⁷ Cf. ID – **L'Épreuve du jour**, p. 24s.

⁵⁸ Cf. ID – **Ange Vincent**, p. 24.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁰ ID – **L'Épreuve du jour**, p. 16.

⁶¹ ID – **Ange Vincent**, p. 27.

⁶² Cf. ID – **L'Épreuve du jour**, p. 40.

⁶³ Cf. BROGNIET, Eric – «Jean-Claude Pirotte: à la recherche de l'innocence perdue», **Sources Namur**, n° 3, 1988. Cf. aussi BERTRAND, Alain – **Jean-Claude Pirotte**, p. 47.

⁶⁴ PIROTTE, Jean-Claude – **L'Épreuve du jour**, p. 134.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁶ ID – **Mont Afrique**, p. 77s.

⁶⁷ ID – **Ange Vincent**, p. 21.

⁶⁸ ID – **Boléro**, p. 11.

L'écriture entend ici aussi, dans l'interprétation psychanalytique d'Alain Bertrand, combler un vide originel, une perte d'innocence. D'ailleurs, lorsqu'il est invité à se pencher sur l'imaginaire de l'enfance, l'écrivain namurois la lie immédiatement à son engagement littéraire : «Tout enfant, je me sentais surpris par des moments mélodieux, qui tenaient à la qualité de l'air soudain [...], d'une sorte de rumeur du monde en moi. Et peu à peu, j'ai tenté de retrouver cette rumeur infime, modeste [...] en écrivant [...]»⁶⁹.

A cet égard, dans **Un voyage en automne**, le narrateur très autobiographique, dans un récit épistolaire lancinant adressé à sa fille décédée, résume son enfance en la liant, d'une part à un «Nord» qu'il n'ose pas nommer, et d'autre part, à une paresse toute «romanesque» : «J'ai consommé mon enfance au fond d'une province du Nord, en lisant Dickens et *sans famille*. Tu sais cela»⁷⁰.

Néanmoins, l'entrée dans l'adolescence devait se traduire par les premières fugues et la découverte de la Hollande. En 1951, Pirotte rompt symboliquement et définitivement les attaches familiales par l'évasion. Il renie l'éducation que ses parents auraient souhaité lui inculquer. Il décide de s'engager dans la paresse, vaste programme... D'ailleurs, selon lui, «On entre en paresse comme on entre en religion»⁷¹. Il coupait ainsi court à leurs commentaires méprisants : «Il ne fera jamais rien de bon», «Propre à rien, bon à tout»⁷².

Alors, vers treize ans, «ce jour-là»⁷³, instant fondateur et mythique, «Je suis parti»⁷⁴. Lui qui «étai[t] déjà grand pour son âge»⁷⁵ se retrouve sur le quai de la gare d'Amsterdam, son vélo, qu'il a emporté avec lui, à la main : «Mais, ce matin-là, comme je descendais du fourgon pour gagner mon compartiment [...]»⁷⁶. L'espace ouvert de la Hollande et de la Frise induit en lui ce penchant synesthésique pour les paysages, bleus surtout ; pour les couleurs des cieux hollandais si présents dans les livres de Pirotte. La Hollande s'avère le lieu d'un parcours et d'une épreuve initiatiques à proprement parler.

⁶⁹ Entretien avec Alain Bertrand, «Jean-Claude Pirotte», **Temps Livres**, octobre 1990.

⁷⁰ PIROTTE, Jean-Claude – **Un voyage en automne**, p. 87. Cf. aussi **La Légende des petits matins**, p. 116.

⁷¹ **Ibid.**, p. 22.

⁷² **Ibidem.**

⁷³ **Ibid.**, p. 51.

⁷⁴ **Ibidem.**

⁷⁵ ID – **Récits incertains**, p. 39.

⁷⁶ ID – **La Légende des petits matins**, p. 127.

Ce pays septentrional et limitrophe par rapport à «sa» Belgique natale lui semble «exotique» et merveilleux. A vélo, il y savoure la liberté d'une géographie mythique et littéraire. Dans **Fond de cale**, Jan Idsega et sa sœur ont des origines frisonnes⁷⁷, et s'extasient devant l'évocation quasi picturale et éternelle de ce Nord ouvert à toutes les aventures, à toutes les découvertes ; un mythe plus qu'un cliché : «Voici la Hollande, je te la donne. Une digue à l'infini, le ciel grumeleux, un toit de ferme»⁷⁸.

Dans ses analepses narratives, **La Pluie à Rethel** replace l'auteur-narrateur dédoublé, dans ses mémoires adolescentes hollandaises : «La province de Gueldre m'était déjà familière, écrit-il»⁷⁹. En Gueldre, Pirotte est accueilli par la famille Prins, «dans la belle villa de Bezuidenhout»⁸⁰, notamment par Meneer «Vrins», dans l'autofiction de **La Pluie à Rethel**⁸¹, mais rebaptisé «Mijnheer Prins» dans **La Légende des petits matins**⁸².

Dans ces provinces, il vagabonde en bicyclette, seul ou accompagné de M. Prins, grand-père adoptif et putatif, substitut de son père légitime : «Tu as un superbe vélo, me dit-il en se hissant au sommet du sien, merveilleux animal antédiluvien»⁸³. «Tio Pepe», l'un des **Récits incertains** que Pirotte a élaboré durant sa cavale en vue d'une future édition, fait expressément dériver son goût pour la peinture de ces «autres jeunesses, celles de Gueldre»⁸⁴.

Les randonnées aux Pays-Bas procurent des palettes et des paysages d'une générosité inouïe : «En me penchant un peu, je voyais un nuage, entre les toits de la rue, se teinter de miel [...]»⁸⁵. Contrairement à l'aversion de ses parents pour ses lectures précoces, - «Où as-tu lu ça ? C'est au dessus de ton âge»⁸⁶ -, M. Prins lui faisait découvrir la richesse de son abondante bibliothèque, dont il ne défendait la lecture d'aucun livre, pas même des moins recommandables.

⁷⁷ ID – **Fond de cale**, p 15.

⁷⁸ **Ibid.**, p. 88. Cf. l'interprétation du «bleu» que propose CHARLES, Pol – **Jean-Claude Pirotte**, pp.80-86.

⁷⁹ ID – **La Pluie à Rethel**, p. 33. Cf. aussi pp. 29, 31, 33s et 70. Un procédé qu'il complexifie dans **Boléro**. Voir à ce propos CHARLES, Pol – «Masques», **Le Carnet et les Instants**, n°104, 15 septembre-15 novembre 1998, p. 58.

⁸⁰ **Ibid.**, p. 34.

⁸¹ **Ibidem.**

⁸² ID – **La Légende des petits matins**, p. 131. Cf. aussi ID – **L'Épreuve du jour**, p. 60.

⁸³ ID – **La Légende des petits matins**, p. 131.

⁸⁴ ID – **Récits incertains**, p. 75.

⁸⁵ **Ibidem.**

⁸⁶ ID – **L'Épreuve du jour**, p. 113.

Dans **La Pluie à Rethel**, la «copieuse» bibliothèque de Meneer Vrins, «ce grand-père symbolique»⁸⁷, se présente comme un véritable sanctuaire humaniste, une abbaye de Thélème, un dépôt intarissable d'auteurs médiévaux, classiques ou modernes. Elle se veut l'allégorie de la littérature dans laquelle le jeune Jean-Claude s'apprête à s'engager : «Monsieur Vrins, fin lettré [...], d'une érudition littéraire que je croyais universelle, m'ouvrait à double battant les rayons surchargés d'une copieuse bibliothèque dont les ouvrages étaient propres à mener un esprit mal préparé sur la voie savonneuse des plus grisantes aberrations»⁸⁸.

De cette rencontre bénéfique et fructueuse naissent les premiers écrits adolescents de Pirotte, dont il enverra naïvement les manuscrits à des éditeurs peu intéressés ou imaginaires. Dans **Ange Vincent**, Pirotte se souviendra, en observant et commentant une ancienne «photographie» retrouvée au hasard, que «J'adressais à des éditeurs fantômes des volumes inachevés, qui me revenaient au courrier suivant [...]

En 1952, Jean-Claude Pirotte, à nouveau en fugue, séjourne quelque temps en Suisse et en Autriche. Il se consacre à la musique, à la peinture. Il fait souvent l'école buissonnière, lui dont les parents sont professeurs... Il fera malgré tout de brillantes études, comme le confirme le narrateur de **La Légende des petits matins** : «Et j'avais même, au hasard, et comme par boutade, décroché quelques titres académiques, d'autant plus nonchalamment glanés qu'ils me paraissaient d'une exemplaire inutilité»⁹⁰.

Entre-temps, le grand-oncle célibataire, Ernest, l'initie au culte du vin⁹¹ qu'il approfondira au cours de ses virées en Bourgogne, qui feront de lui, au mieux, un œnologue, au pire un «dipsomane»⁹².

Après les Pays-Bas, la Bourgogne, le Lyonnais, la Franche Comté, l'Argonne ou l'Ardenne s'offrent à sa découverte. A Marsannay-la-Côte, l'adolescent goûte à plusieurs vins, participe aux vendanges et à ses rites initiatiques, se délecte dans les paysages bourguignons, contemple au loin le Mont Afrique : «La vigne, adolescent, j'avais appris à la connaître. La connaître, non, c'est trop dire. La regarder, l'écouter, la respirer»⁹³.

⁸⁷ Cf. BROGNIET, Eric – «Jean-Claude Pirotte : à la recherche de l'innocence perdue», **Sources Namur**, n° 3, 1988. Cf. aussi PIROTTE, Jean-Claude – **La Pluie à Rethel**, p. 68.

⁸⁸ **Ibid.**, p. 42.

⁸⁹ ID – **Ange Vincent**, p. 13.

⁹⁰ ID – **La Légende des petits matins**, p. 95.

⁹¹ Cf. ID – **Ange Vincent**, p. 34. Cf. aussi le récit de sa «première cuite», ID – **L'Épreuve du jour**, p. 30.

⁹² Entretien entre Claire Devarrieux, «La cavale du dipsomane», **Libération**, 12 juin 1997.

⁹³ PIROTTE, Jean-Claude – **Mont Afrique**, p. 12.

Dans son récent tour guidé de la Bourgogne, plus culturel qu'œnologique, Jean-Claude Pirotte évoque son adolescence à Marsannay, rue de la Maladière, d'où il enverra quelques années plus tard, durant sa cavale, des lettres lancinantes à Anne Baillet. Il y a «[...] appris à révéler autant qu'à rêver le bourgogne, les matins de clarté bleue [...]. C'est l'heure alors de gravir les lacets de Courcelles qui mènent au mont Afrique»⁹⁴.

En 1956, il obtient le premier prix de composition française décerné par l'Académie royale de langue et de littérature française de Belgique. Il remerciera chaleureusement Marcel Thiry, le secrétaire perpétuel de l'Académie et lui fera part de son admiration personnelle et littéraire⁹⁵.

Il poursuit, sans les achever, des études de lettres, mais c'est une licence en droit (spécialisation en droit maritime) qu'il termine brillamment à l'Université Libre de Bruxelles. Il fait de longs séjours en Bourgogne, en Champagne et dans le Lyonnais.

L'été 1962, Jean-Claude Pirotte enlève Anne Costy, la fille d'un ami, le médecin Donald Costy, bourgmestre de Mazy (c'était avant la fusion des communes). Cet épisode fait l'objet d'une mise en fiction dans **Mont Afrique**, où Anne Costy prête ses traits au personnage de l'«impétueuse et juvénile Anna»⁹⁶.

Le narrateur et Anna, «vierge, amoureuse»⁹⁷, forment un couple fugueur, idyllique dans le décor viticole bourguignon. Anna se fait capricieuse et rebelle : «Ce sont deux jeunes gens qui se promènent, personne ne les poursuit»⁹⁸. Le narrateur fournit un bref résumé de cet épisode marquant, et au dénouement dramatique : «Tu le sais parfaitement, je l'ai emmenée chez sa grand-mère dans le nord, ensuite je l'ai épousée, ensuite elle est morte»⁹⁹. Le couple habitera au 7, rue de la Salandre à Mazy.

L'année suivante naissait leur fille, Geneviève, au destin tout aussi tragique. Elle est le principal destinataire absent de **Un voyage en automne**, elle qui «n'aurai[t] pas dû naître. Tu n'aurais pas dû mourir»¹⁰⁰. Cette année-là, au jeune père est décerné le Prix Frans de Wever de l'Académie royale pour **Contrée**, quatre voix contre deux, comme on peut lire sur le Procès-verbal¹⁰¹. Son premier recueil de poésie, **Goût de cendre** paraît également cette même année, alors que **Contrée** ne paraîtra qu'en 1965, grâce à Marcel Thiry.

⁹⁴ ID – **Un rêve en Lotharingie**, p. 35.

⁹⁵ Lettre à Marcel Thiry, 23 septembre 1963 (AML).

⁹⁶ ID – **Mont Afrique**, p. 82.

⁹⁷ **Ibid.**, p. 84.

⁹⁸ **Ibid.**, p. 106.

⁹⁹ **Ibid.**, p. 91.

¹⁰⁰ ID – **Un voyage en automne**, p. 35.

¹⁰¹ Document conservé dans les archives Pirotte (AML).

Quelque temps plus tard, Anne Costy meurt dans un tragique accident de la route, le jour du Nouvel An. Le narrateur épistolaire de **Un voyage en automne** préfère ne pas soulever le voile de cette mort, à laquelle s'ajoute désormais la mort de sa fille. La disparition de «ta mère» est présentée comme un mystère insoluble, et la cause du malaise existentiel de Geneviève : «Tu l'[automne] attendais comme s'il allait te délivrer de ta naissance, de celle de ta mère, et de ta mort, et de la sienne»¹⁰².

Voilà donc une fille hantée par la perte de sa mère, les circonstances de sa disparition, les conséquences de son absence : «Elle s'est suicidée, non ? – Un accident»¹⁰³. La fillette, «qui ne voulait jamais porter de robe, ni jouer avec des poupées»¹⁰⁴, sera confiée à ses grands-parents maternels, tous deux médecins à Mazy et à Gembloux, mais revoit parfois son père «dans cette maison de la petite enfance où je ne t'ai jamais surprise à pleurer»¹⁰⁵.

De 1964 à 1975, Pirotte exerce, avec beaucoup de talent, la profession d'avocat au Barreau de Namur. Il s'y fait beaucoup d'amis, surtout parmi les juges ; mais pas mal d'ennemis et de jaloux dans le monde judiciaire. De cette époque, lui est resté un jargon juridique qui contamine çà et là le récit, le déstabilise et renvoie subtilement l'auteur-narrateur à un fond autobiographique auquel il ne peut se soustraire. Celui de **Cavale**, par exemple, invoque ce jargon dont la formule pompeuse déliée de son objet procure au texte un effet ironique : «En fait de meuble, possession vaut titre, je tiens la formule du Code Civil»¹⁰⁶.

En 1968, il se marie avec Anne Baillet (Nanou). Sa deuxième fille, Emmanuelle (Dorothée ou Dodie) naît quelque temps plus tard. Le couple vit à Gros Buisson (Malonne). L'avocat-poète est détesté de bien des collègues et de l'establishment judiciaire namurois, mais se signale par un rare talent auprès des juges¹⁰⁷.

En 1975 éclate la fameuse «affaire Pirotte», tout à fait «ubuesque»¹⁰⁸ qui défraye la chronique namuroise durant quelques mois. Jean-Claude Pirotte est accusé d'avoir favorisé la tentative d'évasion de l'un de ses clients. Pirotte se défend, parle d'un coup monté contre lui. Il a longuement expliqué les circonstances de cette affaire lors de certains entretiens et avec du recul. Elle fit de lui un véritable «personnage romanesque»¹⁰⁹.

¹⁰² PIROTTE, Jean-Claude – **Un voyage en automne**, p. 34.

¹⁰³ **Ibidem**.

¹⁰⁴ **Ibid.**, p. 134.

¹⁰⁵ **Ibid.**, p. 143.

¹⁰⁶ Cf. ID – **Cavale**, Paris, La Table ronde, 1997, p. 130.

¹⁰⁷ Il a entre-temps publié **D'un mourant paysage**, Liège, Thone, 1969.

¹⁰⁸ ID – **Cavale**, p. 72.

¹⁰⁹ Cf. Entretien avec Claire Devarrieux, «La cavale du dipsomane», **Libération**, 12 juin 1997.

Il aurait fait passer une fine lame de scie à découper à un détenu. Il nie les faits. Néanmoins, dix-sept détenus s'évadent. Les apparences sont bel et bien contre lui. Pirotte pense que l'affaire en restera là : «C'est une histoire folle, dérisoire. J'étais persuadé que je serai acquitté»¹¹⁰. Mais tel n'est pas le cas. Il se voit condamné à dix-huit mois de prison et, qui plus est, rayé du Barreau.

Le brillant avocat namurois part pour éviter l'arrestation immédiate, mais rentre pour se pourvoir en cassation. Son avocat n'est autre que le bâtonnier, lequel lui conseille de demander une grâce qui lui serait certainement accordée. Rien n'y fait. Pirotte, sûr de son bon droit et de sa conscience tranquille, refuse cette stratégie de défense : «On n'est pas gracié d'une chose qu'on n'a pas faite, ni réhabilité»¹¹¹. Un point d'honneur, donc : «Il n'était pas question de faire un jour de prison. Je gagnais bien ma vie, je suis parti sans un sou»¹¹². Pirotte laisse sa famille dans une véritable pénurie¹¹³.

Mais sa famille et ses proches ont compris l'enjeu de sa décision. Pas ses parents, et surtout pas son père, comme le démontre la rarissime correspondance échangée entre le «fugitif et latitant» et sa mère après le décès de son père, et la froideur de sa mère lorsque Pirotte sollicite à «titre de secours» un prêt-avancement¹¹⁴.

L'ex-avocat décide donc de se soustraire à l'exécution de la peine et rejoint, en cavale, la Bourgogne de ses fugues adolescentes. Ce qui s'annonçait comme un châtiment exemplaire devient une chance inouïe de renouer, à un autre âge, avec la «paresse active» de son enfance et adolescence, et d'entériner la rupture matricide avec la Belgique : «Demeurant l'avocat que j'étais, je n'avais aucune chance de bonheur. Ma chance, c'est bien dans le ratage qu'elle était [...]»¹¹⁵.

Ses lettres de cavale adressées à Nanou, Dodie et Maman Baillet, rédigées à La Maladière, font état d'un homme aux prises avec des sentiments très contradictoires. D'une part, il y a la révolte contre son sort et contre les circonstances de cette affaire qu'il sait profondément injuste. Il se sent «muselé comme un chien méchant»¹¹⁶. Mais, d'autre part, il retrouve des paysages éblouissants dont il s'inspirera dans ses aquarelles «expressionnistes» : «J'ai trouvé ici l'inspiration qui stimulera ma peinture de demain»¹¹⁷.

¹¹⁰ **Ibidem.**

¹¹¹ **Ibidem.**

¹¹² **Ibidem.**

¹¹³ Cette pénurie deviendra l'un des thèmes incontournables de son échange épistolaire de cavale avec Nanou. Cf. archives Pirotte (AML).

¹¹⁴ Lettre à sa mère, Lily, 31 mars 1976 (AML).

¹¹⁵ Lettre à Nanou, 4 novembre 1978 (AML).

¹¹⁶ Lettre à Nanou, 23 octobre 1975 (AML).

¹¹⁷ Lettre à Nanou, 17 décembre 1975 (AML).

Dans leur ensemble, ces lettres lancinantes, qui font alterner l'euphorie et la déprime, ressassent des sentiments et des soucis très semblables. Pirotte y décrit sa détresse, sa révolte ou ses douleurs physiques. Il justifie son état de paresse esthétique¹¹⁸, de nonchalance congénitale, alors que Nanou et Dodie se trouvent plutôt dans la gêne.

Il dit se sentir constamment coupable de cette situation intenable, mais encourage sa famille à garder l'espoir. Surtout, il ne cesse d'affirmer sa fidélité à Nanou et de répéter qu'il ne la mérite pas. Il s'excuse de «ces pages confuses où s'étale un égocentrisme exaspérant, une introspection fumeuse, des intellectualités biscornues, des cheveux coupés en quarante-quatre, non, une sincérité torturée»¹¹⁹ ; une caractérisation stylistique qui vaut tout aussi bien pour ses récits. Il écrit la nuit, «la nuit, j'ai tant de choses à dire»¹²⁰, dort et peint le jour.

Ces cinq années pendant lesquelles il attend patiemment la péremption de la peine¹²¹ sont surtout l'occasion d'un investissement dans l'écriture, dans l'élaboration de manuscrits qui seront à l'origine de bien des récits publiés après le retour en Belgique. A cet égard, les manuscrits conservés de cette époque-là, ainsi que les archives épistolaires de Pirotte se prêteraient à une approche spécifiquement «génétique» de l'écriture qui n'est pas dans notre propos.

Quoi qu'il en soit, l'imaginaire littéraire de Pirotte, dans sa forte intertextualité interne, tient beaucoup au fait d'avoir été lentement construit et distillé dans ces circonstances, et surtout dans ces lieux mythiques pour l'auteur.

En effet, la cavale offre l'occasion de se concentrer sur des projets de récits plus ou moins autobiographiques, mais dont le caractère «romanesque» n'est pas démenti. C'est ainsi que les archives Pirotte (lettres surtout) laissent deviner la lente évolution «génétique» et mentale d'un livre matriciel, d'un récit-souche dont on trouvera des reflets et des échos aussi bien dans **La Pluie à Rethel** que dans **Cavale** ou dans **Ange Vincent**.

Le 20 mars 1976, Pirotte songe à «un récit à Rethel» dans lequel il mettrait en scène Nanou dans un personnage appelé Eve, et Vincent, professeur d'histoire à Cîteaux. Le lendemain, ce récit prend la forme d'une «correspondance achevée [sic] par Vincent à Eve, où Vincent se révèle être le narrateur»¹²². Ce narrateur se dédoublerait, créant ainsi un effet artificiel de distanciation.

¹¹⁸ Cf. ID – **Cavale**, p. 75.

¹¹⁹ Lettre à Nanou, 24 janvier 1976 (AML).

¹²⁰ Lettre à Nanou, 19 novembre 1975 (AML).

¹²¹ ID – **Cavale**, p. 84.

¹²² Lettre à Nanou, 20 mars 1976 (AML).

On reconnaîtra facilement le narrateur de **La Pluie à Rethel** puisque «de narrateur n'est que Vincent sorti de lui-même pour se décrire de l'extérieur»¹²³. Qui plus est, Pirotte prévoit l'intrusion d'un troisième personnage, l'auteur, «à la fois son propre personnage et le narrateur»¹²⁴.

Bien évidemment, ce commentaire en guise de confidence éclaire l'œuvre pirottienne au moins à trois niveaux. Elle fournit un véritable brouillon de la structure narrative retenue pour **La Pluie à Rethel** : «L'homme s'appelle Vincent. Je m'appelle Vincent»¹²⁵. Il illustre, si besoin était, le statut foncièrement autofictionnel de l'écriture de Pirotte *lato sensu*, en tant que fictionnalisation romanesque revendiquée d'un récit dont le fond est nettement autoréférentiel.

Il atteste également le ton et la structure épistolaires ou diaristes des récits, écrits surtout à la première personne, dont la ressemblance avec les lettres à Nanou, par exemple, est flagrante.

Cette «histoire de Vincent»¹²⁶, où l'on est censé reconnaître Namur et qui aurait un effet de choc sur l'«affaire», devient, le lendemain, «Orphée en cavale» : «si ce livre est publié, je serai vengé»¹²⁷. Pendant la canicule de l'été 1976, il s'attelle à l'écriture d'un récit intitulé *Alcide Noir* ou *Nègre*, dont le premier paragraphe n'est autre que «de journal intime d'un désespéré naïf» que l'on entrevoit dans **Journal moche**.

En juillet 1976, l'aquarelliste¹²⁸ s'extasie devant la peinture de Nicolas de Stael, exposée à Dijon. Geneviève le rejoint pour les vacances. Nanou fait la dangereuse navette entre Namur et Marsannay. Elle lui apporte de l'argent, du papier, des cigarettes, des tubes de couleur, de l'amour. Le fugitif n'en oublie pas pour autant ses indéniables attaches avec sa ville natale dont il craint de ne plus revoir «des toits d'ardoises de cette lente et mesquine et belle Namur, où je suis né»¹²⁹.

Nanou deviendra dans le carnet de **Cavale**, écrit ces années-là¹³⁰, «celle que j'appelle Claire en secret»¹³¹. Entre-temps, son ami, J-P. Sondag entend divulguer sa peinture en Belgique. Une entreprise périlleuse qui se soldera par la saisie de ses aquarelles à la Maison de la Culture de Namur.

¹²³ **Ibidem.**

¹²⁴ **Ibidem.**

¹²⁵ ID – **La Pluie à Rethel**, p. 19.

¹²⁶ Lettre à Nanou, 5 mai 1976 (AML).

¹²⁷ Lettre à Nanou, 6 mai 1976 (AML).

¹²⁸ Cf. ID – **Cavale**, p. 130s et ID – **La Légende des petits matins**, p. 17.

¹²⁹ Lettre à Nanou, 6 mai 1976 (AML).

¹³⁰ Cf. ID – **Cavale**, p. 12.

¹³¹ **Ibid.**, p. 62.

Cet épisode fera l'objet d'une fictionnalisation tout ironique dans **Cavale** : «L'huissier du fisc, chargé de récupérer les frais de justice de mon procès, et l'amende assortie à la contrainte par corps, a saisi l'ensemble des œuvres le soir du vernissage [...]»¹³².

En septembre 1976, Pirotte avoue à Nanou la tentation autoréférentielle de son écriture, laquelle n'a pas encore trouvé d'éditeur¹³³. Il est en train d'écrire «un texte où je parle de beaucoup de choses, et surtout de moi [...]»¹³⁴. Le premier paragraphe de ce nouveau récit en latence commencerait comme suit : «Moi qui n'ai jamais parlé que de moi [...]», un aveu qu'Alain Robbe-Grillet ne démentirait pas.

Un sentiment d'impuissance et de dépossession s'empare de lui alors que les éditeurs déclinent l'un après l'autre toute intention de publication. Il exerce des petits métiers, se rend en Catalogne, à Figueras, tout comme le narrateur fugitif de **Cavale** : «J'ai tout de suite aimé Figueras»¹³⁵.

En 1977, Pirotte s'installe à Rethel, en Ardenne, la ville de Dhôtel, au 18, avenue Gambetta : «Dhôtel est partout présent dans ce pays»¹³⁶. Habiter Rethel tient de l'objectif romanesque. Pirotte a vécu son adolescence dans l'imaginaire dhôtelien ; un univers en accord avec sa condition d'errant, qu'il entend retrouver précisément dans la municipalité ardennaise : «Impatience de m'installer à Rethel, dussé-je m'y sentir très seul»¹³⁷ ; ce qui ne manquera pas de se produire : «Je vivais à Rethel [...], à ce point démunie»¹³⁸. Il y peint des aquarelles en accord avec le temps pluvieux et écrit des textes alternant prose et poésie qui deviendront, entre autres, **La Vallée de misère**.

Il met son existence en fiction dans un récit qu'il intitule très provisoirement «Les écrits posthumes d'Ange Vincent». Il y rend compte de sa naissance, de sa jeunesse, de sa clandestinité après des poursuites judiciaires, mais se voit ressusciter après sa mort «à trente-trois ans»¹³⁹.

¹³² **Ibid.**, p. 119.

¹³³ Ce «Portrait d'Orphée» a été envoyé au Seuil, à Balland et Gallimard.

¹³⁴ Lettre à Nanou, 8 septembre 1976 (AML).

¹³⁵ ID – **Cavale**, p. 79.

¹³⁶ Lettre à Nanou, 18 avril 1977 (AML).

¹³⁷ Lettre à Nanou, 8 mai 1977 (AML).

¹³⁸ ID – **La Légende des petits matins**, p. 18.

¹³⁹ Lettre à Nanou, 5 mai 1977 (AML).

En juin 1977, il affirme être en train de dactylographier des pages d'un de ses «essais avortés» concernant «l'autobiographie d'Ange Vincent»¹⁴⁰. Cette entreprise le confronte douloureusement à l'incapacité du langage à rendre compte de son vécu : «le langage est un leurre... On croit parler, mais c'est une parole spécieuse qui s'inscrit au hasard sur le papier»¹⁴¹.

L'automne 1977 voit la naissance d'un texte manuscrit intitulé «Mont Afrique» qu'il se promet de finir¹⁴², tandis que les «œuvres [ou écrits] posthumes d'Ange Vincent» ne trouvent toujours pas éditeur. Il s'adonne à l'œnologie, goûte aux bourgognes et au bordelais, mais peaufine surtout son «chef d'œuvre», **La Pluie à Rethel**, où il s'agit de parler de Hoorn, un souvenir de son adolescence hollandaise, tandis qu'il pleut sur Rethel, et dans ses aquarelles rethéloises.

La construction narrative et «génétique» de **La Pluie à Rethel** se précise et s'éclaire : «Je viens d'écrire un chapitre de ce bizarre récit hollando-rethélois [...]. L'homme se souvient par à-coups, accroche une scène, la rejette, on ne sait pas s'il l'a vécue ou rêvée»¹⁴³. Ce texte qui «est en train de devenir un roman» entendait «démasquer le sens de sa vie» en une espèce d'éducation sentimentale flaubertienne¹⁴⁴.

A Nanou, il demande l'envoi de photos et de la documentation sur la Hollande afin de raviver sa mémoire en vue de l'écriture de **La Pluie à Rethel**. Une chose est sûre, qui acte l'intention autofictionnelle dans la lente élaboration séquentielle et «génétique» du récit, «à propos de faits et de personnages réels que le temps a brouillés, estampés, et que je pense enfin traiter comme des fictions»¹⁴⁵.

A l'automne 1978, il écrit un bouquin dont le titre très élastique et toujours provisoire sera «Les très riches heures d'Ange Vincent ou du pauvre Ange Vincent. Quelque chose comme ça»¹⁴⁶, alors que son manuscrit de «Ange Vincent» n'a pas encore trouvé d'éditeur. Il renonce finalement à le faire publier¹⁴⁷. Déçu, il voyage en Normandie et écrit des textes courts et des poèmes qui deviendront plus tard, entre autres textes, des **Récits incertains**.

¹⁴⁰ Lettre à Nanou, 2 juin 1977 (AML).

¹⁴¹ Lettre à Nanou, 27 mai 1977 (AML).

¹⁴² Lettre à Nanou, 13 octobre (AML).

¹⁴³ Lettre à Nanou, 1 juillet 1978 (AML).

¹⁴⁴ Lettre à Nanou, 4 juillet 1978 (AML).

¹⁴⁵ **Ibidem.**

¹⁴⁶ Lettre à Nanou, 18 septembre 1978 (AML).

¹⁴⁷ Cf. lettre à Nanou, 6 juin 1979 (AML).

Il continue de peindre et de lire ses écrivains favoris, «mes amis inconnus, si tant aimés, Réda, Follain, Perros, Dhôtel...». Dhôtel, justement, à qui il envoie son texte intitulé «L'homme de Vouziers». Il lui adresse une lettre très révérencielle, mais qui illustre sa passion dhôtelienne : «Si je prends la liberté de vous écrire sur ce ton peut-être un peu familier, c'est que, depuis mon adolescence (et j'ai maintenant quarante ans), j'ai trop vécu avec et dans vos livres pour ne pas me sentir un peu comme le neveu d'un oncle d'Amérique inconnu, vous-même, dont la légende est amoureusement entretenue»¹⁴⁸.

André Dhôtel lui répond, l'encourage et remet son texte à Henri Thomas, qui en livre un commentaire très élogieux. La rencontre avec «Dieu» (Dhôtel) aura lieu le 25 novembre 1980 : «Je revois Dhôtel assis, me faisant face, à cette table où j'écris [...], et je demeure étonné, songeur, incapable d'y croire, et en même temps je trouve cette présence naturelle et familière, jusque dans cet air de voûte ? qui régnait dans la pièce»¹⁴⁹.

André Dhôtel lui ouvre les portes de certains écrivains. Des contacts plus concrets se profilent chez Luneau/Ascot où il publiera en effet **Journal moche** (1981) et **La Pluie à Rethel** (1982).

En 1981, Jean-Claude Pirotte rentre en Belgique à la faveur de la péremption de la peine. Il revient à Namur (Gros Buisson) où il essaie de renouer une vie normale avec sa famille (Nanou, Dodie et Maman Baillet). Habitué à jouir de «moments grisants de liberté»¹⁵⁰, l'ex-fugitif aura quelque mal se réadapter. Ce malaise fait l'objet du récit de **La Légende des petits matins** : «Dans la cuisine, ta mère et toi mangiez sans appétit. Je n'avais pas gagné ma place à table»¹⁵¹.

Sporadiquement, ce texte s'apparente étrangement à la poursuite des échanges épistolaires entre Pirotte et Anne Baillet durant la cavale. Toutefois, la rupture et la déception l'emportent sur les déclarations d'amour et de fidélité de naguère : «Tu vois, je continue à t'écrire, tu vois bien que je n'avais pas le choix. La vie ainsi n'était plus possible»¹⁵².

¹⁴⁸ Lettre à André Dhôtel, 18 décembre 1979 (AML).

¹⁴⁹ Lettre à Nanou, 25 mars 1980 (AML).

¹⁵⁰ ID – *Cavale*, p. 34.

¹⁵¹ ID – *La Légende des petits matins*, p. 73.

¹⁵² *Ibidem*.

Son essai **Journal moche** est publié par Luneau-Ascot¹⁵³ et constitue une certaine revanche sur le système littéraire belge. L'hebdomadaire parisien **Arts** lui décerne son prix anti-conformiste. Dans ce «journal» tenu avant son retour en Belgique, - «Je le confesse, j'ai vécu naguère une existence moins banale»¹⁵⁴ -, le diariste s'insurge, sans rage, il est vrai, contre la banalité de l'existence dans une petite ville wallonne repliée sur elle-même, dans un univers suffocant.

Déjà son écriture se veut ironique et autocritique : «tant va la cruchaleau qu'elle casse». Et déjà, elle se trouve sous l'emprise de la mort et du temps : «Ecrire comme tricotent les très vieilles femmes, elles ne veulent pas vraiment finir leur ouvrage : la mort ne survient pas au milieu d'un tricob»¹⁵⁵.

En 1982, Luneau-Ascot édite finalement **La Pluie à Rethel**¹⁵⁶, dont le projet narratif avait lentement germé en cavale. Par le jeu d'un dédoublement identitaire de l'auteur-narrateur-personnage principal, un homme «qui écrit» dans un appartement pisseux de Rethel, tandis qu'il pleut à verse dehors, a du mal à se souvenir de son adolescence hollandaise marquée par l'euphorie, la découverte et l'innocence.

L'écriture s'avère un pis-aller, le langage n'étant pas toujours à même de ressusciter ces «tranches de vie» que le narrateur, parfois nommé «Vincent», trouve d'une extraordinaire banalité. Le récit tourne autour d'un projet que le narrateur n'est pas du tout sûr de mener à bien : «parler de Hoorn», éponyme et épice de l'événement fondateur et crucial, qui ne sera toutefois jamais dévoilé.

A partir de 1984, et pendant quelque temps, Pirotte sera juriste à Infor-Jeunes-Namur. L'année suivante, il est chroniqueur à la RTBF. Ses chroniques œnologiques deviendront **Les Contes bleus du vin**, un recueil de «textes parfaitement ciselés»¹⁵⁷. Cette année-là aussi, il publie **Fond de cale** aux éditions Le Sycomore¹⁵⁸.

Cette fois, l'autofiction s'attache à narrer les déboires d'un «narrateur incertain de ses origines»¹⁵⁹, «né d'une phrase»¹⁶⁰, pris d'anamnèse, Jan Idsega, issu d'une famille frisonne, et qui fuit lui aussi l'exécution d'une peine judiciaire¹⁶¹.

¹⁵³ Avec l'aide d'André Dhôtel.

¹⁵⁴ ID – **Journal moche**, p. 27.

¹⁵⁵ **Ibid.**, p. 11.

¹⁵⁶ Réédité par Labor en 1991.

¹⁵⁷ DRACHLINE, Pierre – «Les vins et des mots», **Le Monde des livres**, 14 août 1987.

¹⁵⁸ Réédité par Le Temps qu'il fait en 1991.

¹⁵⁹ DRACHLINE, Pierre – «La planète Pirotte», **Le Monde**, 14 décembre 1984.

¹⁶⁰ Cf. PIROTTE, Jean-Claude – **Fond de cale**, p. 67.

¹⁶¹ Cf. **Ibid.**, p. 62.

Il serait le principal suspect du meurtre de Hilde, sa sœur, à qui il est lié par un passé hollandais mythique et quelque peu incestueux. Jan (sur)vit avec ses fantasmes dans une temporalité discontinue et grâce au secours du Dr Verland, du vin, de la musique, de la littérature et des paysages poétiques de son adolescence. Bien entendu, l'état de déréliction du personnage principal n'est pas sans rappeler celui du «fugitif et latitant» dont nous dressons ici tant bien que mal la biographie «romanesque». La mère de Pirotte meurt en 1984. Pirotte se rend à Istanbul¹⁶².

Un été dans la combe paraît en 1986 à La longue vue¹⁶³. Ce roman, où «un vagabond qui s'est volontairement coupé du monde et, dans la solitude, réapprend les gestes essentiels de la vie»¹⁶⁴, touche à l'autofiction puisqu'il a pour repère l'expérience de la cavale ardennaise et champenoise de l'auteur, mais touche aussi le mythe. En effet, «Nous avons tous en nous ces espoirs de Robinson, cet orgueil de recréer le monde à notre façon»¹⁶⁵.

Mais ce personnage vit en fait «entre le désir de la solitude [qu'il trouve dans l'inconfort d'une cabane abandonnée dans une combe] et le besoin de visages»¹⁶⁶. Il s'agit surtout du visage féminin et mythique d'Hélène, dont les apparitions fantastiques déconcertent le personnage homodiégétique. Car Hélène est «une jeune femme qu'il a aimée et qu'il croit partout retrouver»¹⁶⁷. Dans ce baraquement, le clochard lettré vit à sa manière «une 'saison en enfer' où présent et passé, rêve et réalité, mémoire et hallucination se confondent»¹⁶⁸.

Ce roman obtient le Prix Rossel 1986, le Goncourt belge, que Pirotte préfère dévaloriser, non sans un petit goût revanchard. De ce trophée bruxellois, il écrit : «Mais ce n'est pas difficile d'avoir ce prix, il suffit d'être Belge, d'écrire trois lignes et demi, et de couper les cheveux en quatre. Mais l'avoir c'était une manière de dire merde à tout le monde»¹⁶⁹.

La même année, il participe au Québec au «Congrès littéraire international» consacré à «la tentation de l'autobiographie», dont son œuvre fictionnelle, depuis **Journal moche** fait preuve au sein de la fiction narrative en langue française.

¹⁶² Cf. ID – **Boléro**, p. 101.

¹⁶³ Réédité par La Table ronde en 1993.

¹⁶⁴ **Le Vif-L'Express**, 6 novembre 1986.

¹⁶⁵ DELAUNOIS, Alain – «L'école buissonnière de Jean-Claude Pirotte», **La Cité**, 16 novembre 1986.

¹⁶⁶ «Le prix Rossel à Jean-Claude Pirotte», **Wallonie**, 4 décembre 1986.

¹⁶⁷ PANURGE – «L'été dans la combe», **Plumes de Pan**, 10 décembre 1986.

¹⁶⁸ Entretien avec Jean-Marie Mersch, «Jean-Claude Pirotte ou le secret du naturel», **Intermédiaire**, 10 mars 1987.

¹⁶⁹ Entretien avec Alain Delaunoy, «Pirotte et les petits matins», **Art-Culture**, octobre 1990.

En 1987, il publie **La Vallée de misère** (Le Temps qu'il fait), un recueil qu'il avait mûri durant sa cavale française et qui nous fait parfois «songer à Villon»¹⁷⁰. Ce recueil accorde de l'importance aux menus faits de la vie quotidienne notamment son existence solitaire à Rethel¹⁷¹.

Il voyage beaucoup, notamment en Bretagne, - où il écrit des chroniques littéraires pour *La Liberté du Morbihan* -, collabore à France-Culture et vit avec Marie-Laurence. Il participe à quelques rencontres sur ses livres, comme par exemple, à Tamines, consacrée «Au nord d'ailleurs»¹⁷². Il publie **Les Contes bleus du vin**.

1989 voit la parution de son très beau roman **Sarah, feuille morte** et de la chronique **Rue des Remberges** (Angoulême), où il vécut quelque temps et qu'il quittera pour son voyage au Portugal : «Je viens de quitter, à tout jamais, la rue de Remberges»¹⁷³. Il y avait beaucoup écrit, peint, bu, et avait même trouvé tout près une galerie pour l'exposition de ses toiles.

Sarah, feuille morte raconte le parcours d'un personnage féminin laissé pour compte par ses parents, abandonné aux mains lubriques de ses cousines, initié aux jeux de l'amour, mais vivant sans attaches, sans domicile ou origine fixe, sans langue maternelle. Ce personnage, véritable *alter ego* féminin de Pirotte, vit la dépossession mélancolique et la mémoire trouble dans les provinces françaises que l'auteur a si bien connues.

La presse littéraire et la critique en général (belge et parisienne) ont très bien accueilli ce récit automnal, mélancolique et musical. La critique parle de «la prose la plus pure», d'une limpidité en contraste avec l'opacité brumeuse des paysages décrits ou, plutôt, peints¹⁷⁴. On y lit un travail d'autofiction par lequel «Jean-Claude Pirotte se crée un double féminin, par lequel, avec la lassitude frémissante qu'on lui connaît, il couche sur le papier ce que le temps lui a laissé entre les mains»¹⁷⁵.

¹⁷⁰ DELANOIS, Alain – «Rayons», *Cité*, 12 avril 1987.

¹⁷¹ Cf. PIROTTE, Jean-Claude – **La Vallée de misère**, p. 46.

¹⁷² Cf. «L'écrivain J.-C. Pirotte à Tamines», *Nouvelle Gazette*, 26 février 1987.

¹⁷³ PIROTTE, Jean-Claude – **Un voyage en automne**, p. 13.

¹⁷⁴ PANURGE – «Sarah, feuille morte», *Plumes de Pan*, 28 février 1990.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

Sarah, le narrateur (auto)-homodiégétique et intradiégétique se rapproche de l'auteur par bien des traits de son caractère. Comme lui, il lui arrive de rester assise des heures dans les bistros des villages de province : «Parfois je reste assise des heures au fond de la salle de l'auberge, à boire du café jusqu'à ce que la tête me tourne [...]»¹⁷⁶. Comme lui, elle est née en automne...¹⁷⁷

Par ailleurs, Pirotte séjourne cette année-là à Angoulême, la région de Chardonne¹⁷⁸, dont, enfant, la simple évocation toponymique le faisait rêver : «À l'enfant qu'exaltait le nom de Angoulême j'ai dit que la liberté d'aller vers Angoulême serait accordée»¹⁷⁹. Cet «éloignement» de la Belgique ne passe pas inaperçu¹⁸⁰.

La Légende des petits matins, - qu'il aurait aimé intituler *La Goutte d'or*, si Michel Tournier ne lui avait tiré le tapis sous les pieds -, paraît en 1990. Il s'agit d'un récit épistolaire où la rupture avec Anne Baillet est consommée. Il y revisite, en outre, son enfance gembloutoise. Il renoue avec la technique narrative du dédoublement qu'il avait mûri à Rethel : «Il s'est arrêté d'écrire afin de voir se lever le soleil sur les toits et les platanes du bourg»¹⁸¹.

L'Épreuve du jour est publié en 1991 sous forme d'«enfantine». Pirotte «[...] réinvente les fragments d'une enfance solitaire, entre une mère à jamais étrangère et un père absent»¹⁸². Le narrateur met en fiction son enfance à Gembloux, privée d'affection. Seule lumière, Hélène, une gamine atteinte d'une maladie incurable, et un morceau de tissu prélevé à un parachute allié, une sorte de parchemin symbolique pour conduire les enfants vers «la géographie des pays rêvés»¹⁸³.

Le ton merveilleux, dhôtelien n'est pas loin, mais l'auteur-narrateur n'est plus l'enfant qu'il fut : «J'ai retrouvé la nuit, mais je ne retrouverai pas l'enfance»¹⁸⁴. Dès lors, «l'épreuve du jour [devient] celle du langage»¹⁸⁵ ; l'écriture dans son inaptitude à restituer l'enfance et l'innocence.

¹⁷⁶ ID – Sarah, feuille morte, p. 56.

¹⁷⁷ Cf. MAURY, Pierre – «Portrait tremblé», *Le Soir*, 26 avril 1990.

¹⁷⁸ Cf. «L'artiste et son rêve charentais», *La Charente libre*, 12 décembre 1991.

¹⁷⁹ PIROTTE, Jean-Claude – **L'Épreuve du jour**, p. 108.

¹⁸⁰ Cf. MAURY, Pierre – «Ombres et lumières», *Le Soir*, 18 juillet 1990, et entretien avec Alain DELAUNOIS – «Pirotte et les petits matins», *Art-Culture*, octobre 1990.

¹⁸¹ PIROTTE, Jean-Claude – **La Légende des petits matins**, p. 102. C'est nous qui soulignons.

¹⁸² Cf. BERTRAND, Alain – «L'épreuve du jour», *Le Ligeur*, 17 janvier 1992.

¹⁸³ PIROTTE, Jean-Claude – **L'Épreuve du jour**, p. 66.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 133.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 75.

En 1992, Pirotte, qui habite Paris, se lie d'amitié avec Denis Tillinac, directeur de la maison d'édition La Table ronde, où il publiera quelques livres. Il se sépare de Marie-Laurence. La même année, sa fille Geneviève se suicide alors que Pirotte s'apprête à lui rendre visite. Cet événement tragique¹⁸⁶ deviendra le moteur d'un chant funèbre et automnal, un récit épistolaire touchant, avec le Portugal en toile de fond, **Un voyage en automne**, publié en 1996.

Pirotte écrira plus tard à son ami et écrivain portugais António Lobo Antunes sur les circonstances de cette perte que l'on sent irréparable : «[...] moi-même ; l'imagine mal, cette misérable asphyxie dans le sommeil artificiel, la tête enveloppée dans un sac de plastique étranglé sous le menton»¹⁸⁷. Il participe aux «Rencontres poétiques internationales de Bretagne».

En 1994, Pirotte vit à Bordeaux, à Angoulême et séjourne quelques jours au Portugal, où il visite Lisbonne, Coimbra, les Beiras et l'Estrémadure. Il déguste les différents vins portugais qu'il apprend à reconnaître : «Je me borne à penser à ce blanc d'Obidos que je goûte en écrivant ceci [...]»¹⁸⁸. Il vit désormais avec Nelly, qui se suicidera quelque temps après, s'ajoutant de la sorte au nombre tragique des «reines défuntes»¹⁸⁹.

Pirotte s'avère un fin connaisseur de la littérature portugaise dont il commente plusieurs auteurs (Agostina Bessa Luís, Ramos Rosa, Mário de Sá Carneiro ou António Lobo Antunes) dans la revue **Lire le Portugal** (n°4 et n° 5, 1994, notamment) éditée par la Fondation Calouste Gulbenkian où il anime les «découvertes littéraires».

Récits incertains, - recueil de textes épars et atypiques, dont la facture vient de loin si on les confronte à certains textes détachés et conservés aux AML (Bruxelles) -, paraît en 1992 ; **Il est minuit depuis toujours** en 1993¹⁹⁰, **Sainte-Croix-du-Mont** du nom d'un célèbre cépage et **Plis perdus**, mélange de textes épars, dont une lettre à António Lobo Antunes.

En 1996, le Prix Alexandre Vialatte (300.000 FB)¹⁹¹ lui est décerné pour **Un voyage en automne**. Par ailleurs, après Henry Bauchau et François Emmanuel, il reçoit Le Prix de littérature française de la ville de Tournai. Marc Quaghebeur trace son portrait et commente une œuvre poétique et fictionnelle déjà très considérable.

¹⁸⁶ Cf. ID – **Un voyage automne**, p. 33 : «D'ailleurs tu répétais : - C'est ici que je dois vivre. Mais je ne me suiciderai plus, tu vois bien que c'est inutile. Je me rate toujours, ça devient ridicule».

¹⁸⁷ ID – **Plis perdus**, Paris, La Table ronde, 1994, p. 55s.

¹⁸⁸ ID – **Un voyage en automne**, p. 81.

¹⁸⁹ ID – **La Pluie à Rethel**, p. 83.

¹⁹⁰ On y retrouve **Journal moche**.

¹⁹¹ Cf. MAURY, Pierre – «Pirotte, le vagabond magnifique», **Le Soir**, 22 octobre 1996.

Quaghebeur en profite pour dégager ce qu'il nomme «l'univers Pirotte», fondé sur le recours citationnel, la spécificité de la construction narrative et le rapport ambigu à la Belgique¹⁹².

Il vit désormais sans domicile fixe, voyage beaucoup, fréquente «Le Petit Prince» et sa patronne qu'il nomme Tanagra : «Sommes-nous au monde, Tanagra ?»¹⁹³. Il a subi avec succès une opération pour extirper une tumeur à l'urètre, et sera l'un des pensionnaires de la résidence littéraire Mont-Noir, l'ancien domaine des Yourcenar¹⁹⁴.

Cavale, un récit rétrospectif étayé sur la découverte d'un carnet de cavale de Pirotte, «Donc j'ai remis la main sur ce carnet entamé il y a vingt ans [...]»¹⁹⁵, paraît en 1997. On y suit le trajet du fugitif des années septante, ses mauvaises compagnies, les bistros, les livres... La même année, il publie **Faubourg**, un recueil de poèmes et un conte de Noël qu'il avait jadis composé pour sa fille, Dodie, alors qu'il se cachait en France, **Le Noël du cheval de bois**, illustré par l'auteur.

En 1998, Jean-Claude Pirotte inaugure la nouvelle émission littéraire de la télévision belge «Si j'ose écrire»¹⁹⁶. Il s'installe à Montolieu dans le cadre de «Montolieu, village du livre». Son roman, **Boléro**, est publié cette même année. Dans ce récit, Pirotte fait appel à un hétéronyme autofictionnel, Verdi, et se fait une image musicale et œdipienne de la mère, sur fond du boléro de Ravel.

En 1998, c'est le «regard amont» qui revient dans **Mont Afrique**, un roman dont on trouve des échos dans la correspondance des Archives Pirotte (AML), notamment pour ce qui est du titre et du personnage Barnabé. Ce texte renoue avec le passé bourguignon du fugueur d'antan, son aventure fictionnalisée avec Anne Costy, la mère de Geneviève. Le Mont-Afrique, au loin, s'élève comme un repère solide et pérenne, un témoin fidèle de ses identités multiples, de ses épisodes romanesques.

Il prépare une collection, «Lettres du Cabardès» pour la Table ronde et présente, en 2000, l'œuvre de son ami António Lobo Antunes lors du Salon du Livre de Paris¹⁹⁷.

En 2001, l'auteur récupère l'hétéronyme et les manuscrits de cavale. Il livre **Ange Vincent**, roman très autobiographique. Le narrateur évoque Gembloux (sans la nommer), la Hollande et la Bourgogne.

¹⁹² Ces trois vecteurs orienteront également notre approche. Cf. «Le Prix de littérature à Jean-Claude Pirotte», **Nord Eclair**, 27 septembre 1996. Cf. aussi VOITURIER, Michel – «J.-Cl. Pirotte, lauréat du Prix littéraire de Tournai», **Vers l'Avenir**, 19 septembre 1996.

¹⁹³ PIROTTE, Jean-Claude – **Cavale**, p. 22.

¹⁹⁴ Cf. «Souvenirs pieux», **Le Monde**, 10 octobre 1997.

¹⁹⁵ PIROTTE, Jean-Claude – **Cavale**, p. 13.

¹⁹⁶ Cf. HAUBURGE, Pascale – «Pirotte, un début qui mène loin», **Le Soir**, 3 mars 1998.

¹⁹⁷ Cf. entretien avec António Lobo Antunes, «Sinto-me bem entre os surdos», **Público**, 18 mars 2000.

Son dernier livre en date, **Un rêve en Lotharingie** (2002), - à la faveur d'une dégustation de vins et une visite guidée de terroirs -, une Lotharingie mitoyenne, une géographie très proche de son vécu : «De Marsannay-la-Côte, dans le jardin de Jeanne, rue de la Maladière où, j'ai vécu dans l'adolescence, et appris à révéler autant qu'à rêver le bourgogne [...]»¹⁹⁸. Il acte de la sorte le statut incontournable et constant de l'autoréférence dans son écriture ; point de départ d'une dérive stratégique de mise en fiction du moi.

6.1.2 L'homme qui écrit

Le concept d'autofiction qui nous occupera ici se réfère à l'acception au sens large de ce que nous désignons plus haut «la fictionnalisation de soi»¹⁹⁹, la libre mise en fiction du moi, association du vécu à l'imaginaire et au romanesque. Cette intention de déroger au pacte autobiographique classique, Pirotte l'a abondamment réaffirmée dans les marges paratextuelles de ses écrits, ainsi que dans les nombreux apports péritextuels sur ses textes (entretiens, renvois intertextuels internes au sein de son œuvre).

Le programme autofictionnel de Pirotte s'annonce aussi bien dans les épigraphes, en exergue du texte, que dans la conception de l'autobiographie qu'il endosse chez d'autres écrivains : «Ses chroniques [de Chardonne] sont une manière de journal au fil duquel ce qu'il consigne des autres et du monde tels qu'il les pratique le dévoile lui-même, en quelque sorte de profil»²⁰⁰.

A cet effet, rappelons que, pour ce qui est de la fiction narrative retenue dans notre corpus bibliographique, la désignation générique «romanesque» est souvent invoquée.

Journal moche a beau ne revendiquer aucun genre spécifique, la nature de ces textes épars frôlant çà et là, comme le titre l'indique, le journal intime, n'en laisse pas moins le lecteur avisé renseigné des déboires et aventures de l'auteur, et en état de «légitime méfiance».

¹⁹⁸ PIROTTE, Jean-Claude – **Un rêve en Lotharingie**, p. 35.

¹⁹⁹ Cf. à ce sujet COLONNA, Vincent – **L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature**, thèse inédite, dirigée par Gérard Genette, EHESS, 1989.

²⁰⁰ PIROTTE, Jean-Claude – **Un voyage en automne**, p. 79s.

Or, la publication de ce texte coïncide avec le retour de Pirotte en Belgique à la péremption de la peine à laquelle il s'était soustrait. Le ton lucide, mais sans rancune de l'*incipit* : «Dormez, bonnes gens, je ne vous connais plus, vous ne m'avez jamais admis pour un des vôtres. JE NE SUIS PAS d'ici»²⁰¹ trahit ouvertement l'identité de l'auteur.

La Pluie à Rethel est annoncé comme «roman» ; un souci d'affirmation fictive que d'autres procédés narratifs intratextuels viendront corroborer et dont le moule génétique, mis en lumière dans les archives Pirotte (AML), permet de mieux comprendre la construction narrative de **Ange Vincent**.

Fond de cale et **Un été dans la combe** sont tous deux présentés comme romans. Dans le premier cas, la quatrième de couverture spécifie qu'il pourrait s'agir d'un «roman policier» auquel Jean-Claude Pirotte ajoutait «*son empreinte faite de mélancolie rageuse*»²⁰². Dans les deux cas, la ressemblance entre les narrateurs et ce que dévoilent les données biographiques de l'auteur est frappante : même circonstances, même repères géographiques, même racines hollandaises ou «nordiques», même sens de l'errance et de la dérégulation.

Sarah, feuille morte, - un roman où le narrateur ne s'éloigne de l'auteur que par le genre -, permet à nouveau de reconnaître des repères géographiques et psychologiques de l'auteur, que le périphrase renforcera. **La Légende des petits matins**, sans définition générique annoncée, récite en forme de monologue pathétique, affiche expressément les écarts autofictionnels dont il se sert pour mettre à distance une autoréférence obsédante : «- Je n'ai pas de père, je n'aurais jamais de père. - Justement, reprenait-il, tu as besoin d'un père glorieux, je suis là, corps glorieux»²⁰³.

Finalement, **L'Épreuve du jour** ne parvient pas à se départir de l'autobiographie de l'enfance de l'auteur. Ce texte, que Jean-Claude Pirotte appelle «enfantine», place le récit dans une ville jamais nommée, dans une rue dont on sait que le nom a été «inventé», mais dont tout porte à croire qu'il s'agit de Gembloux, la ville wallonne où Pirotte a passé son enfance simultanément malheureuse et émerveillée.

Par ailleurs, le narrateur des textes narratifs retenus insiste sur une sorte de dénigrement ironique de sa démarche autofictionnelle qu'il accuse de «romanesque». Cet écart ironique par rapport à la mise en scène du moi permet au narrateur de s'assurer une grande liberté dans la fiction et de brouiller les pistes de reconstruction biographique.

²⁰¹ ID – **Journal moche**, p. 11.

²⁰² ID – **Fond de cale**, quatrième de couverture. C'est nous qui soulignons.

²⁰³ ID – **Sarah, feuille morte**, p. 34.

Dans **La Pluie à Rethel**, le sujet narratif induit explicitement l'écart fictif, qu'il présente au narrataire comme l'un des écueils à une lecture «référentielle» du récit : «Voici ce qu'écrit encore, avec *complaisance*, le narrateur»²⁰⁴. Ce narrateur fait dériver sa conception «romanesque» de l'amour, de la vie (la sienne), des femmes, de son adolescence et de ce réservoir «d'images d'Epinal»²⁰⁵ prises au cours des lectures de ses auteurs favoris, Dhôtel en tête.

Dans **Fond de cale**, alors que le narrateur essaie d'évoquer une scène de son adolescence avec sa sœur, il ne peut que signaler «des images d'un romantisme de bazar» qui lui reviennent à l'esprit, ainsi que «de caractère littéraire des personnages»²⁰⁶.

De son côté, le personnage-narrateur clochard de **Un été dans la combe** avoue d'entrée de jeu avoir eu «une idée romantique du trimard et de la cloche»²⁰⁷ à laquelle il aura à se confronter pendant son expérience errante. Ainsi, il semble regretter que, dans l'inconfort de son baraquement, «d'eau s'[soit] présentée à moi d'une façon facilement anti-romanesque»²⁰⁸. Et ce surcodage ironique et autocritique se poursuit dans le reste du récit : «Non, je suis en train de faire de la littérature, comme on dit»²⁰⁹.

La même conscience d'écart fictif par rapport au rendu biographique se manifeste dans le long monologue de **La Légende des petits matins** où la rue Sainte-Berthe, inventée afin d'éviter la citation explicite de la rue Sainte-Adèle, est dite «plus réelle que la vrai romanesque»²¹⁰. Plus loin, le narrateur porte un discrédit littéraire sur ses propos quasi épistolaires : «J'énonce quelques lieux communs»²¹¹.

Dans le cas de l'«enfantine» **L'Épreuve du jour**, l'univers enfantin procure un couvert fictif et fabulateur au récit par lequel le narrateur peut jouer sa mise en fiction tout en «narrant» une expérience personnelle douloureuse et solitaire au terme d'un récit marqué par «l'apprentissage de la solitude, de l'angoisse, de la haine»²¹², le narrateur entend malgré tout créer une zone de référence floue. D'ailleurs, l'enfance est présentée comme «illusion romanesque»²¹³, «une fable ou un mensonge»²¹⁴.

²⁰⁴ ID – **La Pluie à Rethel**, p. 42. C'est nous qui soulignons.

²⁰⁵ **Ibid.**, p. 50.

²⁰⁶ ID – **Fond de cale**, p. 93.

²⁰⁷ ID – **Un été dans la combe**, p. 13.

²⁰⁸ **Ibid.**, p. 26.

²⁰⁹ **Ibid.**, p. 57.

²¹⁰ ID – **La Légende des petits matins**, p. 34.

²¹¹ **Ibid.**, p. 109.

²¹² ID – **L'Épreuve du jour**, quatrième de couverture.

²¹³ **Ibid.**, p. 107.

²¹⁴ **Ibidem**.

En outre, il serait pertinent de confronter les soupçons soulevés par les ressemblances autoréférentielles de ces récits à ce que l'auteur consent à dévoiler de son intention autofictionnelle. Dans son entretien accordé à Jean-Marie Mersch, Pirotte se distancie ludiquement du personnage principal de **Un été dans la combe**, vagabond qui, quelque part entre l'Argonne et la Champagne, s'installe dans un baraquement perdu au creux d'une combe, s'isole de la société qu'il ne rejoint que par les bistros et ses incursions fantômiqes dans les petits villages de province.

Pirotte préfère entretenir le doute et l'ambiguïté sur sa ressemblance avec le clochard. Il invoque «une mémoire hallucinée ou des souvenirs d'hallucinations»²¹⁵. Par ailleurs, Pirotte impute la structure circulaire du récit dont le premier paragraphe est reproduit tel quel au dernier paragraphe, à l'ambivalence du personnage vagabond. Il en souligne également l'effet de dédoublement : «Le personnage était à la fois un personnage romanesque [...] et un être vivant totalement dédoublé et qui n'était pas lui-même»²¹⁶.

Dans son entretien avec Alain Delaunois, consacré surtout à **La Légende des petits matins**, Pirotte avoue que, dans ce récit, «le narrateur se confond presque toujours avec l'écrivain, c'est vrai. Il y a une partie d'affabulation, mais comme je suis moi-même un affabulateur, on peut dire qu'il y a peu de différences»²¹⁷.

Mais c'est vers la fin de l'entretien que Pirotte, faisant allusion à **Sarah, feuille morte**, dévoile le plus sa stratégie autofictionnelle. Il étale sa démarche sur sa propre expérience de lecteur, sa propre impression d'être né dans un livre, d'avoir trouvé ses origines dans un récit d'un de ces écrivains ou poètes lus durant l'adolescence, notamment Dhôtel²¹⁸.

Se considérant lui-même comme un personnage fictif issu d'un récit romanesque, et ayant lui-même accepté son destin d'errance comme une chance et un appel à la concrétisation romanesque reportée de son adolescence de lecteur et de fugueur, l'auteur tend à instaurer dans ses récits une aire interstitielle à mi-chemin entre l'autobiographie et la fictionnalisation de soi, d'autant plus que, reconnaît-il, les «lecteurs d'aujourd'hui aiment les textes à caractère plus intime, où le narrateur et l'auteur *se confondent un peu*»²¹⁹.

²¹⁵ Entretien avec Jean-Marie Mersch, «Jean-Claude ou le secret du naturel», **Intermédiaire**, 13 mars 1987.

²¹⁶ **Ibidem**.

²¹⁷ Entretien avec Alain Delaunois, «Pirotte et les petits matins», **Art-Culture**, octobre 1990.

²¹⁸ Entretien avec Alain Bertrand, «Jean-Claude Pirotte», **Temps Livres**, octobre 1990.

²¹⁹ Entretien avec Alain Delaunois, «Pirotte et les petits matins», **Art-Culture**, octobre 1990. C'est nous qui soulignons.

Interrogé par Alain Bertrand sur l'étrange ressemblance de ses personnages principaux et narrateurs de ses récits, Pirotte s'explique en renforçant sa conception «romanesque» de l'écriture à l'origine de son entrée en fiction, et dont il applique la recette dans ses propres récits. C'est dans une logique «romanesque» de cause à effet que l'auteur convoque le narrataire de ses textes, une sorte de reproduction dans ses écrits d'une assimilation autofictionnelle de l'imaginaire littéraire éprouvée par l'auteur lui-même. Ainsi, «dans mes livres, le narrateur ou la narratrice, c'est une image de moi, déformée par l'affabulation. Je suis né de Dhôtel, je nais aussi de ce que j'écris [...]»²²⁰.

Enfin, à Claire Devarrieux, Pirotte, après avoir dressé un aperçu biographique très détaillé, et dès lors précieux pour la mesure de l'écart autofictionnel, se met à éclairer quelques dérives fantasmatiques non homologuées par sa biographie. C'est le cas, nous l'avons signalé plus haut, de son attirance incestueuse envers sa tante sud-américaine : «Je n'ai pas eu avec elle la relation incestueuse que je raconte»²²¹.

De son côté, la critique littéraire n'a pas manqué de souligner la pratique autofictionnelle des récits pirottiens. Chaque livre publié renforce les soupçons des commentateurs quant à un substrat autobiographique sans cesse distillé et réélaboré par un lyrisme singulier dans la fiction narrative en langue française contemporaine. La réception critique se traduit par un certain désarroi définitoire et une perplexité du lecteur face à une modalité générique oxymorique déconcertante.

Commentant **Fond de cale**, Pierre Drachline invoque «la pudeur» pour justifier l'entremise des personnages dans la fiction du moi. La chronique que **Vers l'Avenir** consacre à **Un été dans la combe** décrit l'écriture de Pirotte dans une perspective nettement autofictionnelle, mais sans la nommer. L'auteur signale que ce livre est «écrit à la première personne, mais *sans volonté autobiographique déclarée*»²²².

²²⁰ Entretien avec Alain Bertrand, «Jean-Claude Pirotte», **Temps Livres**, octobre 1990.

²²¹ Entretien avec Claire Devarrieux, «La cavale du dipsomane», **Libération**, 12 juin 1997. Cf. aussi PIROTTE, Jean-Claude – **La Pluie à Rethel**, p. 69.

²²² Cf. Chronique littéraire, «un quatrième pour l'écrivain namurois Jean-Claude Pirotte», **Vers l'Avenir**, 14 octobre 1986. C'est nous qui soulignons.

Alain Delaunois parie sur le fait que «le personnage principal [...] n'est sans doute pas loin de lui ressembler»²²³. De même, le sentiment d'une similitude autoréférentielle avec l'expérience de cavale de Pirotte est explicitement reprise par Jean-Marie Mersch, pour qui le personnage de **Un été dans la combe** «lui ressemble comme un frère : vagabond comme lui et comme lui en proie aux démons de l'écriture [...]»²²⁴.

Même intuition de la critique en ce qui concerne **Sarah, feuille morte**. La chronique de **Vers l'Avenir** y lit une «vie d'errances, bien proche de l'existence de celui qui l'a fait naître sous sa plume»²²⁵ qui pressent un «portrait tremblé» de l'œuvre et cherche dans le personnage Sarah une allure psychologique qu'il croit tenir de la «façon enveloppante d'avancer les choses sans trop y insister»²²⁶ propre à l'auteur.

Dans **Pan**, Panurge va plus loin. Pour lui, l'inconsistance et la déréliction du personnage principal et narratrice Sarah ne peuvent s'expliquer que par l'intention, chez Pirotte, de se créer «un double féminin par lequel [...] il couche sur le papier ce que le temps lui a laissé entre les mains»²²⁷.

Dans sa démarche autofictionnelle, la fiction narrative de Pirotte projette donc un regard rétrospectif et nostalgique sur son histoire personnelle. La «mémoire profonde»²²⁸ y est constamment à l'œuvre, pareille à une obsession, à une condition imposée, mais où l'auteur-narrateur, même à l'âge de quarante ans lorsqu'il narrait **La Pluie à Rethel**, trouvait déjà un plaisir douloureux et morbide, un besoin doux-amer qui renvoie à la «paresse active» de l'enfance. Pirotte la nomme la «maladie honteuse»²²⁹.

Il suffit pour s'en convaincre de dégager les désignations métaphoriques par le biais desquelles les narrateurs de Pirotte se réfèrent à l'activité passive du souvenir à laquelle ils associent très étroitement la paresse, l'adolescence ou la littérature (et partant, leur propre écriture).

²²³ DELAUNOIS, Alain – «L'école buissonnière de Jean-Claude Pirotte», **La Cité**, 16 novembre 1986.

²²⁴ Entretien avec Jean-Marie Mersch – «Jean-Claude Pirotte ou le secret du naturel», **Intermédiaire**, 13 mars 1987.

²²⁵ Cf. chronique littéraire, «Jean-Claude Pirotte, homme du 'Monde'», **Vers l'Avenir**, 2 novembre 1989.

²²⁶ MAURY, Pierre – «Portrait tremblé», **Le Soir**, 26 avril 1990.

²²⁷ PANURGE – «Sarah, feuille morte», **Plumes de Pan**, 28 février 1990.

²²⁸ Cf. QUAGHEBEUR, Marc – **Lettres belges entre absence et magie**, pp. 451-461.

²²⁹ Cf. PIROTTE, Jean-Claude – **La Pluie à Rethel**, p. 24. Voir aussi ID – **La Légende des petits matins**, p. 24 et p. 41. Jean-Christophe Millois en fera le titre d'un article sommaire consacré aux particularités de la fiction pirottienne. Cf. MILLOIS, Jean-Christophe – «La maladie honteuse», **Prétexte**, n° 13, printemps 1997.

Dans **Journal moche**, écrire la mémoire s'apparente au tricot des très vieilles femmes²³⁰, tandis que le va-et-vient de la remémoration suggère une «infinie masturbation»²³¹. Cette expression trouvera une variante assez proche pour désigner son expérience passée de fugitif, à laquelle il revient souvent par allusion ou par fiction dans ses différents récits. La cavale, moment fort du réservoir mémoriel, imaginaire et littéraire, est sentie comme «une sempiternelle resucée de passé»²³².

Dans **La Pluie à Rethel**, le narrateur dédoublé et aux prises avec un irrésistible appel de son histoire hollandaise, invoque désespérément et sans complaisance sa mémoire, futile substitut des Muses, en vue d'une récupération narrative et analeptique de son passé : «Mais cette part de moi, Mémoire, vieille putain fétide, retrouve-la, je t'en prie, restitue un peu de moi-même avec la pluie de Rethel et reprends ta morne masturbation»²³³.

Or, ce passé mythique n'est pas près de se laisser enclorre dans un récit. Il ressortit à une adolescence incurable : «L'adolescence est *une maladie incurable* à laquelle l'intéressé ne survivra pas [...]»²³⁴.

Le narrateur de **Fond de cale**, Jan Idsega, véritable *alter ego* de l'écrivain, fait l'objet d'une évocation «emphatique» et anhistorique du passé reprise dans d'autres récits de Pirotte. A nouveau, «d'emphase est une drôle de maladie dont seul guérit le couac final»²³⁵. Toutefois, elle porte sur le vécu hollandais ou nordique de Jan Idsega et de sa sœur Hilde, un âge d'or mythique que le narrateur avisé n'a aucun mal à rapprocher de celui de l'auteur.

Dans **Sarah, feuille morte**, le travail mnésique qui supporte la tentation analeptique et nostalgique du récit est à nouveau mis en exergue dans sa version «maladive». La mémoire de Sarah, projection fictive et féminine de Pirotte, est dite «encombrée, prolifique»²³⁶. Elle s'apparente à «un capharnaüm»²³⁷, mais elle s'avère un «mal» nécessaire, incurable, un plaisir adolescent solitaire et morbide, une activité onirique en refus à l'entrée dans le monde adulte. A ce titre, elle rejoint selon Pirotte, - nous l'avons vu plus haut -, la masturbation, et est perçue comme «une maladie honteuse»²³⁸.

230 ID – **Journal moche**, p. 11.

231 **Ibid.**, p. 23.

232 ID – **Cavale**, p. 122.

233 ID – **La Pluie à Rethel**, p. 24.

234 **Ibid.**, p. 92. C'est nous qui soulignons.

235 ID – **Fond de cale**, p. 101.

236 ID – **Sarah, feuille morte**, p. 25.

237 **Ibidem.**

238 **Ibidem.**

Le même traitement mythique de l'espace-temps revient quelques pages plus loin, dans un monologue intérieur de Sarah, teinté d'aphorismes, où la narratrice se met à «proposer des hypothèses qui, bien qu'aussitôt démenties, petit à petit, finissent malgré tout par faire naître une impression globale»²³⁹.

Sarah, tout comme l'auteur, sait que «la jeunesse et la beauté sont des *maladies* qui se soignent au fond des provinces»²⁴⁰, que tout regard rétrospectif vers son adolescence encore si proche ne peut survenir qu'au prix d'une fuite dans l'atemporalité et dans le littéraire : «C'était le printemps cette année-là, mais de quel printemps inimaginable s'agit-il dont ?»²⁴¹.

Dans une étude très pertinente des enjeux et des extensions identitaires de ce roman, Laurent Rassion voit dans l'indétermination des personnages le symptôme d'une incapacité à traduire la mémoire. Dès lors, «la réminiscence devient littéraire»²⁴². Dans ce récit où aucun personnage ne connaît d'attache et où l'indéfinition ou le jeu onomastique ne sont certes pas innocents, Pirotte décline «l'impossibilité de dire la mémoire»²⁴³.

Le lyrisme pirottien à partir duquel les stratégies autofictionnelles peuvent s'amorcer, se trouve donc otage de la mémoire, «et la mémoire se tient là, derrière sa caisse, taulière complaisante et servile»²⁴⁴, à l'égard du chaos qui brouille toute tentative de reconstruction mnésique dans le récit. Le narrateur de **La Pluie à Rethel**, tout en ressuscitant quelques «tranches de vie», impute sa construction narrative chaotique, faite d'alternance du temps du récit et d'analepses, à sa mémoire défaillante. A ce titre, ce récit apparaît comme écriture en acte, autocritique quant aux ressorts qu'elle met en œuvre.

Après avoir narré la scène de son arrivée à la gare de Leyde pendant son adolescence, le narrateur se met à douter ouvertement du bien fondé de l'agencement chronologique de ses souvenirs : «Cette scène se situe-t-elle cette année-là, ou deux ans plus tard ?»²⁴⁵.

²³⁹ DEVARRIEUX, Claire – «Pirotte, lignes de fuite», *Libération*, 16 octobre 1997.

²⁴⁰ PIROTTE, Jean-Claude – **Sarah, feuille morte**, p. 40. C'est nous qui soulignons.

²⁴¹ **Ibidem.**

²⁴² ROSSION, Laurent – «Personnages, écriture et identité dans *Sarah, feuille morte*, de Jean-Claude Pirotte», **Cahiers francophones d'Europe centre-orientale**, n° 7/8, tome 2, *Belgique francophone. Quelques façons de dire les mixités*, 1997, pp. 271-289.

²⁴³ **Ibidem.**

²⁴⁴ PIROTTE, Jean-Claude – **Récits incertains**, p. 14.

²⁴⁵ ID – **La Pluie à Rethel**, p. 86. Cf. aussi le même moule narratif et schématique dans ID – **Ange Vincent**, p. 78.

Dans **Fond de cale**, la tortuosité du récit est attribuée à une mémoire capricieuse et impérieuse : «La mémoire m'impose ses voies détournées, ses courants contraires, et sa confusion»²⁴⁶. De même, le narrateur errant et hagard de **Un été dans la combe**, dépossédé de son passé, maladivement attaché à l'hallucinoire apparition d'Hélène, se promet en vain de mettre de l'ordre dans sa mémoire comme l'on rangerait des archives, notamment celle qu'éveille son expérience lointaine chez Me. Berteau, quand il était clerc, évocation fictionnalisée de son passé d'avocat : «Tous les souvenirs sont là, dans le désordre bien sûr, mais avec un rien d'autorité je les rangerai comme à la parade»²⁴⁷.

Ce souci inutile de reconstitution linéaire et factuelle de la mémoire est partagé par Sarah. La narratrice de **Sarah, feuille morte** se dit trahie ou lâchée par sa mémoire, d'où son inconsistance psychologique, sa tendance à douter de tout : «Lorsque j'essaie de renouer le fil du temps, ma mémoire, que je croyais disposée à m'aider, se dérobe comme une fille avant la rafle»²⁴⁸.

Mais, à force de subir cette amnésie transitoire, le narrateur finit par s'y complaire ou par en faire un avantage poétique, un artifice littéraire dont ses récits sont le produit et le reflet. Celui de **Cavale**, dont le fil conducteur est censé s'inspirer étroitement d'un «carnet» de cavale retrouvé au hasard²⁴⁹, illustre cette technique. Pour l'ex-fugitif et latitant, le désordre du récit, sa non-linéarité ainsi que l'incursion chaotique des scènes narratives proviennent du «grand désordre» de ces années vécues en cavale, lequel a fini par mouler la mémoire.

A nouveau le narrateur expose le côté maladif ou pathologique de la réminiscence : «Le désordre est une maladie. Je prétends souvent désirer m'en guérir, mais il se peut que je ne sois pas sincère»²⁵⁰. Et le fugitif d'en faire l'éloge par «une litanie du désordre»²⁵¹.

A partir de ce «capharnaüm» mémoriel, le texte narratif de Pirotte amorce plusieurs stratégies autofictionnelles. Nous en retiendrons trois, très présentes dans ces récits inscrits dans le corpus bibliographique, mais dont on trouve également des emprunts dans d'autres textes.

²⁴⁶ ID – **Fond de cale**, p. 102.

²⁴⁷ ID – **Un été dans la combe**, p. 146.

²⁴⁸ ID – **Sarah, feuille morte**, p. 22.

²⁴⁹ Cf. ID – **Cavale**, p. 11.

²⁵⁰ **Ibid.**, p. 163.

²⁵¹ **Ibidem.**

D'abord, l'autofiction pirottienne entend se réclamer explicitement et ironiquement du romanesque, tout en faisant coller très étroitement son récit au vécu biographique. Le romanesque renvoie ici au caractère (méta)littéraire des personnages, du narrateur, des discours et des scènes, voire de l'auteur lui-même²⁵². La revendication du romanesque comme procédé métatextuel participe d'une tendance caractéristique générale de l'écriture, à savoir l'autodénigrement du récit, auquel nous reviendrons.

Le narrateur entend dévaloriser son texte en lui reprochant des tournures reçues d'une contamination ou d'un plagiat intertextuels externes, d'une idée préconçue de la construction romanesque, vaguement inspirée par de banals clichés littéraires. À l'origine de cet aveu textuel (et non plus paratextuel) de fictivité, se trouve le statut fictif revendiqué par l'auteur lui-même²⁵³.

Dès lors, le recours au «romanesque» à l'intérieur de la matière diégétique poursuit un objectif de surcodage ironique ou ludique propre à une acception postmoderne de l'écriture. Le romanesque pirottien n'est pas seulement critique et fragmentaire. Il assume aussi l'intention autocritique et ironique de la mise en fiction du moi.

Ce surcodage permet à l'autofiction d'advenir dans toute son ambiguïté oxymorique et paradoxale. Le sujet narratif s'investit dans une première personne quasi autobiographique et ressasse des épisodes vécus et marquants. Il use d'un monologue intérieur de diariste, entrecoupé d'un registre ou d'un rythme épistolaire que renforce un lyrisme nostalgique, mais déçoit et déroute le narrataire par le rappel sporadique d'une fictivité assumée, intégrée comme une partie ludique de la mise en scène de soi.

Le narrateur en état de dérégulation de **La Pluie à Rethel** justifie son aversion envers Mina, la fille de Mijneer Vrins, en vertu de sa conception «romanesque et poétique» de l'amour et de la sexualité²⁵⁴. Menacé par l'incapacité narrative, il s'acharne à puiser des images dans ce qu'il désigne «mon musée d'Epinal à moi»²⁵⁵, réservoir littéraire et balise diégétique de son extrapolation autofictionnelle.

Jan Idsega, *alter ego* de Pirotte dans **Fond de cale**, entame la description d'une averse sur le littoral breton dont il accuse aussitôt l'inconsistance narrative et l'impression de *déjà lu* qu'il attribue à «un romantisme de bazar» avant de souligner «le caractère littéraire des personnages que nous [lui et Hilde] jouions [...]»²⁵⁶.

²⁵² Cf. MAURY, Pierre – «Jean-Claude Pirotte, prix Rossel 1986», *Le Soir*, 4 décembre 1986.

²⁵³ Cf. *Ibidem*.

²⁵⁴ ID – **La Pluie à Rethel**, p. 42.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 50. Cf. aussi ID – **L'Épreuve du jour**, p. 16 et **Cavale**, p. 156.

²⁵⁶ ID – **Fond de cale**, p. 93.

Dans **Un été dans la combe**, un autre *alter ego* pirottien, comme lui «clochard magnifique»²⁵⁷ et trop «lettré» pour ne pas gâcher une part d'effet de réel procuré par la description de la poisseuse cabane dans la combe, se cherche des raisons littéraires d'errer au fond des provinces, et de regretter une femme perdue, mais que l'hallucination lui restitue à coups d'éclats de rire. Vers la fin de l'*incipit*, le clochard-narrateur affirme avoir eu «une idée *romantique* du trimard et de la cloche [...]»²⁵⁸.

Quelques jours après son installation dans le baraquement, ce personnage regrette que l'eau, dont il ressent le besoin le plus urgent, se soit présentée à lui «d'une façon futilement anti-romanesque»²⁵⁹. Quand le souvenir mythique d'Hélène deviendra plus pressant et que l'errance gagnera en statut poétique, il se rendra à l'évidence : «Non, je suis en train de faire de la littérature, comme on dit»²⁶⁰.

Dans les monologues décousus et nostalgiques de **La Légende des petits matins**, le narrateur, - qui fait des visites éclairs dans le monde de son enfance -, «invente» une rue Sainte-Berthe, substitut fictionnel de la rue Sainte-Adèle, afin de rendre cette dernière, «la vraie, romanesque»²⁶¹. Vers la fin du récit, alors que le sujet narratif se dédouble et se dissocie de plus en plus dans la perspective du narrateur²⁶², la conscience autocritique d'une inspiration dans les clichés littéraires reprend le dessus et intimide le désir de narrer : «J'énonce quelques lieux communs»²⁶³.

Cette tendance à l'invocation «romanesque» de son écriture en acte pour suppléer une incapacité narrative deviendra une caractéristique constante et l'une des attaches les plus singulières du lyrisme pirottien à la littérature contemporaine²⁶⁴. Tous les récits suivants affichent leur surcodage littéraire, leur conscience insatisfaite quant aux ressources et aux limites de la narration. Le narrateur de **L'Épreuve du jour** présente «de sujet de ces pages décousues»²⁶⁵, comme n'étant pas sûr d'avoir vécu l'enfance solitaire et douloureuse qu'il narre. Ce sentiment de doute se traduit par l'intuition d'une «illusion romanesque»²⁶⁶.

²⁵⁷ Alain Bosquet cité par BROGNIET, Eric – «Jean-Claude Pirotte : à la recherche de l'innocence perdue», *Sources Namur*, n° 3, 1988.

²⁵⁸ PIROTTE, Jean-Claude – **Un été dans la combe**, p. 13. C'est nous qui soulignons.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 26.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 57.

²⁶¹ ID – **La Légende des petits matins**, p. 34.

²⁶² *Ibid.*, p. 108.

²⁶³ *Ibid.*, p. 109.

²⁶⁴ Cf. BAETENS, Jan/VIART, Dominique – «Etats du roman contemporain», *Écritures contemporaines*, n° 2, *Etats du roman contemporain*, 1999, pp. 3-7.

²⁶⁵ PIROTTE, Jean-Claude – **L'Épreuve du jour**, p. 107.

²⁶⁶ *Ibidem*.

Et les exemples sont légion. **Récits incertains** s'insurge contre un «ersatz romanesque»²⁶⁷, mais se contentera de cette «histoire romanesque»²⁶⁸. Alors que le narrateur très autodiégétique de **Cavale** expose la «banalité romanesque» de son errance, inspirée des livres de Dhôtel, mais finit par accueillir «l'aspect romanesque des choses»²⁶⁹.

Mont Afrique, - où le narrateur fait une incursion rétrospective dans des épisodes très marquants, et parfois piquants, de sa jeunesse bourguignonne -, se dit contaminé par une «épidémie de romanesque»²⁷⁰, qui plus est de «romanesque immanent»²⁷¹.

Une seconde stratégie autofictionnelle consiste à exposer explicitement ou à suggérer une interprétation *psychanalytique* ou *introspective* d'un épisode isolé du récit rétrospectif ; jouer l'introspection revenant ici à s'inscrire dans un dessein «essayistique» montaignien.

Implicitement, cette démarche rejoint le contexte autofictionnel du retour du sujet, tel que Bruno Blanckeman l'a dégagé : «récits indécidables – la vérité autobiographique se distingue mal de la fiction romanesque -, ils accélèrent ainsi la représentation d'un sujet indécidable»²⁷². Aussi, le sujet narratif chez Pirotte se conçoit-il lui-même, dans le sillage lacanien, «comme une fiction»²⁷³. C'est en tous cas à une exploration scripturale, fictionnelle, des détours d'une psychologie complexe et trompeuse que les romans pirottiens nous convient.

Alain Bertrand a raison de signaler qu'à certains moments, «le psychanalyste fera ses choux gras»²⁷⁴ de certaines scènes narratives de l'œuvre de Pirotte. C'est le cas de cet épisode «fictionnel» complexe où le narrateur interroge les retombées analytiques de ses comportements et de ses actes. Le narrateur s'est laissé séduire par l'exubérante et nymphomane Mina, fille de Mijneer Vrins, mais maman d'un gosse de trois ans. Le narrateur exprime son dégoût en raison de l'«attentat poétique»²⁷⁵ commis avec cette fille, qui le sépare d'une conception littéraire et romanesque de l'amour et de la femme²⁷⁶.

²⁶⁷ ID – **Récits incertains**, p. 24.

²⁶⁸ **Ibid.**, p. 109.

²⁶⁹ ID – **Cavale**, p. 38. Voir aussi **Ibid.**, pp. 81 et 126.

²⁷⁰ ID – **Mont Afrique**, p. 27.

²⁷¹ **Ibid.**, p. 33. Cf. **Ibid.**, pp. 41, 43, 55, 86s. Le narrateur avoue explicitement l'origine personnelle et extradiégétique de son surcodage littéraire et ironique intradiégétique. Cette facette de l'autofiction prend, à son tour, naissance dans la projection fictive et littéraire intertextuelle de l'auteur (dans ce cas précis Dhôtel). Cf. entretien avec Alain Delaunois, «Pirotte et les petits matins», **Art-Culture**, octobre 1990.

²⁷² Cf. BLANCKEMAN, Bruno – **Les Récits indécidables**. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard, p. 21.

²⁷³ Cf. VIART, Dominique – «Le roman en question III», **Prétexte**, n° 11, automne 1996, p. 67.

²⁷⁴ BERTRAND, Alain – **Jean-Claude Pirotte**, p. 48.

²⁷⁵ PIROTTE, Jean-Claude – **La Pluie à Rethel**, p. 35.

²⁷⁶ Cf. BERTRAND, Alain – **Jean-Claude Pirotte**, pp. 32-35.

Le narrateur, aventurier et adolescent, faisant la navette entre les Pays-Bas et la France, se promet de réagir, de se venger : «elle n'aurait pas ma semence»²⁷⁷. Toutefois, il se laisse envahir par le remords et le doute : «[sa] présence me rendait le comportement maternel encore plus odieux, en m'inspirant à l'heure de la fornication des remords d'un ordre nouveau qui auraient pu donner bonne opinion de mon sens moral [...]»²⁷⁸.

Cette tendance trouve un support théorique dans certaines affirmations des narrateurs de Pirotte. Par exemple, celui de **Cavale**, un récit très rétrospectif où le narrateur prend conscience du fait que l'«on ne se débarrasse pas ainsi de sa propre géologie»²⁷⁹.

Elle est aussi corroborée par l'insistance d'une scène originelle, infantile dans l'explication d'un drame personnel. Dans ce cas, les clichés psychanalytiques ne sont pas évités ou négligés²⁸⁰.

Mais un aperçu transversal et anthologique de la poétique pirottienne porte un éclairage décisif sur la pratique autofictionnelle que l'auteur entend appliquer expressément à ses textes et par laquelle il surdétermine le statut fictif du sujet narratif. Le sujet se met en fiction, le sait, le dit et met cette pratique en abyme dans le texte.

Ainsi, dans **La Pluie à Rethel**, le narrateur isolé dans son appartement rethélois, et qui replonge dans son adolescence septentrionale avec C., se soustrait aux conséquences référentielles de son récit. A une scène érotique très «romanesque», trop proche de ces «clichés» que Pirotte abhorre tout en les employant à l'envi, succède une remarque de distanciation : «Cette scène-là, je l'ai rêvée, comme tant d'autres sans doute»²⁸¹.

Un procédé similaire est repris plus loin. Après une description détaillée de sa relation avec Mina, C. ou Virginia, le narrateur décide de tirer le tapis sous les pieds du narrataire en assurant que «j'ai peut-être inventé Mina, et C..., et quelques autres»²⁸².

De même, une scène pornographique dans un hôtel où interviennent le narrateur, C. et la femme de chambre, une métisse issue des colonies bataves, dans un ménage à trois érotique et lascif, frisant le lieu commun, est immédiatement annulée par un effet onirique, déceptif, et soustraite au substrat référentiel pour être renvoyée à la panoplie des clichés «romanesques» : «J'ai rêvé cette scène grotesque»²⁸³.

²⁷⁷ PIROTTE, Jean-Claude – **La Pluie à Rethel**, p. 44.

²⁷⁸ **Ibidem**.

²⁷⁹ ID – **Cavale**, p. 12.

²⁸⁰ Cf. ce qu'en dit Alain Bertrand, notamment quant à l'absence du père et au manque d'amour maternel, pour expliquer la spécificité de l'écriture chez Pirotte.

²⁸¹ PIROTTE, Jean-Claude – **La Pluie à Rethel**, p. 59.

²⁸² **Ibid.**, p. 80.

²⁸³ **Ibid.**, p. 104.

Il ressort de cette pratique fictionnelle que le narrateur n'entend pas dire le vrai, restituer une (auto)référence, mais plutôt se confronter à la multiplicité fictionnelle de sa mise en scène, à l'approche fictive de son vécu et à l'évaluation de sa sincérité par le travail spéculaire de l'écriture. Ce projet, quelque peu montaignien, est renforcé et assumé par la suite.

Un voyage en automne, le périple poétique et portugais de Pirotte, devient l'occasion déclarée d'une mise en scène de soi : «Écrire, ce n'est rien ; *s'écrire soi*, c'est une autre paire de manches, pas une aventure, ni un exploit»²⁸⁴. L'écriture joue le rôle de critère de sincérité, de mesure des oscillations fictives du moi : «Cependant, *le portrait* que je suis en train d'esquisser de mon personnage [lui-même] manque de vérité [...]»²⁸⁵.

Le narrateur de **Récits incertains** affirme suivre ce projet explicite et indécidable de lecture fictionnelle de soi, soumise à l'exégèse d'un lecteur de plus en plus complice de ce jeu spéculaire.

Si le narrateur sent le besoin de souligner qu'il «n'est pas si fréquent de raconter sa vie»²⁸⁶, c'est pour mieux user de ce ressort narratif : «Vivre comme si cela n'avait jamais eu lieu»²⁸⁷, «dans une fiction»²⁸⁸.

Cavale, journal intime tenu vers la fin des années septante, entretient le dessein introspectif d'appréhender par l'écriture le «théâtre intime»²⁸⁹. Le décalage temporel entre la réélaboration fictionnelle déclarée du carnet sous forme de «roman» et l'impact immédiat de sa rédaction durant son expérience de fugitif dégage une béance identitaire disjonctive.

Les deux narrateurs (hypotextuel et textuel) deviennent les deux pôles d'une oscillation subjective et psychologique, d'une mesure de la distance subjective parcourue et d'une interrogation montaignienne sur la stabilité identitaire par-delà le palimpseste provoqué par la superposition du document et du texte narratif : «Il y a longtemps que je ne m'étais regardé dans un miroir»²⁹⁰.

Une mise en abyme de cette entreprise introspective fait çà et là surface dans le texte pour rappeler l'enjeu profond de la fiction : «Mais j'y pense, ce que je suis en train de faire c'est raconter ma vie. Me la raconter à moi-même»²⁹¹.

²⁸⁴ ID – **Un voyage en automne**, p. 86.

²⁸⁵ ID – **La Légende des petits matins**, p. 56. C'est nous qui soulignons.

²⁸⁶ ID – **Récits incertains**, p. 21.

²⁸⁷ **Ibid.**, p. 35.

²⁸⁸ **Ibid.**, p. 103.

²⁸⁹ ID – **Cavale**, p. 136.

²⁹⁰ **Ibid.**, p. 101.

²⁹¹ **Ibid.**, p. 164s.

Voilà donc la raison première de la transfiguration de la banalité de l'histoire, et d'abord de l'histoire *personnelle* : «faire absolument de sa vie une fiction»²⁹². Le clin d'œil à la démarche de Montaigne dans le travail identitaire gagne alors en évidence, notamment dans sa «lettre» à un autre écrivain de l'inquiétude, António Lobo Antunes : «Si nous savions qui nous sommes, à quoi servirait de l'écrire encore et encore ?»²⁹³. A ce titre, Pirotte peut emprunter et endosser la célèbre formule de l'*incipit* des **Essais** de Montaigne : «Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre»²⁹⁴.

Nous retiendrons, finalement, une troisième stratégie autofictionnelle portant sur le travail narratif de l'*altérité à soi*. Il s'agit dans ce cas de brouiller l'identité, de nous la rendre indécidable, par le truchement d'une déstabilisation narrative, notamment par l'oscillation pronominale en réponse à une volonté de mise à distance du sujet fictionnalisé.

Alors s'installe un jeu spéculaire de dissociation et de structure en abyme, ainsi qu'une alternance déconcertante des points de focalisation du récit.

Souvent, le récit passe, ou plutôt, glisse, du *je* au *il* ou *vice versa*, comme dans ce passage de **La Pluie à Rethel** : «*Il* regarde tomber la pluie [...], je pense à Hoorn et Enkhuizen [...]

»²⁹⁵. L'alternance brusque de dialogue et monologue intérieur ou descriptif permet également l'indécidabilité et l'effet d'extranéité du sujet : «Je serai toujours en retard, répond l'enfant [...]. Ce fut ma première fugue»²⁹⁶, ou encore : «*L'enfant* rampe sous la haie [...]. Son inquiétude est en *toi*, mais *tu* lui diras plus tard [...]

»²⁹⁷.

Parfois, le narrateur déclare ne plus se reconnaître. C'est le cas du lecteur et narrateur de **Cavale** aux prises avec l'impact de son hypotexte, un carnet retrouvé. Ce procédé participe d'une exhibition métalittéraire de l'écriture : «Ai-je donc besoin de me justifier ? [...]. Voilà, s'écrie-t-*il*, je règne sur la matière»²⁹⁸. Plus loin, le «personnage» entrevu, mais non reconnu, dans le carnet, se présente comme porteur d'une action qui s'éloigne du narrateur, dont celui-ci n'est que le spectateur passif, impuissant et détaché. Cette *autre* existence ne serait plus la sienne : «Ce rien c'est toute ma fortune. Il va se soustraire à l'exécution d'une peine [...]

»²⁹⁹.

²⁹² ID – **Mont Afrique**, p. 86.

²⁹³ ID – **Plis perdus**, p. 59.

²⁹⁴ **Ibid.**, p. 60.

²⁹⁵ ID – **La Pluie à Rethel**, p. 21. C'est nous qui soulignons.

²⁹⁶ ID – **L'Épreuve du jour**, p. 54s.

²⁹⁷ **Ibid.**, p. 59. C'est nous qui soulignons.

²⁹⁸ ID – **Cavale**, p. 21.

²⁹⁹ **Ibid.**, p. 23.

Le brouillage identitaire se sert aussi de la mise en récit d'un personnage «romanesque» dont le statut est de se tenir en *alter ego* de l'auteur, de sa biographie ou psychologie, et dont la fonction première est de provoquer la «légitime méfiance» du lecteur, pour autant qu'il se soit un tant soit peu penché sur la biographie de Pirotte.

Dans **Fond de cale**, Jan Idsega joue ce rôle-là par les rares détails historiques personnels qu'il laisse transpirer. Ce personnage aurait été condamné pour meurtre de sa sœur Hilde, un crime très flou dans ses contours référentiels. Or, il a décidé de fuir, «à fond de cale, il n'y a pas d'autre expression»³⁰⁰, au fond des provinces françaises, et notamment à «Marsannay, où il côtoie les vigneron»³⁰¹.

Le narrateur anonyme de **Un été dans la combe** présente lui aussi tous les traits psychologiques et historiques de l'expérience vagabonde et clocharde de Pirotte à une certaine époque de son existence «provinciale».

Le personnage incarne une projection fictive et brouillée de l'auteur, mais emprunte (trop) fidèlement son discours intérieur et ses inquiétudes existentielles : «Il y a que je ne veux pas, que je ne peux pas dire les maux qui me hantent»³⁰².

Par ailleurs, ce personnage solitaire, lyrique, dépossédé de tout lien social et en état de déréliction aura pratiqué le jargon juridique dans une autre vie, qu'il a quittée suite à un drame personnel qui ne sera pas nommé. Curieusement, il n'aura pas été «avocat», mais clerc de notaire, un glissement fictionnel censé déstabiliser la référence : «Ce qui me plaisait chez le notaire Berteau, c'était le vocabulaire des procédures rares»³⁰³.

De même, Sarah, *alter ego* féminin de Jean-Claude Pirotte, épouse sa dépossession personnelle, sa psychologie errante et le caractère indéfinissable de sa quête existentielle. Parfois, le monologue intérieur semble se confondre avec les souvenirs d'errance de l'auteur, son indigence, ses problèmes de santé, sa tristesse, son angoisse et l'impact d'étrangeté qu'il provoque en pénétrant dans les villages : «J'ignore où j'irai. Je n'aurai plus d'argent. En attendant, je me promène sous des yeux [...]»³⁰⁴.

³⁰⁰ ID – **Fond de cale**, p. 62.

³⁰¹ Cf. **Ibid.**, p. 67.

³⁰² ID – **Un été dans la combe**, p. 29. Cf. à ce sujet le rapprochement existentialiste que Pirotte induit de son personnage principal. Cf. entretien avec Jean-Marie Mersch, «Jean-Claude Pirotte ou le secret du naturel», **Intermédiaire**, 13 mars 1987.

³⁰³ PIROTTE, Jean-Claude – **Un été dans la combe**, p. 99.

³⁰⁴ ID – **Sarah, feuille morte**, p. 55. Cf. aussi ID – **Plis perdus**, p. 41. Ce personnage figure très bien, du reste, ce que Alain Delaunois désigne par héros «esquissés» ou «suggérés». Voir «Un goût de cendre», **Le Carnet et les Instants**, n° 76, 15 janvier-15 mars 1993, p. 10.

En outre, ce personnage subit son initiation amoureuse, accumule des souvenirs et des repères toponymiques dans un espace géographique qui n'est pas sans rappeler le parcours de cavale ou d'évasion de Pirotte : Reims, la Champagne, la Bourgogne, Strasbourg.

Ailleurs, c'est le recours au dédoublement du narrateur qui crée l'indécidabilité du sujet narratif et imprime une dynamique originale à l'autofiction. Une lecture transversale des archives Pirotte (AML) porte, à cet égard, un éclairage crucial et «génétique» sur ce procédé narratif d'éloignement et de mise à distance que l'auteur poursuit depuis ses premiers «essais» en littérature. Pirotte imagine «la production d'une correspondance achevée par Vincent à Eve, où Vincent se révèle être le narrateur»³⁰⁵.

Cette dissociation artificielle est censée provoquer un effet de distanciation. En effet, pour produire cet «effet», le récit sera bâti comme suit : «Le narrateur n'est que Vincent sorti de lui-même pour se décrire de l'extérieur. C'est alors qu'intervient un troisième personnage qui est l'auteur, à la fois sa propre personne et le narrateur»³⁰⁶.

Il ressort de la consultation de ces archives, qui évoquent tantôt «Rethel», tantôt «Histoire de Vincent», tantôt «Ange Vincent», ou encore «Orphée en cavale», que la technique narrative se réfère d'abord à une idée apocryphe de récit «basique» à partir duquel peuvent s'amorcer quelques concrétisations textuelles. **La Pluie à Rethel** ou **Un voyage en automne** intègrent cette catégorie matricielle et schématique de la distanciation.

Dans **La Pluie à Rethel**, l'altérité subjective se manifeste par l'imposition d'un «homme qui écrit» : «L'homme qui écrit qu'il va mourir [...]»³⁰⁷; «L'homme écluse la bouteille [...]»³⁰⁸. Ce procédé de passage du *je* à *l'autre* a également fécondé des récits fort variés, tels que **La Légende des petits matins** : «Cet homme, qui a appris le latin, la trigonométrie, le droit commercial [...]»³⁰⁹, ou encore «L'homme quitte à nouveau le fauteuil»³¹⁰.

³⁰⁵ Lettre à Nanou, 24 mars 1976 (AML).

³⁰⁶ **Ibidem.**

³⁰⁷ ID – **La Pluie à Rethel**, p. 66.

³⁰⁸ **Ibid.**, p. 91.

³⁰⁹ ID – **La Légende des petits matins**, p. 81.

³¹⁰ **Ibid.**, p. 84.

Dans **Cavale**, après s'être explicitement référé à lui-même et avoir employé la première personne du singulier, le narrateur se désigne brusquement par «l'homme» : «J'aurai dans un mois trente-six ans, trente-six chandelles [...], l'homme qui écrit répète qu'il n'a pas envie d'écrire [...]»³¹¹. Le dédoublement de l'identité va donc de pair avec la mise en abyme de l'écriture «Mais qui parle ? Moi ? Un bavard en hiver [...]»³¹².

Finalement, le dédoublement et le jeu identitaire chez Pirotte investissent l'hétéronymie et l'onomastique. Dans le premier cas, l'auteur signale d'habitude sa projection dans l'hétéronymie, que ce soit dans ses entretiens ou dans sa correspondance.

Nous avons assez souligné l'importance de l'hétéronyme «Vincent» ou «Ange Vincent» dans la construction de sa mythologie personnelle. L'introduction intempestive de ce nom dans le récit de **La Pluie à Rethel** déconcerte le lecteur, multiplie, en la dissociant, la subjectivité narrative : «L'homme s'appelle Vincent. Je m'appelle Vincent»³¹³. L'*incipit* de **Ange Vincent** éclaire la récurrence onomastique Vincent : «[...] je vais enfin me confondre avec Ange Vincent, *mon double* aux gants raccrochés»³¹⁴.

De même, **Un rêve en Lotharingie**, son dernier récit vagabond, ressuscite la duplicité subjective. Le narrateur se fait guide poétique et œnologique et interpelle ou appelle à témoin un double qu'il désigne «cher Ange» : «*Mon double* ? Ce serait trop beau. Ce n'est que moi, cher Ange [...]»³¹⁵. **Boléro** opère également la transition et l'adjonction d'un autre hétéronyme, Verdi, clin d'œil onomastique au fond musical de certains romans et expression ludique de la diversité (*Divers* ?) : «Voici mon ami Vincent, Vincent Verdi»³¹⁶.

A maintes reprises, Pirotte a expliqué la nature de son rapport à l'hétéronyme Verdi³¹⁷. Ce personnage sera souvent présenté comme un interlocuteur autre que le narrateur, mais l'ambiguïté identitaire plane, renforcée par la variété des contextes de son apparition ou de son évocation : «Verdi, - l'ai-je connu ?»³¹⁸-, devient l'homme de Reims et le père putatif de Sarah.

Mais il y a aussi Macache qui, tout comme Verdi, impose son altérité au narrateur, mais l'incite à assumer son identité fictive. Avec le narrateur, ces deux «personnages» entretiennent des dialogues croisés, déconcertants et confus. Ce brouillage identitaire fomenté le surcodage narratif du texte.

³¹¹ ID – **Cavale**, p. 25.

³¹² ID – **Ange Vincent**, p. 61.

³¹³ ID – **La Pluie à Rethel**, p. 19.

³¹⁴ ID – **Ange Vincent**, p. 8. C'est nous qui soulignons.

³¹⁵ ID – **Un rêve en Lotharingie**, p. 8. C'est nous qui soulignons.

³¹⁶ ID – **Boléro**, p. 83.

³¹⁷ Cf. entretien avec Alain Delaunois, «Pirotte et les petits matins», **Art-Culture**, octobre 1990.

³¹⁸ PIROTTE, Jean-Claude – **Sarah, feuille morte**, p. 50.

Vers la fin de **Boléro**, le dédoublement schizophrène frôle le paroxysme :

Maintenant je suis seul, peut-être que je suis devenu l'écrivain. A telle enseigne que je doute qu'il ait jamais existé, Macache. Ou si Verdi n'était que le personnage d'un livre qu'aurait écrit Macache, par inadvertance, là où il est ? *Nos identités respectives*, quel crédit leur accorder ? L'un écrivant l'histoire de l'autre écrivant l'histoire du premier, de l'amateurisme pur, et quel autre ?³¹⁹

Parfois, l'hétéronymie participe à un jeu de devinette, de suggestion ou de brouillage explicite. L'ambiguïté est maintenue dans un dialogue, aidée en cela par l'usage fréquent du discours indirect libre, sous couvert d'ironie, envers un autre personnage, alors que c'est le narrataire qui est visé par ricochet. La fiction et la référence se touchent et s'annulent : «Elle demande qui est Verdi. Il répond c'est mon frère [fiction]. Mais tu n'as pas de frère [biographie]. Qu'est-ce que tu en sais ? [ambiguïté entretenue]»³²⁰.

L'onomastique nourrit, elle aussi, l'ambiguïté et l'indécidabilité identitaire de l'auteur-narrateur. Le principal interlocuteur de Jan Idsega (**Fond de cale**), Verland, suggère deux niveaux interprétatifs. Il renvoie subtilement à la circularité du récit (*l'envers* ?), mais aussi à son domaine référentiel, son repère vers l'imaginaire et l'évasion, placé dans la mémoire douloureuse de Jan. Verland (le pays lointain en néerlandais, où l'on n'arrive jamais (Dhôtel ?), se trouve être une Frise ou une Hollande mythiques, cadres idylliques du couple incestueux, son immortalisation géographique et affective : «Voici la Hollande, je te la donne. Une digue à l'infini [...]»³²¹.

Si l'identité narrative, l'écriture *de soi*, subit les oscillations que nous venons d'illustrer, l'écriture *en soi* n'est pas en reste. C'est à l'approche critique du surcodage littéraire de la poétique de Jean-Claude Pirotte que nous consacrerons le prochain sous-chapitre.

³¹⁹ ID – **Boléro**, p. 74. C'est nous qui soulignons. Pol Charles signale ce procédé de glissement du «je» au «il» dans «Le silence des mots», **Le Carnet et les Instants**, n° 109, 15 septembre-15 novembre 1999, p. 58 alors que Alain Delaunoy parle d'une ambiguïté entretenue entre auteur, narrateur et «l'un de ses personnages» dans «Un goût de cendre», **Le Carnet et les Instants**, n° 76, 15 janvier-15 mars 1993, p.11.

³²⁰ PIROTTE, Jean-Claude – **Mont Afrique**, p. 121.

³²¹ ID – **Fond de cale**, p. 88. Pour l'analyse des rôles et références onomastiques, notamment le triplet suggéré par la cohabitation dans le même texte de *Pierrot*, *Perrault* (à cause du personnage Carabas) et *Pirotte* lui-même, nous conseillons l'excellent article de ROSSION, Laurent – «Personnages, écriture et identité dans *Sarah, feuille morte* de Jean-Claude Pirotte», **Cahiers francophones d'Europe centre-orientale**, n° 7/8, tome 2, *Belgique francophone : quelques façons de dire les mixités*, 1997, pp. 271-289.

6.2 LA FICTION ENTRE AUTOCRITIQUE ET CITATION

S'il est assez consensuel de considérer l'écriture de Jean-Claude Pirotte comme celle d'«une voix majeure de la littérature de Belgique»³²², et de la fiction narrative actuelle en langue française, la caractérisation spécifiquement littéraire de cette écriture, en revanche, pose problème et suscite des approches très contrastées. Dans cette démarche, la critique tente de faire ressortir une «manière» pirottienne, pour évoquer Montaigne, de se rapporter à la mitoyenneté critique et esthétique déployée depuis les années quatre-vingt.

Il faut dire que le caractère explicitement autofictionnel de l'œuvre en question rend l'approche plus «subjective». A cet écueil se greffe la complexité générique, à savoir le statut hybride de la fiction, qui suggère souvent un «poème narratif»³²³, ou rend la poésie et la prose tout à fait indissociables.

D'une part, la plupart des critiques s'accordent pour souligner la linéarité et la «pureté» quasi musicale de l'écriture. Marc Quaghebeur parle d'«une écriture cristalline»³²⁴ dans la pure tradition française et, partant, totalement étrangère à une certaine dimension autotélique du travail moderne de la langue, notamment dans sa tendance autodestructrice.

Laurent Rossion ne cache pas son désarroi critique devant un certain «classicisme» ou, en tous cas, une «absence de modernité» scripturale en contradiction avec la modernité ambiante de la diégèse. A nouveau, c'est le penchant lyrique et autofictionnel de l'œuvre qui biaise l'analyse, et surtout son classement taxinomique au sein de la littérature contemporaine. Rossion souligne que le langage participe ici à un «exercice douloureux»³²⁵, mais exempt de modernité textuelle.

Mais, d'autre part, une approche plus attentive, et surtout plus exhaustive du phrasé pirottien, met en lumière une élaboration scripturale plus complexe, voire un souci de dépassement ironique et citationnel de la conception moderne de l'écriture³²⁶.

³²² BARONIAN, Jean-Baptiste - «Repli», *Le Vif - L'Express*, 6 novembre 1986.

³²³ BROGNIET, Eric - «Jean-Claude Pirotte à la recherche de l'innocence perdue», *Sources Namur*, n° 3, 1988.

³²⁴ Entretien avec Marc Quaghebeur, *Belgique Wallonie-Bruxelles. Une littérature francophone*, préface de Charles Houard, actes du huitième colloque international francophone du Canton de Payrac et du Pays de Quercy, les colloques de l'A. D. E. L. F., volume III, Paris, Association des écrivains de langue française, 1988, p. 417.

³²⁵ ROSSION, Laurent - «Personnages, écriture et identité dans *Sarah, feuille morte* de Jean-Claude Pirotte», *Cahiers francophones d'Europe centre-orientale*, n° 7/8, tome 2, *Belgique francophone : quelques façons de dire les mixités*, 1997, p. 272.

³²⁶ Et du sujet, comme nous l'avons vu au sous-chapitre précédent.

D'abord, force est de reconnaître «l'indigence du style»³²⁷ de ce phrasé qui place le rêve, la rêverie et l'errance à un niveau supérieur par rapport à l'écriture proprement dite³²⁸.

La *brevitas* de la phrase dans **Sarah, feuille morte** ou **Un voyage en automne** pourrait être prise comme un exemple d'un souci musical de cadence et de rythme, renforcé par un penchant à l'«aphorisme guillotine»³²⁹. Une séquence phrastique tirée de **Sarah, feuille morte** suffit à illustrer ce goût du court : «Oui, la mienne. J'ai fermé les yeux. Je n'ai pas *vu* ma vie. J'ai vu ce que je vois toujours, un défilé d'images floues, qui n'ont entre elles aucun air de famille»³³⁰. Le rythme saccadé du phrasé reflète un monologue intérieur assailli par une avalanche chaotique de pensées et de souvenirs. Comme le signale Alain Delaunois, «le récit adopte le rythme tortueux de son personnage»³³¹.

Ensuite, cette *brevitas*, du fait de son ancrage lyrique, s'éloigne définitivement du minimalisme tel que le roman minuitard le pratique depuis **Un jeune homme trop gros** (Eugène Savitzkaya), **La Salle de bain** (Jean-Philippe Toussaint) ou **Le Méridien de Greenwich** (Jean Echenoz). Elle diffère diamétralement de la brièveté sèche, rugueuse et intellectuelle de l'écriture «blanche» par sa musicalité ou, nous le verrons, par ses constantes allusions synesthésiques.

Par ailleurs, les commentaires aussi variés que ceux de Marc Quaghebeur, Yves Charnet ou Tristan Sautier procurent une judicieuse et intéressante interprétation «postmoderne» et *mitoyenne* de l'écriture de Pirotte que nous reprendrons à notre tour. Ces critiques dépassent le simple constat d'absence de «modernité» et proposent une approche plus «productive» et «ironique» de cette entreprise scripturale.

A l'occasion de l'attribution du Prix littéraire de la ville de Tournai, Marc Quaghebeur introduit subtilement la notion de surcodage littéraire comme l'une des facettes majeures de «l'univers Pirotte». Selon lui, «cet art [...] va aussi bien du côté de la fiction tout en la mimant quelque part, que du côté de la réflexion tout en la mimant, elle aussi»³³².

Autrement dit, l'œuvre pirottienne ne nie pas la fiction en tant que telle. Elle lui impose un discours réflexif qui la dévalorise comme produit littéraire, le met en cause, en exergue ou lui fait subir l'érosion de la fictivité. De ce fait, l'auteur peut faire l'économie du roman, mais jamais celle du «romanesque».

³²⁷ Cf. PANDIT – «Un voyage en automne», **Plume de Pan**, 5 décembre 1996.

³²⁸ LEPAPE, Pierre – «Les bouts du monde», **Le Monde**, 10 septembre 1999.

³²⁹ DRACHLINE, Pierre – «La planète Pirotte», **Le Monde**, 14 décembre 1984.

³³⁰ PIROTTE, Jean-Claude – **Sarah, feuille morte**, p. 85. Cf. à ce sujet MAURY, Pierre – «Le retour du court», **Le Soir**, 25 novembre 1992.

³³¹ Cf. chronique littéraire de **Nord Eclair**, «Le prix de littérature à Jean-Claude Pirotte», 27 septembre 1996.

³³² **Ibidem**.

Même intention dans l'approche de Tristan Sautier, lequel s'est surtout penché sur la tendance doublement autocritique de l'écriture en tant que structure en abyme moyennant l'annonce permanente par le narrateur d'un récit chaotique ou «incertain».

En outre, Sautier détache «la permanence de l'autocritique» en tant que «tournant de l'écriture»³³³. Sautier essaie de rendre compte d'une complexité redoublée des couches de l'écriture et du rapport de celle-ci à l'institution littéraire. A ce titre, l'écriture pirottienne est «doublement critique»³³⁴ dans la mesure où le narrateur, enclin au jeu citationnel, se fait lecteur et convoque le texte d'autres auteurs. Il cite autant qu'il n'écrit. De son côté, Yves Charnet ne dit pas autre chose quand il signale la clairvoyance face aux «insuffisances et [aux] duperies de l'écriture»³³⁵. L'écriture s'acharne à dépasser ou à dénoncer la «fictivité» de la fiction. Elle prend la fiction comme l'un des référents de sa propre fiction.

Panurge, en commentaire à **Un été dans la combe**, met l'accent sur cette facette postmoderne de l'écriture pirottienne. L'écriture est métalittéraire non pas en vertu de sa modernité, mais plutôt à un troisième degré, citationnel, *malgré* la modernité littéraire et son travail déconstructeur : «[...] le texte de Pirotte est *littéraire* [...], il ne se contient et ne se soutient que par la littérature»³³⁶. Cette caractéristique inclassable et, dès lors, mitoyenne de l'écriture chez Pirotte renvoie aux considérations théoriques dégagées par Bruno Blanckeman sur les enjeux narratifs de la contemporanéité littéraire. Dans la poétique pirottienne, l'investissement autoréférentiel relativise, mais n'annule pas, un subtil «jeu spéculaire» dans lequel «deux référents se superposent, l'un fictionnel, l'autre textuel»³³⁷.

Pareille pratique du récit fait coexister dans un même texte narration et narrativité. Elle invoque ludiquement aussi bien la fonction poétique du langage, - que l'on a souvent mis, dans son autotélisme, sur le compte de la modernité -, et sa fonction «phatique»³³⁸ dans ses différentes variantes, qu'il nous faudra parcourir de suite : autodénigrement, monologue intérieur, statut épistolaire, parenthèses narratives et citationnelles, etc., dont le propos est aussi bien d'interpeller le narrataire que de procurer un surcodage littéraire au texte.

³³³ SAUTIER, Tristan – «Jean-Claude Pirotte : entre la musique et la mort», **La Revue Générale**, n° 4, 1998, p. 41.

³³⁴ **Ibidem**.

³³⁵ CHARNET, Yves – «La vie malgré tout. Jean-Claude Pirotte ou le romanesque des récits incertains», **Ecritures contemporaines**, n° 2, *Etats du roman contemporain*, 1999, p. 72.

³³⁶ PANURGE – «L'été dans la combe», **Plumes de Pan**, 10 décembre 1986.

³³⁷ BLANCKEMAN, Bruno – **Les Récits indécidables**, p. 210.

³³⁸ Yves Charnet dit, à ce propos, que la littérature pirottienne «s'avoue bavardage». CHARNET, Yves – «La vie malgré tout. Jean-Claude Pirotte ou le romanesque des récits incertains», p. 68. Voir BLANCKEMAN, Bruno – **Les Récits indécidables**, p. 210. Cf. aussi à ce sujet la notion de «représentation représentée» chez SCHOOTS, Fieke – «**Passer en douce à la douane**». **L'écriture minimaliste de Minuit**, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997, pp. 90-97.

A bien des égards, le texte (auto)fictionnel pirottien, du fait de sa pratique intertextuelle (interne et externe), citationnelle et de l'exposition de ses conventions, «styliste» les acquis de la modernité littéraire et donne à lire des «textes dans le texte [...]», roman du roman en train de s'écrire³³⁹. Ce sont ces mécanismes aussi bien «phatiques» que «poétiques» que nous illustrerons à présent.

6.2.1 Une plume autocritique

Voilà l'une des caractéristiques majeures de l'écriture fictionnelle de Pirotte par lesquelles il «mine» littéralement la fiction. Si la critique peut y voir une «stratégie» postmoderne du récit, son enjeu subjectif chez Pirotte est d'un autre ordre. L'autodérision qu'il impose, non sans ironie, à son texte s'avère une «solution face au quotidien terne, fade»³⁴⁰. Toutefois, c'est son implication textuelle que nous retiendrons ici.

D'abord, l'autocritique trouve un puissant appui textuel dans l'assomption narrative du désordre mémoriel. Ce qui est narré est constamment miné par l'incertitude chronologique du narrateur amnésique.

Par exemple, «des tranches de vie» ressuscitées par le narrateur de **La Pluie à Rethel** au moyen de l'analepse sont sans cesse déstabilisées dans leur agencement diégétique par l'aveu de son incompetence mémorielle. La mémoire épisodique mêle les souvenirs et contraint le narrateur à d'incessants ajustements que le texte ne dissimule pas : «Il se regarde jouer avec une sorte de férocité ravie. *Certainement, c'était après Minon*»³⁴¹.

Plus loin, dans le regard amont du narrateur enfermé dans l'appartement de Rethel, d'autres épisodes personnels évoqués sont également sujets à caution : «Cette scène se situe-t-elle cette année-là, ou deux ans plus tard»³⁴².

Jan Idsega, le narrateur homodiégétique de **Fond de cale**, impute ce qu'il croit être l'inconstance de son récit douloureux à sa «mémoire tortueuse» : «De quoi, de qui m'étais-je mis en tête de parler ? La mémoire m'impose ses voies détournées [...]»³⁴³.

³³⁹ BLANCKEMAN, Bruno – **Les Récits indécidables**, p. 210.

³⁴⁰ DRACHLINE, Pierre – «Les vins et les mots», **Le Monde des livres**, 15 août 1987.

³⁴¹ PIROTTE, Jean-Claude – **La Pluie à Rethel**, p. 68. C'est nous qui soulignons. Françoise Delmez a bien décrit le fonctionnement de ce jeu scriptural : «D'emblée, il élude, invente, brouille les pistes et renonce à avouer autre chose que son impuissance à écrire». DELMEZ, Françoise – «Sommes-nous au monde, Tanagra ?», **Le Carnet et les Instants**, n° 100, 15 novembre 1997-15 janvier 1998, p. 86.

³⁴² PIROTTE, Jean-Claude – **La Pluie à Rethel**, p. 86. C'est nous qui soulignons.

³⁴³ ID – **Fond de cale**, p. 102.

De son côté, le narrateur très «autobiographique» de **Un voyage en automne**, bouleversé par le décès de sa fille, avoue son incertitude quant à la vérité factuelle de la matière diégétique : «Mais je mélange tout»³⁴⁴.

Si Sarah, l'anti-héroïne de **Sarah, feuille morte**, conçoit sa mémoire comme un «capharnaüm»³⁴⁵, le narrateur autodiégétique de **Un voyage en automne** croit bon de prévenir son lecteur : «Je dois confondre. Cette scène ne s'est pas produite aujourd'hui, plutôt hier, *ou quand ?*»³⁴⁶.

Ce procédé fréquent³⁴⁷ prépare un penchant à l'autodérision du texte, une distanciation devant son récit. Yves Charnet voit dans cette véritable manie une façon de dénoncer «la misère constitutive du mensonge littéraire»³⁴⁸. Tous les «romans» pirottiens se font l'écho de cette pratique déceptive de l'écriture, de l'aveu d'une écriture impossible, d'une mise en évidence et en abyme des duperies de la fiction.

Le narrateur de **La Pluie à Rethel** s'est promis un projet narratif précis, «parler de Hoorn»³⁴⁹, éponyme et épiceutre d'un épisode crucial de son adolescence hollandaise. Or, ce projet, sans cesse remis à plus tard dans le texte, est abandonné au profit d'une «écriture pour rien»³⁵⁰, d'une usure de la parole³⁵¹ et, qui plus est, «sans aura poétique»³⁵².

Yves Charnet attribue cette incapacité explicite de «raconter une histoire» à la tentation très caractéristique chez Pirotte de se procurer une «existence par une écriture qui [...] restituerait la mystérieuse obscurité propre au fait d'être»³⁵³. Dès lors, le récit accumule les déclarations d'incompétence, d'inaptitude.

³⁴⁴ ID – **Un voyage en automne**, p. 83.

³⁴⁵ ID – **Sarah, feuille morte**, p. 25.

³⁴⁶ ID – **Un voyage en automne**, p. 78s.

³⁴⁷ Cf. ID – **Un été dans la combe**, pp. 46 et 82 et **Cavale**, p. 163.

³⁴⁸ CHARNET, Yves – «La vie malgré tout. Jean-Claude Pirotte ou le romanesque des récits incertains», p. 72.

³⁴⁹ PIROTTE, Jean-Claude – **La Pluie à Rethel**, pp. 15 et 112. Françoise Delmez remarque, à juste titre, que «la littérature pirottienne est affaire d'épicentres». Voir DELMEZ, Françoise – «Les petits matins ne sont pas des cadeaux», **Le Carnet et les Instants**, n° 94, 15 septembre-15 novembre 1996, p. 6.

³⁵⁰ PIROTTE, Jean-Claude – **La Pluie à Rethel**, p. 13.

³⁵¹ **Ibidem**.

³⁵² **Ibid.**, p. 15.

³⁵³ CHARNET, Yves – «La vie malgré tout. Jean-Claude Pirotte ou le romanesque des récits incertains», p. 67s.

Le cours du récit donnera le sentiment d'un autodénigrement spéculaire de l'écriture aux limites du supportable pour le narrateur. Celui-ci a conscience que ce qu'il écrit «n'est pas original»³⁵⁴, est dépourvu d'«aura poétique»³⁵⁵, peut paraître «décousu»³⁵⁶ ou construit sur des «clichés» littéraires, du *déjà lu*³⁵⁷.

L'inutilité de l'écriture³⁵⁸ renvoie au pire dénigrement : «j'ai honte des mots crasseux que j'aligne» et au dédit que le recours à l'introspection et au monologue intérieur renforcent : «Tu te souviens, ou tu feins de te souvenir, et que te crois-tu donc [...], camelot d'antiquaille littéraire [...] ?»³⁵⁹.

Or, ce premier roman, écrit en cavale et dont nous avons décrit le difficile accouchement génétique, était censé restituer un épisode axial de la vie de l'auteur : Hoorn. L'apparente déception de la fiction n'est cependant pas en phase avec la remémoration de lieux rêvés. Pour l'auteur-narrateur dans son inconfortable cavale ardennaise, les souvenirs hollandais, notamment la famille Vrins, les filles et les cieux des Pays-Bas constituent un véritable baume, et permettent au récit de se déployer selon une logique dichotomique de clôture (Rethel) - ouverture (Pays-Bas).

Quelques séquences narratives suffiraient à nous convaincre d'une rare capacité photographique ou picturale à restituer des paysages, attentive aux menus détails : «Maintenant je traverse Le Noord-Oost-Polder [...]. Des fermes de béton surmontées de toits rouges émaillent la platitude verte [...]»³⁶⁰. Le jeu spéculaire de l'écriture exploite cette aporie de la fiction dans la mesure où le récit s'annonce et s'avoue toujours dérisoire³⁶¹ tout en accrochant le lecteur à un cadre émouvant, et parfois envoûtant.

Le narrateur de **Fond de cale** se comporte en fugitif, notamment de sa mémoire. Jan a peut-être tué sa sœur qu'il aimait d'un amour frôlant l'inceste. Il a fait de la prison. A sa sortie, il essaie de renouer avec la géographie et l'intensité de ses souvenirs (une mère insensible, les Pays-Bas, etc.), rencontre le Dr. Verland, son voisin, - prétexte à introduire le dialogue au sein d'un monologue intérieur -, puis se meurt, atteint de cécité.

³⁵⁴ PIROTTE, Jean-Claude – **La Pluie à Rethel**, p. 20.

³⁵⁵ **Ibid.**, p. 15.

³⁵⁶ **Ibid.**, p. 54.

³⁵⁷ **Ibid.**, p. 80.

³⁵⁸ Cf. **Ibid.**, p. 78.

³⁵⁹ **Ibid.**, p. 66.

³⁶⁰ **Ibid.**, p. 29.

³⁶¹ Cf. **Ibid.**, p. 63.

Ce roman circulaire recourt à nouveau à la douloureuse anamnèse : «Le temps aboli. Encore aujourd'hui, j'ignore quelle tranche de passé j'évoque»³⁶², et à l'agonie du narrateur qui se souvient pour dégager l'ouverture des espaces fantasmés, ceux de la Hollande, de ses paysages infinis, de ses digues à perte de vue : «une digue à l'infini»³⁶³.

Récit très maîtrisé dans ses moyens, **Fond de cale** ne fait pas l'économie spéculaire d'un aveu d'inaptitude à narrer et déconcerte par là même son narrataire. L'auteur-narrateur se réfugie dans les fantasmes révolus, dans la mémoire trouble pour lancer le discrédit sur la trame linéaire qu'il est légitime d'attendre du texte : «Si je pouvais raconter simplement les choses, déjà. Mais j'en suis encore incapable»³⁶⁴. Plus loin, alors qu'il est décidé à rendre compte du drame qui le tourmente, ce narrateur flanche : «Quelle histoire ?»³⁶⁵.

Cette déstabilisation déceptive du récit est souvent le fait d'une parenthèse explicite, incise dubitative et autocritique, accusant le jeu spéculaire de l'écriture en acte : «En effet, je n'ai pas de raison de reproduire ce dialogue inepte, mais je persévère»³⁶⁶.

Le quatrième récit «romanesque» de Pirotte recourt subtilement au même procédé spéculaire d'autocritique du texte en cours, en acte. Rappelons-en le cadre diégétique. Un clochard trop «autobiographique», ancien clerc de notaire, sans origines précises, s'installe dans un baraquement attendant à une décharge publique, dans une combe, quelque part entre l'Argonne et la Champagne.

Dans ce lieu «pisseux» et «graisseux», deux phénomènes exceptionnels tranchent sur l'atmosphère de dérégulation et d'abandon : une chouette empaillée que le narrateur croit vivante, et le rire cristallin d'une fille qui lui suggère l'image et le souvenir d'Hélène, image mythique de la femme. L'homme sombre progressivement dans une folie schizophrénique. Son «existence» (car il s'agit là d'un clin d'œil au roman existentialiste³⁶⁷) sans but dans un monde qu'il sait hostile, qu'il évite ou qu'il ne fréquente que pour l'ingurgitation solitaire de bouteilles de vin dans des bistros des villes de province, devient le théâtre d'une résurrection de fantômes du passé.

³⁶² ID – **Fond de cale**, p. 68.

³⁶³ **Ibid.**, p. 88.

³⁶⁴ **Ibid.**, p. 14.

³⁶⁵ **Ibid.**, p. 25.

³⁶⁶ **Ibid.**, p. 53.

³⁶⁷ Cf. entretien avec Jean-Marie Mersch, «Jean-Claude Pirotte ou le secret du naturel», **Intermédiaire**, 13 mars 1987.

Sans commentaire réflexif, le récit décrit les états modifiés de la conscience au cours desquels «l'autre» opère d'intrigants changements dans la baraque. La chouette emblématique³⁶⁸, gardienne des lieux, est retrouvée profanée, «assassinée». Cette anecdote sert d'embrayage à l'exhumation du passé du narrateur-clochard.

Son passé de clerc de notaire dans une petite ville de province inconnue, son ambiance familiale avec Hélène, la mort d'un enfant, etc. remontent à la surface du texte, mais l'on n'attend aucun salut, la circularité du récit empêchant tout dénouement sotériologique. Le dernier paragraphe répète en effet le premier et intègre une sorte de mythe de Sisyphe³⁶⁹ au sein du texte.

Ce récit devient, lui aussi, l'occasion d'un autodénigrement spéculaire de l'entreprise narrative. Le narrateur a eu «l'idée d'écrire. Tenir un journal [...]»³⁷⁰, mais il avoue d'entrée de jeu que «pareille affaire ne va pas sans ironie»³⁷¹. Dès lors, le texte subit les conséquences narratives de la constante pratique autocritique du narrateur.

Celui-ci accumule les attaques aux clichés littéraires qui accompagnent d'habitude cette démarche. Il affirme avoir «une idée romantique du trimard et de la cloche»³⁷², n'être «sûr de rien»³⁷³, incapable «de raconter ce qui s'y [sa tête] passe»³⁷⁴. L'autodérision et l'incertitude s'emparent dès lors du texte et induisent un dédoublement identitaire parfois schizophrénique que le récit ne cherche pas à reproduire telle quelle, mais plutôt à suggérer.

Le clochard-narrateur se met à douter de son identité et de l'histoire qu'il entend narrer : «Mais il n'y a pas d'histoire, à moins que l'histoire, ce soit justement *l'absence d'histoire*. Le type c'est moi, et je ne sais pas trop qui est moi»³⁷⁵.

Ailleurs, c'est la parenthèse narrative, incise exploitée ou suggérée, qui prend le relais de l'autocritique du travail (auto)fictionnel : «Voilà, ce n'est qu'une belle phrase dénuée de sens [...]»³⁷⁶, ou encore «[...] sonnerie aux champs (est-ce que ça s'écrit au pluriel ?)»³⁷⁷.

³⁶⁸ Cf. **Ibidem**.

³⁶⁹ Cf. PIROTTE, Jean-Claude – **Un été dans la combe**, pp. 7 et 144.

³⁷⁰ **Ibid.**, p. 8.

³⁷¹ **Ibid.**, p. 12.

³⁷² **Ibid.**, p. 13.

³⁷³ **Ibidem**.

³⁷⁴ **Ibid.**, p. 17.

³⁷⁵ **Ibid.**, p. 25. C'est nous qui soulignons.

³⁷⁶ **Ibid.**, p. 33.

³⁷⁷ **Ibid.**, p. 46.

La rature, le brouillon et la métalepse ne constituent plus ici un effet recherché en lui-même comme autocontestation de l'acte scriptural. Ce procédé devient inoffensif et surtout ludique dans un texte où le sujet de l'énonciation cherche avant tout à se mettre en fiction : «Je le dis, et cela m'est égal. C'est faux. Tout est faux»³⁷⁸.

Les romans suivants continueront à intégrer la parodie littéraire et romanesque à l'intérieur de la trame narrative, à accuser l'incapacité narrative au sein même d'une écriture en cours. C'est toujours un démenti ou un dédit que le narrateur introduit dans son récit en clin d'œil au narrataire.

Sarah, feuille morte met en scène une anti-héroïne, image même de la dépossession, abandonnée par ses parents séparés, mais devenue précocement orpheline. Ce cadre problématique s'avère l'occasion d'une véritable initiation. Avec ses deux cousines, Jeanne et Juanita, elle s'adonne à l'homosexualité. Initiée par la suite aux déduits amoureux hétérosexuels par Charles-Henri, dit Carabas, et Robert, elle ne vit pas vraiment. Elle se laisse aller, pareille à une feuille morte dans les chemins des provinces françaises que Pirotte connaît trop bien. Elle rencontre Verdi, *alter ego* de l'auteur, et substitut du père (Pierrot / Pirotte).

Or, Sarah se trouve au centre de son immense monologue intérieur où, comme le disait Marc Quaghebeur, fiction et réflexion se succèdent, mais n'imposent jamais un rythme définitif au texte. **Sarah, feuille morte** restitue ainsi une chronique musicale et picturale de la dépossession, de l'abandon : «Je consentirais à tout, je ne consentirais à rien»³⁷⁹.

Dépourvue d'une mémoire fiable³⁸⁰, la narratrice joue l'autodérision et la parodie : «Quelle mouche me pique, a-t-on idée de dégoïser comme je le fais ? *C'est que je me prendrais au jeu!*»³⁸¹, tout en multipliant les aphorismes que l'auteur veut bien lui prêter : «Sans doute, le sentiment de la banalité nous étreint plus sûrement que l'angoisse des merveilles» ; «L'amour est une plante morte, dans un vase lézardé»³⁸².

Dans **Un voyage en automne**, le narrateur fournit une chronique ou carnet très lyrique, voire élégiaque du voyage automnal et endeuillé de l'auteur au Portugal (Lisbonne, Coimbra, l'Estrémadure) après le suicide de sa fille, Geneviève.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 100.

³⁷⁹ ID – **Sarah, feuille morte**, p. 43.

³⁸⁰ Cf. *Ibid.*, pp. 22, 50 et 54.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 122. C'est nous qui soulignons.

³⁸² *Ibid.*, p. 52.

Pays de la «saudade» et pays baroque, le Portugal procure un cadre en phase avec l'état d'esprit du narrateur, alors que la souffrance accroît l'instabilité linéaire d'un texte que la parodie et l'ironie ne quittent pas pour autant. Toutefois, c'est une nouvelle et douloureuse lucidité et un bilan introspectif que ces techniques desservent : «J'ai bricolé des livres *avec les instruments en creux du mutisme*»³⁸³ ; «Je vis ici [Alcobaça] comme j'ai vécu partout ailleurs. *Ai-je vécu ?*»³⁸⁴.

Ces constats lyriques et existentiels n'évacuent pas un subtil sens de l'humour et du jeu littéraire qu'il s'agit d'exposer pour mieux le dénigrer et être dénigré à travers lui, dans cette difficile osmose de l'existence et de l'écrit : «Passant près de la cathédrale de Burgos, le narrateur n'hésite pas à avouer son plagiat de Théophile Gauthier : «alors je le parodierais sans vergogne»³⁸⁵.

Plus loin, avant de rapprocher les terrains vagues de Benfica d'un songe dhôtelien³⁸⁶, il se met à imposer jouissivement à une brève séquence du récit des terminaisons en *age* (chômage, étage, nuages, embouteillages). Pris au jeu de l'écriture, le narrateur introduit une parenthèse amusée : «(Tant qu'à faire, cultivons-la, cette rime pauvre)»³⁸⁷.

Mais, sublime acte d'autodénigrement, le narrateur nie humblement son appartenance à la gent littéraire et expose ses raisons, mettant ainsi en exergue son jeu citationnel constant, l'insertion de l'hypotexte des autres dans son texte, sa pratique d'écriture en palimpseste : «Un écrivain c'est autre chose, j'ai la chance d'en fréquenter quelques uns, je fais la différence»³⁸⁸.

Même penchant vers l'autodérision ou l'aveu d'incapacité narrative dans **L'Épreuve du jour**, récit fictionnalisé de l'enfance de l'auteur. A l'instar du narrateur de **La Pluie à Rethel** (Horn), celui de **L'Épreuve du jour** s'est mis en tête de parler d'un épïcéntré narratif, Hélène, amie d'enfance de l'auteur. Ce projet se voit sans cesse reporté, laissant libre cours à l'interprétation du narrataire quant à la réelle intention du narrateur : «Demain je parlerai d'Hélène, et de toi toujours, si j'en ai la force»³⁸⁹.

³⁸³ ID – **Un voyage en automne**, p. 29. C'est nous qui soulignons.

³⁸⁴ **Ibid.**, p. 57. C'est nous qui soulignons.

³⁸⁵ **Ibid.**, p. 45.

³⁸⁶ **Ibid.**, p. 63.

³⁸⁷ **Ibid.**, p. 62.

³⁸⁸ **Ibid.**, p. 72.

³⁸⁹ ID – **L'Épreuve du jour**, p. 45.

L'Épreuve du jour se réfère à l'épreuve douloureuse subie par un gamin d'une dizaine d'années en mal d'affection parentale, mais amoureux d'une petite fille au nom mythologique, Hélène³⁹⁰. L'enfant s'ennuie dans la grande demeure familiale. Sa seule évasion lumineuse est procurée par Hélène, atteinte d'une maladie incurable.

L'autocritique alimente le statut déceptif du récit. Elle s'inscrit dans le jeu spéculaire de l'écriture en acte à partir duquel se construit l'œuvre. Le texte (auto)fictionnel pirottien s'affirme comme *essai*, tentative de s'approcher du littéraire, emprunt du romanesque, adoption volontaire, spontanée du «romanesque» par l'existence. A ce titre, le récit expose ses épreuves, joue sur le démenti, la rature ou le désordre métalectique, mais suggère au lecteur ce stratagème ironique qui se voit ainsi complice de ce protocole ludique et toujours citationnel du texte.

Ce faisant, le narrateur ne se joue pas des clichés romanesques ; il joue avec, en clin d'œil, les tient pour référent supplémentaire de son récit. Signalons, entre autres exemples de ce procédé, ce passage de **Cavale**, ce carnet «relu et revu» de la propre cavale de Pirotte dans les provinces françaises :

Etait-ce donc ainsi que se déroulait la vie – les premiers jours, les premières semaines ? Ainsi vraiment ? Je me le demande. Je sais qu'oui, je sais que non. La littérature, celle qui voudrait n'être nulle part, elle est partout, insinuante, coquette, putassière. Je n'y peux rien si les lignes que je viens de transcrire paraissent si fausses, si gonflées d'artifices, et si pompeusement bêtes³⁹¹.

Le texte est ce lieu instable où «des écrans se multiplient, la mémoire s'affole et déraisonne, l'entropie triomphe»³⁹². Mais le clin d'œil au lecteur devient explicite quand le narrateur se met à jouer directement avec les cadres littéraires. Les jeux de mots, les calembours, les détournements de titres, le mimétisme scriptural abondent dans ces récits «pour rien». L'humour ou le trait d'esprit se trouve toujours au tournant de la page.

³⁹⁰ Personnage central d'un roman dhôtelien très cité par Pirotte : **Le Pays où l'on n'arrive jamais**.

³⁹¹ PIROTTE, Jean-Claude – **Cavale**, p. 32. Cf. aussi **Ibid.**, pp. 20s, 32, 122, 144, 146 et 163. Voir aussi ID – **La Légende des petits matins**, pp. 19, 20 et 39, et ID – **Un voyage en automne**, pp. 38, 43, 55 et 78s.

³⁹² CHARLES, Pol – **Les Cavales de Jean-Claude Pirotte**, p. 30.

De son côté, **Journal moche** annonce son programme narratif : «plagier l'un ou l'autre»³⁹³. L'humour s'empare de ce desideratum. Ce premier texte de **Journal moche**, «Permission de minuit», détourne un titre trop connu pour ne pas suggérer le nihilisme de pacotille de l'auteur : «(Ainsi ne parlait pas Zarathoustra)»³⁹⁴. Plus loin, un proverbe connaît une tournure dérisoire : «tant va la cruchaleau qu'elle casse»³⁹⁵, alors que la prose épouse, presque sans s'en rendre compte, la métrique de l'alexandrin : «Ainsi toujours poussé vers de nouveau rivages le hors-bord de Charon évite le naufrage»³⁹⁶.

Le début de ce récit mime même en détail l'évolution d'une dictée que le narrateur s'impose à lui-même. La ponctuation est incorporée *in extenso* au texte narratif : «Tu ne seras point remplacée. *Point. A la ligne.* On a vendu tous les pianos [...]»³⁹⁷.

Dans **La Pluie à Rethel**, les jeux de mots et détournements allusifs forment des ruptures de ton et contraignent le lecteur à s'attarder sur la *texture* du récit, notamment par la paronomase, aux dépens de la trame narrative, comme ce «de mal *empirera*, *l'empire* du mal sera proclamé»³⁹⁸, ou «Virginia entre au *Bali*, *balli-ballant* [...]»³⁹⁹ ou ce «Musique de *mer* [...], musique de *morb*»⁴⁰⁰, ce «(violemment *con* de s'exprimer [...], je *con-tinue*)»⁴⁰¹, ou encore «C'est une *vierge* longue [...]. C'est une *verge* longue»⁴⁰².

Par la suite, l'humour ne disparaît pas, mais se fait plus subtil. L'ironie emploie çà et là le zeugme, - procédé rhétorique très postmoderne -, pour déstabiliser ludiquement l'interprétation du texte. Une fois déposée par son père à Reims, qui l'abandonne dans le buffet de la gare, Sarah, qui a treize ans, a ses premières règles dans les toilettes, alors que son père règle l'addition : «Ainsi, tout était réglé, la note et moi»⁴⁰³. Vers la fin du récit, Pierrot, le camionneur, soupçonne Sarah de «se payer sa tête»⁴⁰⁴. Elle répond : «Oui, toujours. Puisque je n'ai pas de quoi me payer l'hôtel»⁴⁰⁵.

³⁹³ PIROTTE, Jean-Claude – **Journal moche**, p. 14.

³⁹⁴ **Ibid.**, p. 15.

³⁹⁵ **Ibid.**, p. 17.

³⁹⁶ **Ibidem.**

³⁹⁷ **Ibid.**, p. 22. C'est nous qui soulignons.

³⁹⁸ ID – **La Pluie à Rethel**, p. 53. C'est nous qui soulignons.

³⁹⁹ **Ibid.**, p. 81. C'est nous qui soulignons.

⁴⁰⁰ **Ibid.**, p. 90. C'est nous qui soulignons.

⁴⁰¹ **Ibid.**, p. 33. C'est nous qui soulignons.

⁴⁰² **Ibid.**, p. 20. C'est nous qui soulignons.

⁴⁰³ ID – **Sarah, feuille morte**, p. 11s.

⁴⁰⁴ **Ibid.**, p. 119.

⁴⁰⁵ **Ibidem.**

Dans **L'Épreuve du jour**, le zeugme permet au narrateur de revisiter avec ironie une enfance plutôt terne : «[...] la cave nous avait protégés des bombes, et des vanités mondaines»⁴⁰⁶, ou en fin de récit : «[...] des tonneaux de pluie qui annoncent l'hiver, et la vie pathétique»⁴⁰⁷. Evoquant un petit café de mauvaise réputation de sa petite ville d'enfance appelée *A L'Espérance*, le narrateur s'empresse d'imaginer «de quels *espoirs* jamais assouvis les fidèles impénitents se dépouillaient [...]»⁴⁰⁸.

Les calembours et les jeux de mots renforcent l'idée d'un autodénigrement de la compétence littéraire du narrateur, et d'un projet d'écriture «pour rien». Ils confèrent un statut phatique, de bavardage au récit qui multiplie les référents, les codes et les lectures.

Dans **Un voyage en automne**, on peut lire cette phrase dont l'ambiguïté ludique contamine la suite de la séquence narrative : «A l'enfant *demeuré* que je suis, rien n'est plus propre à enseigner la révolte, en inoculant le désir noir du suicide»⁴⁰⁹, ou encore «[...] meurs *plutôt*, meurs le plus tôt possible»⁴¹⁰.

Dans les récits pirottien, la rupture ludique et ironique de ton est aussi le fait, sans explication préalable ou transition, du registre juridique au sein du texte littéraire de la part d'un auteur-narrateur que l'on sait avoir été un brillant avocat au Barreau de Namur, et avoir lui-même défrayé la chronique namuroise par un des procès et une des cavales des plus rocambolesques.

Outre le fait que narrateurs et personnages épousent souvent le parcours, voire les déboires judiciaires de l'écrivain pour mieux fomenter une logique et une dérive autofictionnelles, l'introduction de ce jargon déstabilise ludiquement le texte tout en permettant à l'auteur de porter un regard ironique et détaché sur son passé de clerc.

C'est le cas de Jan Idsega aux prises avec ses propres ennuis judiciaires : «Qui douterait de ses convictions ? Démentir, expliquer, me défendre ?»⁴¹¹. Dans **Un été dans la combe**, le recours intermittent au registre juridique tranche sur l'atmosphère errante, libre et délabrée du récit. Il accentue une rupture existentielle entre un passé plus ou moins feutré, dont il représente l'extension résiduelle, et l'errance vagabonde : «mon avancement d'hoirie»⁴¹².

⁴⁰⁶ ID – **L'Épreuve du jour**, p. 34.

⁴⁰⁷ **Ibid.**, p. 119.

⁴⁰⁸ **Ibid.**, p. 26.

⁴⁰⁹ ID – **Un voyage en automne**, p. 98. C'est nous qui soulignons.

⁴¹⁰ **Ibid.**, p. 52. C'est nous qui soulignons.

⁴¹¹ ID – **Fond de cale**, p. 28.

⁴¹² ID – **Un été dans la combe**, p. 118. Cf. aussi **Ibid.**, pp. 16, 32, 56, 72 et 99.

Le voyage nostalgique de **Un voyage en automne** est aussi l'occasion de porter un jugement ridicule, «technique» et juridique sur l'existence et son absurdité : «*Le caractère léonin* du contrat ne se révèle, hélas ! [...] que lorsque tout, la vie, l'amour, la mort, tout est consommé»⁴¹³. Le narrateur de **L'Épreuve du jour** décrit le projet et la raison d'être de son écriture comme étant un «fumeux monologue, de ressasser le plaidoyer *pro domo*, de dresser l'inventaire des pièces à convictions [...]»⁴¹⁴.

Pour ce «fugitif et latitant»⁴¹⁵, le jargon administratif et juridique ouvre le jeu, le plaisir d'user ou de châtier ce langage faussement pompeux ou supérieur, où abondent des termes «spécieux» et techniques tels que «usucapion»⁴¹⁶, ou «résilier»⁴¹⁷, lesquels, autrement, sombreraient dans une insupportable aridité et dans la tautologie : «Avocat, j'avais cessé de peindre et presque d'écrire. Je gagnais ma vie comme on dit»⁴¹⁸.

L'introduction de courts passages ou de références en néerlandais, anglais, voire en indonésien, plus que de procurer un effet de réel aux analepses hollandaises du narrateur, active une subtile «déterritorialisation» du récit et une mixité tacite, *en creux*, de la géographie diégétique, étirée entre l'usage du français et l'assimilation quasi spontanée du néerlandais.

Le narrateur de **La Pluie à Rethel** surtout, dont l'adolescence fut l'occasion de nombreux voyages en Frise et en Hollande, aime à replacer le travail langagier du dialogue dans une version originale, rarement traduite : «Niets te zeggen»⁴¹⁹ (rien à dire), «Ik ben dood»⁴²⁰ (Je suis mort de fatigue). On trouve même la transcription d'un poème néerlandais⁴²¹.

Dans **Fond de cale**, Jan Idsega et sa sœur ont des origines frisonnes et la nostalgie «des phrases néerlandaises»⁴²². Plusieurs de ces phrases viennent à l'esprit du narrateur et l'enchantent par leur raucité exotique, comme «Pas op, Idsega»⁴²³.

⁴¹³ ID – **Un voyage en automne**, p. 116. C'est nous qui soulignons.

⁴¹⁴ ID – **L'Épreuve du jour**, p. 17. Cf. aussi pp. 23, 24 et 122.

⁴¹⁵ ID – **La Légende des petits matins**, p. 145.

⁴¹⁶ ID – **Boléro**, p. 39.

⁴¹⁷ ID – **Mont Afrique**, p. 53.

⁴¹⁸ ID – **Cavale**, p. 74. Le narrateur pratique ici un travail évident d'introspection. Il révèle son penchant vaniteux.

⁴¹⁹ ID – **La Pluie à Rethel**, p. 36.

⁴²⁰ **Ibid.**, p. 79.

⁴²¹ Cf. **Ibid.**, p. 90.

⁴²² ID – **Fond de cale**, p. 23.

⁴²³ **Ibid.**, p. 31. Cf. aussi pp. 61 et 112.

Par ailleurs, le jeu de rupture et de continuité narratives en tant que représentation représentée des codes de la narration touche aussi, et peut-être surtout, l'instabilité de sous-genres invoqués ou revendiqués par le narrateur selon sa convenance. Sous couvert d'autodénigrement, les narrateurs pirotiens, - dont l'écriture est «pompeuse et démodée»⁴²⁴, qui ne tiennent que des «propos d'ivrogne»⁴²⁵, qui n'ont aucun «souci d'être lu[s]...»⁴²⁶, qui «se répète[nt]»⁴²⁷, passent finalement du monologue intérieur au dialogue, du récit fictionnel à l'écriture épistolaire.

Dans **La Pluie à Rethel**, l'alternance des séquences réflexives (monologues intérieurs tenus à Rethel) et narratives analeptiques (souvenirs des Pays-Bas), élément axial de la construction génétique du récit, est imputée, certes, à un désordre mémoriel, mais surtout à une incapacité de narrer qui pousse constamment le narrateur vers l'autocritique du texte en marche : «A partir de ces visions incohérentes, construire est illusoire»⁴²⁸, alors même que le récit se veut le produit d'un complexe échafaudage liant réflexion et narration, identité et dédoublement, présent et passé.

Dans **Un voyage en automne**, c'est le monologue intérieur qui prend le pas sur l'ébauche épistolaire. Le narrateur décrit son écriture comme un «interminable monologue intérieur de la déchéance et la dépossession [...]»⁴²⁹, mais le ton épistolaire s'insinue subrepticement : «Depuis que tu as disparu, j'ai perdu la mémoire»⁴³⁰. L'interpellation récurrente d'un *tu* homologue cette acception épistolaire et phatique du texte, tenté par la réflexion, mais la délaissant bien vite au profit du souvenir et du bavardage.

Le narrateur de **Fond de cale** semble tenir un journal intime qu'il adresse à sa sœur : «T'ai-je dit que j'ai longtemps habité Amsterdam ?»⁴³¹. Et, dans **Un été dans la combe**, le dédoublement du narrateur-diariste atteint le comble de la schizophrénie et de la dépossession. Il se met à lire, sans s'en rendre compte, le manuscrit qu'il a rédigé.

A cet égard, ces deux textes intègrent la circularité comme technique de clôture diégétique et transposition du statut équivoque du narrateur. Dans les deux cas, le premier paragraphe est repris dans le dernier⁴³².

⁴²⁴ ID – **Boléro**, p. 29.

⁴²⁵ ID – **La Légende des petits matins**, p. 117.

⁴²⁶ **Ibid.**, p. 55.

⁴²⁷ **Ibid.**, p. 16.

⁴²⁸ ID – **La Pluie à Rethel**, p. 50.

⁴²⁹ ID – **Un voyage en automne**, p. 18.

⁴³⁰ **Ibid.**, p. 32.

⁴³¹ ID – **Fond de cale**, p. 15. Cf. aussi **Ibid.**, pp. 53, 63 et 89.

⁴³² D'une certaine façon, le roman **Sarah, feuille morte** suit le même procédé circulaire.

Finalement, le recours au pastiche ou à la parodie d'autres genres littéraires, dont les codes sont empruntés, puis abandonnés, dans un récit «sur rien» s'avère un net clin d'œil au lecteur et une claire allusion à la référence littéraire du texte, le Nouveau Roman par exemple.

Dans **La Pluie à Rethel**, une certaine vision descriptive, objectale et anti-diégétique de l'écriture s'insinue à la faveur de la description de l'appartement du narrateur, avenue Gambetta, ou de la cartonnerie : «La cour, en forme de trapèze, est entourée de hauts murs, sauf sur un de ses côtés étroits qu'occupe une double grille de fer peinte en blanc [...]»⁴³³, ou du roman existentialiste dans **Un été dans la combe** : «Aujourd'hui, j'ai marché durant de longues heures. Il y avait du soleil, et ce miroitement fragile du ciel qui couronne le printemps»⁴³⁴, ou encore du roman fantastique, où ne manquent ni la précieuse hésitation, ni l'inquiétante étrangeté. C'est le cas des hallucinations du clochard : «Le plus étrange, enfin, s'est produit comme je longeais une petite rue peu fréquentée» dont on trouve quelques échos dans **Récits incertains**⁴³⁵.

Cette facette de l'écriture de Pirotte nous amène à considérer un second vecteur de son appartenance mitoyenne à la contemporanéité : le jeu citationnel.

6.2.2 «L'hébergement littéraire»⁴³⁶ comme jeu citationnel

La constante pratique intertextuelle de l'écriture chez Jean-Claude Pirotte illustre l'une des caractéristiques les plus solides du regard ludique et ironique porté sur l'héritage littéraire précédent, lequel s'inscrit dans la vaste problématique de la mitoyenneté critique et esthétique dans la fiction narrative contemporaine.

Cette pratique assumée dans son acception ludique met en lumière le surcodage de la texture narrative de la fiction dans laquelle le référent extérieur, notamment l'autoréférence, se redouble d'une référence littéraire, d'un clin d'œil assumé et ironique au patrimoine littéraire visité par l'auteur en tant que lecteur, à ses signes, à ses clichés, à ses textes.

A cet égard, le texte pirottien fait apparaître une scission intertextuelle intérieure au domaine scriptural entre un renvoi aux textes de l'auteur, et ceux-ci entre eux ; et un renvoi extérieur aux textes des autres.

⁴³³ ID – **La Pluie à Rethel**, p. 16.

⁴³⁴ ID – **Un été dans la combe**, p. 9. Cf. aussi **Ibid.**, p. 72 : «Ma mère était morte».

⁴³⁵ **Ibid.**, p. 82. Cf. aussi ID – **Les Récits incertains**, pp. 112, 118, 119, et 120. Il s'agit à nouveau d'une hésitation provoquée par l'apparition fantômatique de la femme.

⁴³⁶ ID – **Un voyage en automne**, p. 22.

En effet, Pirotte fait avant tout allusion à un corpus hypotextuel d'auteurs tutélaires peu lus ou «provinciaux» auquel nous reviendrons, mais insère également une relecture, sous forme de vaste citation de la littérature dans son ensemble (genres, lieux communs, galeries de personnages, contamination «romanesque» du narrateur).

Le «jeu citationnel», - notion théorique dégagée pour Jean Baudrillard pour rendre compte d'«une forme pathologique de la fin de l'art, une forme mièvre» par laquelle l'art «négocie sa propre disparition»⁴³⁷-, concrétise le vaste renvoi intertextuel de la poétique pirottienne selon deux niveaux d'implication. Le recours citationnel sous forme d'extraits ou réminiscences plus ou moins littéraires de textes d'autres auteurs, d'hypotextes d'écrivains tutélaires, installe un renvoi intertextuel immédiat, un «hébergement littéraire»⁴³⁸ visant l'emprunt ou l'appropriation des textes d'autrui pour les enchâsser dans son propre texte.

Cette pratique s'inspire d'une acception de la citation en tant qu'énoncé, alors que le jeu citationnel, dans son acception ironique et ludique tire surtout part de l'énonciation de l'emprunt, manière de citer ou de renvoyer. Ce dernier cadre citationnel permet une plus grande liberté narrative dans le travail intertextuel qu'il rend plus subtil, moins prévisible et moins lisible.

Toutefois, chez Pirotte, le renvoi intertextuel n'épouse pas la pratique minimaliste, où il participe à la drastique économie des moyens narratifs⁴³⁹, et induit une sorte d'exercice ludique et énigmatique, voire de devinette pour le lecteur.

Chez Pirotte, le «jeu citationnel» est explicitement revendiqué et se caractérise par l'obsession, la «monomanie de la citation»⁴⁴⁰. Ainsi, le narrateur de **La Pluie à Rethel** avoue-t-il ne pouvoir se référer à l'épicentre de son récit, Hoorn, que «[...] n'employant que *les phrases des autres*»⁴⁴¹. Celui de **Un voyage en automne** écrit en fonction de «*phrases des autres* qui [lui] trottent dans la tête»⁴⁴².

⁴³⁷ Cf. BAUDRILLARD, Jean, cité par COMPAGNON, Antoine – **Les cinq paradoxes de la modernité**, Paris, Seuil, 1990, p. 167.

⁴³⁸ PIROTTE, Jean-Claude – **Un voyage en automne**, p. 22.

⁴³⁹ Cf. SCHOOTS, Fieke – «**Passer en douce à la douane**». **L'écriture minimaliste de Minuit**, p. 62.

⁴⁴⁰ CHARLES, Pol – «Le silence des mots», **Le Carnet et les Instants**, n° 109, 15 septembre-15 novembre 1999, p. 58.

⁴⁴¹ PIROTTE, Jean-Claude – **La Pluie à Rethel**, p. 110. C'est nous qui soulignons.

⁴⁴² ID – **Un voyage en automne**, p. 51. C'est nous qui soulignons.

La monomanie citationnelle de Pirotte tient surtout du comportement scriptural compulsif, d'un aveu des composantes «palimpsestuelles» de la fiction, ce qui rend ce procédé moins énigmatique ou «intellectuel» aux yeux du narrataire. L'auteur très «rétrospectif» de **Mont Afrique**, - qui se dit «habité» par un narrateur peu soucieux «de la qualité, de la texture même, du récit»⁴⁴³ -, semble exaspéré par «cette manie de citer à tout propos»⁴⁴⁴. Dans **Plis perdus**, il affirme son «besoin de citation, manie puérite»⁴⁴⁵ de donner libre cours à sa tendance à «la citation facile»⁴⁴⁶.

Quoi qu'il en soit, la pratique citationnelle n'en perd pas pour autant de sa complexité. Comme le décrit l'analyse sémiotique d'Antoine Compagnon, citer, au sens strict ou dans une plus vaste acception, implique toujours une faille ou un écart, et partant, une convocation à remplir le sens égaré du texte original, car «[...] le sens d'une citation est infini»⁴⁴⁷. Le sens *cité* à l'intérieur d'un texte autre engage toujours une variation complexe et plurielle par rapport à l'hypotexte, au texte d'origine.

Dans le cas précis de Pirotte, Pol Charles voit une «fonction déceptive»⁴⁴⁸ de l'écriture qui profite de l'équivoque du jeu des lectures pour activer la déstabilisation sémiotique de la fiction. Autrement dit, pour l'auteur, la citation constitue un «pousse-à-écrire»⁴⁴⁹. Pour le narrataire, elle fonctionne en tant que stratégie de déstabilisation, d'indécidabilité du récit, mais aussi de mise en abyme des fondements de l'écriture.

Le contexte citationnel auquel nous faisons allusion paraît dès lors vaste. Il a pour domaine toute apparition quelle qu'elle soit, d'une œuvre originale dans une œuvre citatrice. Or, chez Pirotte, il se déploie sur deux volets schématiques précis : l'intertexte interne et l'intertexte externe.

⁴⁴³ ID – **Mont Afrique**, p. 52.

⁴⁴⁴ **Ibidem.**

⁴⁴⁵ ID – **Plis perdus**, p. 130.

⁴⁴⁶ **Ibid.**, p. 140.

⁴⁴⁷ Cf. COMPAGNON, Antoine – **La seconde main ou le travail de la citation**, Paris, Seuil, 1979, p. 29s.

⁴⁴⁸ CHARLES, Pol – **Les Cavales de Jean-Claude Pirotte**, p. 46.

⁴⁴⁹ **Ibid.**, p. 44.

Dans le premier cas, le travail citationnel *interne* par rapport au corpus pirottien fournit un renvoi thématique, géographique, narratif, générique ou stylistique d'un seul et long livre, ouvert à de constantes relectures. Le projet autofictionnel de l'auteur favorisant un rapprochement entre auteur-narrateur-personnage principal, auquel s'ajoute un penchant foncièrement introspectif de l'écriture, le récit prône un «air de famille»⁴⁵⁰ entre tous les livres et entre tous les narrateurs et induit une lecture globale et ininterrompue de l'œuvre.

Plusieurs indices textuels et allusifs de tout ordre accréditent la perception inclusive de la poétique de Pirotte selon laquelle l'écriture s'apparente à «ce carnet de voyage infini»⁴⁵¹. Dans **Journal moche**, le narrateur termine sa «Permission de minuit» par cette assertion sans appel et sans lien direct avec le reste du monologue : «Car il est minuit depuis toujours»⁴⁵² qui constituera le titre d'un recueil hétéroclite quelques années plus tard⁴⁵³, mais dont on trouve le même ton déclaratif désespéré dans **La Pluie à Rethel** : «Il n'y aura plus jamais d'été. J'imagine avoir lu déjà cette petite phrase quelque part»⁴⁵⁴. D'ailleurs, vers la fin du récit, le narrateur fournit ce commentaire sur son propre texte : «Il est toujours plus ou moins quatre heures du matin dans ma vie»⁴⁵⁵.

Ce sentiment de *déjà lu* entretenu dans la fiction se manifeste à d'autres niveaux. Dans **La Pluie à Rethel**, alors que le narrateur évoque ses amours adolescentes, notamment avec Virginia, il est question d'un bar dont le pianiste «[...] prélude les premiers arpèges des *Feuilles mortes* [...]»⁴⁵⁶, qui fait écho au récit musical de **Sarah, feuille morte**, emblème de la cohérence automnale de l'œuvre pirottienne.

Dans **Fond de cale**, Hilde, la sœur défunte du narrateur, est apparue «comme un *tanagra*»⁴⁵⁷. Ce substantif deviendra un élément onomastique intrigant dans le récit épistolaire de **Cavale** : «Sommes-nous au monde, *Tanagra* ?»⁴⁵⁸.

⁴⁵⁰ LECLERC-ROBONI, Josiane – «1984-1990 : Jean-Claude Pirotte, un auteur à la recherche de lui-même», **La Belgique telle qu'elle s'écrit. Perspectives sur les lettres belges de langue française**, New York, Peter Lang Publishing, 1995, p. 217.

⁴⁵¹ PIROTTTE, Jean-Claude – **Ange Vincent**, p. 106.

⁴⁵² ID – **Journal moche**, p. 30.

⁴⁵³ Cf. ID – **Il est minuit depuis toujours**, Paris, La Table Ronde, 1993.

⁴⁵⁴ ID – **La Pluie à Rethel**, p. 13.

⁴⁵⁵ **Ibid.**, p. 128.

⁴⁵⁶ **Ibid.**, p. 94.

⁴⁵⁷ ID – **Fond de cale**, p. 50. C'est nous qui soulignons.

⁴⁵⁸ ID – **Cavale**, p. 22. C'est nous qui soulignons.

Par ailleurs, le titre amer du premier recueil de poésie de Pirotte, **Goût de cendre**, revient dans ce même texte sous forme de «ce sempiternel *goût de cendre* glacée, celle de tous mes voyages»⁴⁵⁹, retenu pour qualifier le millésime de sa naissance (1939), alors que la Seconde Guerre mondiale était en marche : «Il en reste une amertume, un *goût de cendre* sous la langue»⁴⁶⁰.

D'autres indices intertextuels internes concernent plus spécifiquement la facture narrative des romans et font entrer le narrataire dans l'intimité génétique du texte. C'est le cas justement de **Cavale**, étant donné le décalage temporel entre le contexte de cavale décrit dans le «carnet» retrouvé et sa relecture et réélaboration sous forme de «roman» : «Je voulais introduire Josette dans *La pluie à Rethel*, mais je ne le ferai pas [...]»⁴⁶¹. Une page plus loin, le narrateur se met à commenter, par un résumé narratif, incise critique dans son texte narratif, le contenu de **La Pluie à Rethel** : «c'est l'adolescence éblouie, le présent menacé, l'ombre noire de l'avenir»⁴⁶².

A ce propos, **Ange Vincent**, du fait même de la construction narrative d'un récit centré sur le personnage Ange Vincent dédoublé par le narrateur, et sur la «pluie» sur Rethel⁴⁶³, reprend la dichotomie spatiotemporelle, entre l'ouverture néerlandaise associée au visage de Claire»⁴⁶⁴ (C. dans **La Pluie à Rethel**) et la clôture de l'appartement de l'auteur à Rethel : «Il pleut à Rethel»⁴⁶⁵.

De même, la puissance d'évocation toponymique de certains lieux tels que la ville du Cap ou le Mont Afrique connaît une dissémination intertextuelle interne sur plusieurs textes. Dans **La Pluie à Rethel**, l'exubérante Virginia est originaire du Cap, ville que le narrateur penché sur son atlas imagine «mesquine», «petite et aplatie», indigne de la beauté de Virginia⁴⁶⁶.

Or, cette ville est citée dans **Ange Vincent** en référence au passé hollandais et au rêve français du narrateur : «Car la Hollande est mon pays natal. Car la France n'est qu'un songe [...]. Car les marins s'embarquent, font escale au Cap [...]»⁴⁶⁷.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 145. C'est nous qui soulignons.

⁴⁶⁰ ID – **Un voyage en automne**, p. 82. C'est nous qui soulignons.

⁴⁶¹ ID – **Cavale**, p. 118.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 119.

⁴⁶³ Voir à ce sujet l'évolution génétique de **La Pluie à Rethel** et/ou **Ange Vincent**, Archives Jean-Claude Pirotte (AML), à laquelle nous faisons allusion au sous-chapitre 6.1.

⁴⁶⁴ ID – **Cavale**, p.105.

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

⁴⁶⁶ ID – **La Pluie à Rethel**, p. 99.

⁴⁶⁷ ID – **Ange Vincent**, p. 43.

Les personnages auxquels l'auteur a maintes fois avoué s'identifier par l'un ou l'autre trait de caractère parcourent également plus d'un roman, faisant accréditer l'idée d'un récit infini. C'est le cas de Sarah, le personnage principal de **Sarah, feuille morte**, dont on trouve des échos très parlants quant au souci autofictionnel du narrateur, ce qui lui confère un statut métaleptique par rapport au texte : «[...] j'essaie de penser à Sarah, de *redevenir* Sarah [...]»⁴⁶⁸ ; ou encore dans **Récits incertains**, «Toi, tu le demandes ? Toi ? Sarah. Elle s'appelait Sarah»⁴⁶⁹. Dans **Boléro**, Sarah est un des personnages placés par le narrateur «au cœur de l'univers»⁴⁷⁰, mais en très mauvaise ou douteuse compagnie.

Ange Vincent, le narrateur hétéronymique de l'auteur dans **Ange Vincent**, connaît un trajet narratif transversal sur plusieurs textes. Il s'insinue dans les techniques de dédoublement de **La Pluie à Rethel** : «L'homme s'appelle Vincent. Je m'appelle Vincent»⁴⁷¹, alors que le dernier récit de Pirotte, visite guidée dans les provinces et vignobles français, assume l'identité hétéronymique et indécidable de ce personnage à l'élaboration mythologique si intime : «Ce n'est que moi, cher Ange [...]»⁴⁷².

Verdi (divers ?), - cet homme énigmatique dont Sarah doute parfois de l'existence -, sera cité dans **L'Épreuve du jour**, en vue de la construction multiple du narrateur : «De l'impasse de la Colle un jour viendrait l'énigmatique Macache, qui se nommerait plus tard Verdi, ou bien encore autrement [...]»⁴⁷³.

Le jeu autofictionnel et déstabilisateur incessant dans **Boléro** ou **Cavale** accentue les mutations subjectives de l'auteur-narrateur : «Il faut que je rejoigne et redevienne Verdi»⁴⁷⁴. Vers la fin du récit, la confusion des points de vue narratifs est renforcée par le rapprochement de ce personnage *alter ego* de l'hétéronyme de l'auteur, Vincent : «Voici mon ami Vincent, Vincent Verdi»⁴⁷⁵.

Parfois, c'est toute une séquence narrative, des épisodes particuliers, qui font l'objet de renvois intertextuels. Ce procédé induit chez le narrataire le sentiment de *déjà lu*, et atteste la notion de livre infini étant donné le ressassement narratif qu'il opère.

⁴⁶⁸ ID – **Plis perdus**, p. 141. C'est nous qui soulignons.

⁴⁶⁹ ID – **Récits incertains**, p. 37.

⁴⁷⁰ ID – **Boléro**, p. 25.

⁴⁷¹ ID – **La Pluie à Rethel**, p. 19.

⁴⁷² ID – **Un rêve en Lotharingie**, p. 8.

⁴⁷³ ID – **L'Épreuve du jour**, p. 102.

⁴⁷⁴ ID – **Boléro**, p. 37.

⁴⁷⁵ **Ibid.**, p. 83. Cf. aussi **Mont Afrique**, p. 11.

L'ambiance vagabonde et «romanesque» du personnage de **Un été dans la combe** se retrouve dans l'«histoire romanesque» de **Récits incertains**⁴⁷⁶. L'hésitation fantastique induite par l'apparition intrigante de la femme et de son rire charmeur, est repris dans la nouvelle «La chapelle des saules»⁴⁷⁷ de **Récits incertains**.

Dans le second cas, l'intertextualité *externe* concerne la citation proprement dite, le vaste rapport du texte pirottien à l'héritage littéraire, ample et multiple hypotexte. D'abord, le texte narratif de Pirotte est tissé de textes d'écrivains tutélaires qui lui servent de refuge, d'«hébergement». Comme le signale Alain Bertrand, «de relevé des références culturelles dont fourmille son œuvre donne le tournis»⁴⁷⁸.

Parcourons ce «tournis» intertextuel de noms d'auteurs peu lus ou «provinciaux» dont la fiction de Pirotte se fait l'écho. Il s'agit, entre autres, de Joubert dont le narrateur de **Fond de cale** place une phrase sous forme de réflexion : «Voilà pourquoi je pensais hier à Joubert [...] : 'cet arbre a toujours l'air d'être jeune, même quand il est vieux'»⁴⁷⁹. Quelques pages plus loin, il se rappelle avoir lu Larbaud à Florence avec Hilde : «Au Harry's, coude à coude, nous lisions Larbaud [...]»⁴⁸⁰. Plus loin encore, et alors que sa santé se dégrade, il cite *L'Effraie* de Jaccottet.

Dans **Un voyage en automne**, alors qu'il s'apprête à quitter Angoulême pour un périple très littéraire au Portugal, le narrateur place son entreprise sous la tutelle de Cingria, car «il savait ce que signifie partir, ou rêver de partir»⁴⁸¹. En fait, voyager ou écrire suppose toujours le recours aux textes des autres : «Je me suis souvent promené sans passeport, jamais sans un livre»⁴⁸². Dans les villages traversés, le narrateur errant cherche d'abord un livre au fond des petites librairies, dans lequel rêver ou se perdre. C'est le cas de **Leçons** de Jaccottet, **La Relique** de Henri Thomas ou **Contes** de Marie Noël⁴⁸³.

Par ailleurs, les narrateurs très uniformes de Pirotte s'approprient le style ou la plume de ces écrivains, épousent leur phrasé ou incarnent leur programme scriptural.

476 ID – **Récits incertains**, p. 108s.

477 Cf. **Ibid.**, p. 112.

478 BERTRAND, Alain – **Jean-Claude Pirotte**, p. 74.

479 PIROTTE, Jean-Claude – **Fond de cale**, p. 71.

480 **Ibid.**, p. 85.

481 ID – **Un voyage en automne**, p. 13.

482 **Ibid.**, p. 24.

483 Etant donné la fréquence de cette pratique citationnelle très variable, nous renverrons à plusieurs références parmi les plus explicites. Cf. **La Légende des petits matins**, p. 44. (Michaux et Gide), **Ibid.**, p. 128 (Cingria). Cf. aussi **L'Épreuve du jour**, p. 132 et **Un voyage en automne**, p. 70.

Tout comme Chardonne, dont la lecture (de **Romanesques**, surtout) fut marquante pour l'auteur, Pirotte aspire à «cette extrême indigence⁴⁸⁴ que le style exige»⁴⁸⁵. Il affirme lui être redevable pour sa phrase classique, au goût français : «Sans Chardonne je me serais égaré dans le baroque et la confusion du siècle, son goût suspect»⁴⁸⁶.

Mais c'est Dhôtel, son œuvre et son phrasé que l'auteur réclame pour sa propre fiction, pour sa propre mise en fiction : «Dhôtel écrit comme il marche, prodigieusement attentif aux lueurs fugitives et aux sautes de vent [...]»⁴⁸⁷, tout en adoptant le statut de l'écriture de Perros, qui consiste à «[...] nous faire exister quand nous n'existons plus pour personne»⁴⁸⁸.

La démarche intertextuelle inspirée par ces écrivains commence dans les marges péritextuelles des romans. En effet, les épigraphes, véritables «seuils» citationnels du texte⁴⁸⁹ du fait du choix de l'auteur en exergue, annoncent la prépondérance intertextuelle des écrivains tutélaires sur l'intention narrative. **Fond de cale** et **Un été dans la combe** citent Mac Orlan. **La Légende des petits matins** reprend Henri Thomas alors que **L'Épreuve du jour** signale Joubert en exergue, et **Un voyage en automne** Charles-Albert Cingria.

Ce faisant, les narrateurs pirottiens mettent en évidence leur activité lectrice, leur inspiration intertextuelle aux dépens de l'activité scripturale proprement dite, objet du dénigrement que l'on sait. L'œuvre de Pirotte se fait lecture, expose le jeu «palimpsestuel» qui l'engendre.

Un équilibre s'installe, dès lors, entre le lecteur et le scripteur dont rend compte la forte et multiple présence d'autres textes dans *le texte* de Pirotte. Cette habitude trouve, certes, des racines latentes dans les lectures d'enfance de Pirotte, les «mauvaises fréquentations» décriées par la mère du narrateur de **L'Épreuve du jour**⁴⁹⁰ qui en faisait une «maladie honteuse»⁴⁹¹.

Au niveau de l'énoncé de la citation, une particularité de la fiction narrative de Pirotte consiste également à plonger avec empathie dans le décor «romanesque» des écrivains cités ou invoqués.

⁴⁸⁴ ID – **Un voyage en automne**, p. 67s.

⁴⁸⁵ **Ibid.**, p. 68.

⁴⁸⁶ **Ibidem.**

⁴⁸⁷ ID – **Plis perdus**, p. 173s.

⁴⁸⁸ ID – **Cavale**, p. 140.

⁴⁸⁹ Cf. GENETTE, Gérard – **Seuils**, Paris, Seuil, 1987, pp. 134-149.

⁴⁹⁰ PIROTTE, Jean-Claude – **L'Épreuve du jour**, p. 23.

⁴⁹¹ **Ibid.**, p. 48.

En se prenant pour un personnage romanesque tout droit sorti d'un roman de Dhôtel, Pirotte annonce le surcodage intertextuel et le dédoublement référentiel de sa fiction⁴⁹². De ce souci d'osmose littéraire, le narrateur exalte «ce charme *labaldien* des provinces»⁴⁹³ qu'il partage et qu'il vit, ou «des existences *dhôtelienne*»⁴⁹⁴ qu'il ne cesse d'endosser depuis son adolescence.

Ailleurs, le jeu citationnel réclame une fonction plus spécifiquement ludique et contribue au dénigrement «romanesque» du narrateur. Sous forme de plagiat humoristique, de pastiche ou de détournement sémiotique du fragment cité, le narrateur lance un regard ironique sur l'héritage littéraire et ses «mauvaises fréquentations» adolescentes. Du coup, il lance un clin d'œil au narrataire qu'il sent complice de cette innocente infraction.

Aussi le texte pirottien entend-t-il donner à lire des (hypo)textes *autres*, décontextualisés et, partant, «adaptables» à la position romanesque de l'auteur au sein de sa mise en fiction. L'auteur-narrateur s'insère dans un «romanesque» avoué, quoique emprunté aux écrivains référentiels.

Par exemple, dans **La Pluie à Rethel**, Verlaine est emprunté pour rendre compte de l'état de déréliction du narrateur dans son appartement de cavale à Rethel : «Il pleut doucement sur mes lèvres. *Il pleure dans mon cœur*, on n'est jamais tranquille [...]»⁴⁹⁵, alors que, ne l'oublions pas, il ne cesse de pleuvoir sur Rethel, une pluie fertile en travail mémoriel.

Il est à nouveau cité par le narrateur et personnage principal de **Fond de cale**, Jan Idsega, et qui plus est, au milieu d'un alexandrin : «Sois sage, ô ma douleur, je t'en fous, c'est un leurre»⁴⁹⁶. Par ailleurs, la poursuite émerveillée de la lumière dans «La chapelle des saules» n'est pas sans rappeler celle de l'aube chez Ronsard⁴⁹⁷. Selon Pirotte, la raison d'être de la citation réside dans le besoin d'appropriation d'«une phrase que j'aimerais avoir écrite»⁴⁹⁸.

Au niveau de l'énoncé, l'emprunt intertextuel peut également s'emparer d'un personnage de roman d'un écrivain révérend. L'auteur ancre ainsi les protagonistes de ses récits (auto)fictionnels dans les livres des autres.

⁴⁹² Cf. les rapports fictionnels que Pirotte établit entre lui et l'œuvre de Dhôtel, ou encore celle de Thomas. Entretien avec Alain Delaunois, «Pirotte et les petits matins», **Arts Culture**, octobre 1990.

⁴⁹³ ID – **Cavale**, p. 76. C'est nous qui soulignons.

⁴⁹⁴ ID – **Mont Afrique**, p. 97. C'est nous qui soulignons.

⁴⁹⁵ ID – **La Pluie à Rethel**, p. 110. C'est nous qui soulignons.

⁴⁹⁶ ID – **Fond de cale**, p. 87.

⁴⁹⁷ Cf. ID – **Récits incertains**, p. 107.

⁴⁹⁸ ID – **Plis perdus**, p. 61.

Ce faisant, il trahit l'une de ses stratégies de mise à distance autofictionnelle, à savoir le couvert «romanesque» de personnages côtoyés dans ses lectures. Dans *L'Épreuve du jour*, Hélène évoque le personnage central homonyme de *Le Pays où l'on n'arrive jamais* de Dhôtel, alors que C. dans *La Pluie à Rethel* ou Claire dans *Un voyage en automne* et *La Légende des petits matins* (astucieux détournement de *La Légende des siècles* hugolienne) renvoient à «Claire, la Claire de Chardonne»⁴⁹⁹.

Il ressort de cet aperçu de l'apport intertextuel que le jeu citationnel chez Jean-Claude Pirotte diffère à plus d'un titre du montage sophistiqué et intellectuel des auteurs minimalistes (Echenoz ou Toussaint) dont l'écriture lui est toutefois contemporaine. Chez lui, la citation, au sens large (énonciation et énoncé), n'est pas fonction d'un assemblage narratif structuré en vue d'un effet esthétique de superposition.

Au contraire, elle est transversale et spontanée par rapport au travail scriptural et dérive d'un narrateur tenté par l'appropriation des phrases, des personnages et des décors de ses écrivains de prédilection, Dhôtel en tête. Dès lors, elle concourt au constat d'impuissance ou d'inaptitude littéraires de l'auteur et renforce le penchant vers l'autodénigrement et l'autocritique maintes fois exprimé par l'auteur.

L'intertextualité s'avère un habile, voire commode, refuge ou «hébergement»⁵⁰⁰ pour un écrivain qui rechigne à l'appartenance à l'institution littéraire. Pirotte se déclare volontiers faux écrivain et contrefacteur littéraire : «[...] je ne suis pas devenu écrivain. Un écrivain c'est autre chose, j'ai la chance d'en fréquenter quelques-uns, *je fais la différence*»⁵⁰¹.

Néanmoins, force est de reconnaître l'effet ironique et ludique de cet apport multiple, spontanément enchâssé dans la texture narrative de la fiction pirottienne, comme relecture et surcodage, la citation interpelle le narrataire en promouvant la béance sémantique du cité dans le texte citateur.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁰⁰ ID – *Un voyage en automne*, p. 22.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 72. C'est nous qui soulignons. Tristan Sautier ne dit pas autre chose lorsqu'il constate que «contre la banalité de la pensée, c'est donc de dérision parodique que s'armera l'écriture». SAUTIER, Tristan – «Jean-Claude Pirotte : entre la musique et la mort», *La Revue Générale*, n° 4, 1998, p. 45.

En incorporant ce référent supplémentaire au schème sémiotique du texte, elle provoque une déstabilisation des signes littéraires, exhibe leur indécidabilité, ralentit le déroulement diégétique au profit d'une *écriture lectrice*, d'une *lecture scriptrice*, insatisfaite, «fictive», mais honnête quant à l'usage de ses sources bibliographiques. L'écriture semble ainsi réaliser le mythe textuel inhérent à «la copieuse bibliothèque» de Mijneer Vriens dans **La Pluie à Rethel**⁵⁰². L'héritage littéraire s'y montre disponible, ouvert à toutes les lectures, à tous les emprunts et à toutes les appropriations.

6.2.3 L'écriture synesthésique

En qualifiant la poétique pirottienne de «synesthésique», nous entendons mettre en exergue, d'une part, l'une des tendances citationnelles des textes (auto)fictionnels de cet auteur, qui consiste dans l'aspiration narrative à une écriture musicale et picturale.

Cette propension illustre la conception déceptive et autocritique de l'écriture chez ce prosateur contemporain. L'écriture assume l'insatisfaction et l'indigence de ses moyens narratifs, tout en regrettant de ne pas recourir à, ou faire directement intervenir d'autres arts pressentis comme plus aptes à restituer la complexité et la plénitude du souvenir ou de l'instant.

D'autre part, et simultanément, la synesthésie scripturale réfère à une caractéristique personnelle de l'auteur-narrateur-personnage principal des romans de Jean-Claude Pirotte, capable d'une perception simultanée de plusieurs domaines sensoriels, enclin à l'hésitation esthétique des moyens narratifs à mettre en œuvre pour construire une tâche éminemment «mémorielle» ; plus précisément la musique et la peinture.

Plusieurs séquences narratives, extraites de plus d'un roman, attestent le souci d'entretenir à l'intérieur du texte un équilibre délicat entre différentes sensations liées au souvenir. L'exemple paradigmatique de cette démarche se trouve dans le texte très anamnésique de **Cavale**. Le narrateur y livre sa conception de la peinture et le rôle narratif et pictural qu'il assigne à la musique : «[...] l'aquarelle me procure un plaisir immédiat, comparable à celui du poème [...]. En musique, ce serait, *idéalement*, le Ravel de *Gaspard de la nuit*, profondeur en moins»⁵⁰³.

⁵⁰² Cf. PIROTTE, Jean-Claude – **La Pluie à Rethel**, p. 42.

⁵⁰³ ID – **Cavale**, p. 131. C'est nous qui soulignons.

L'écriture (poème) constitue un succédané de la peinture (aquarelle), mais l'«idéal» serait la traduction musicale, pure et éternelle de la mémoire à laquelle l'écriture essaie en vain d'atteindre.

D'autres exemples confirment le penchant synesthésique de l'écriture chez Pirotte où règne un conflit quant à la prépondérance des moyens narratifs et artistiques, et des perceptions invoquées. Dans **Fond de cale**, Jan Idsega affirme que «[...] la moindre musique réveille des souvenirs littéraires»⁵⁰⁴.

Dans **Sarah, feuille morte**, la narratrice dépossédée de toute identité et de tout langage, - «ce qui nous efface du monde plus sûrement que notre disparition, c'est l'abandon des mots, c'est leur refus d'arborer ce qu'ils figurent»⁵⁰⁵ -, manifeste sa méfiance et son insatisfaction face au pouvoir sémiotique des mots. Ce faisant, elle rappelle l'artificialité et l'irréparable décalage des mots face au sens dont parlait Rabelais en imaginant les «paroles gelées». Or, chez Pirotte, ces paroles trop usées «perdent leurs couleurs, comme un enfant qui va mourir»⁵⁰⁶.

Même dépossession et détachement, et surtout même indéfinition quant aux moyens narratifs et artistiques dans **L'Épreuve du jour**. Après avoir avoué la complexité narrative de la résurrection fictionnelle d'Hélène, sa fiancée d'enfance, - «Je tente de faire subir au portrait d'Hélène l'épreuve du jour et celle du langage»⁵⁰⁷ -, le narrateur opte pour une description éminemment picturale de l'enfant mythique ; un «portrait» où ne manquent ni les détails synesthésiques, ni les nuances des couleurs : «Je ferme les yeux et *le noir s'anime*. L'atmosphère surgit et le visage d'Hélène s'auréole de parme et de fauve. Plus tard, je lis dans ses yeux *les nuances brillantes de la soie*, le vert passé des forêts et *l'ocre sinueux* des crêtes, et le turquoise à peine soutenu des lacs»⁵⁰⁸.

Dans **La Légende des petits matins**, le narrateur essaie, sans y parvenir, de réveiller son passé de fugitif à Reithel. Deux catégories de souvenirs s'insinuent spontanément et sans rupture dans le texte. D'une part, une mémoire gustative se met à évoquer la bouteille de vin bue cette nuit-là dans l'appartement, «un muscat d'Alsace aux arômes de fruit blet, mais étourdissant de lumière»⁵⁰⁹.

⁵⁰⁴ ID – **Fond de cale**, p. 33.

⁵⁰⁵ ID – **Sarah, feuille morte**, p. 88s.

⁵⁰⁶ **Ibid.**, p. 89.

⁵⁰⁷ ID – **L'Épreuve du jour**, p. 75.

⁵⁰⁸ **Ibidem**. C'est nous qui soulignons.

⁵⁰⁹ ID – **La Légende des petits matins**, p. 18.

D'autre part, l'atmosphère permet d'enchaîner sur la description de l'ambiance de «cette nuit» par l'évocation de la mémoire visuelle, marquée par la lumière de Colmar. A nouveau, le récit s'incline devant la supériorité de la description picturale et assume ainsi son inaptitude sous forme d'autocritique : «*J'essaierai de parler, si j'y pense, de la lumière de l'est, quand le soleil rasant dessine les colombages de Colmar, et nimbe de safran poudreux le vignoble*»⁵¹⁰.

La référence et le jeu citationnels impliquant la musique et la peinture fonctionnent comme échappatoire à l'enlissement réflexif et autocritique de la matière diégétique, accru par l'indétermination psychologique ou volitive des personnages.

La description des paysages, avec ses palettes de nuances et de couleurs, ainsi que l'accompagnement musical des récits, procurent une «compensation» aux limites et aux contraintes de l'écriture.

Dans **Sarah, feuille morte**, Laurence Pieropan signale à juste titre l'importance des paysages et des images, surtout automnales, «capables d'exprimer le Moi»⁵¹¹ d'un personnage désorienté et sans attaches identitaires. Le narrateur écrit avec «l'œil du peintre»⁵¹² afin de suppléer, par «une suite de paysages, de tableaux, d'associations libres»⁵¹³ à l'aridité scripturale, à l'enlissement lyrique et à la dérive réflexive. Si écrire ressuscite le passé, peindre, ou écouter du Bach ou du Schubert peut le recréer, voire l'immortaliser dans le détail.

Penchons-nous d'abord sur l'apport musical dans la poétique de Jean-Claude Pirotte. Il s'inscrit à deux niveaux. D'un côté, il dessine la caractéristique autocritique du style et d'un phrasé qui n'aura échappé à aucun critique littéraire. De l'autre côté, il promeut une modalité citationnelle et un surcodage référentiel dans le récit, tout en procurant un agréable fond musical aux (non)histoires et aux «chroniques où le héros s'interroge sur la place de l'homme, sa raison de vivre et d'écrire»⁵¹⁴.

⁵¹⁰ **Ibidem.** C'est nous qui soulignons.

⁵¹¹ PIEROPAN, Laurence – «La Belgique littéraire. Entre l'image poétique et le langage», **Cahiers francophones d'Europe centre-orientale**, n° 7/8, tome 2, *Belgique francophone : quelques façons de dire les mixités*, 1997, p. 243.

⁵¹² **Ibid.**, p. 244.

⁵¹³ SEBBEN, Vania – «*Sarah, feuille morte* de Jean-Claude Pirotte. Communication et recherche de soi», **Ibid.**, p. 261.

⁵¹⁴ **Ibidem.**

Dans les deux cas, cette pratique narrative trouve un substrat biographique marquant dans l'ambiance familiale de l'auteur, dont on lit quelques échos dans **Un voyage en automne** : «Ma grand-mère me jouait du Bach, ma tante du Bartók, et c'est Bartók cette nuit que j'écoute [...]»⁵¹⁵.

On lira chez Pirotte des récits écrits sur fond de musique, contaminés par le rythme des mélodies et des sonates. Dans **Journal moche**, la musique est censée reporter la mort à plus tard, tout comme «le tricot des vieilles femmes», d'ailleurs⁵¹⁶. Dans **La Pluie à Rethel**, la toponymie hollandaise, du fait de son «exotisme», procure au récit analeptique une tonalité musicale constante qui n'est pas passée inaperçue au narrateur et qui constitue même l'une des raisons d'être du roman en guise d'hommage à la Hollande : «J'aurais voulu d'un livre qui n'eût été qu'une énumération musicale, Boussum, Gooi, Baarm [...]»⁵¹⁷.

Le souvenir de cette «raucité» mélodieuse, exotique et euphonique pour l'oreille francophone du narrateur, «langue rauque et tourmentée», remplit le présent inhabitable de Jan Idsega dans **Fond de cale**, lui qui a acheté «un gramophone bon marché, qui durera bien aussi longtemps que moi»⁵¹⁸.

Mais c'est dans **Sarah, feuille morte** que la musique (le clavecin) se mêle le plus au phrasé du récit, qu'il contamine, en guise de motif littéraire intermittent. Dans son détachement de tout et sa passivité, Sarah n'est entourée que de mots, de paysages et de notes de musique.

Au début du récit, elle reconnaît «le boléro d'une sonate [...]»⁵¹⁹. L'ambiance très proustienne du récit est constamment bercée par les notes du clavecin du marquis de Carabas : «Le marquis continuait à dévider l'écheveau des songes au clavecin, et des bouffées de sonatines s'élevaient jusqu'à nous pour se mêler à nos chuchotements»⁵²⁰. La musique compense l'absence de signification des mots, l'incomplétude référentielle des signes linguistiques en accord avec l'indéfinition du personnage : «Il me semble que je suis restée là durant des heures, à attendre l'impossible, un arpège étouffé de clavecin [...]»⁵²¹.

⁵¹⁵ PIROTTE, Jean-Claude – **Un voyage en automne**, p. 95.

⁵¹⁶ Cf. ID – **Journal moche**, p. 21.

⁵¹⁷ ID – **La Pluie à Rethel**, p. 100.

⁵¹⁸ ID – **Fond de cale**, p. 22.

⁵¹⁹ ID – **Sarah, feuille morte**, p. 18.

⁵²⁰ **Ibid.**, p. 28.

⁵²¹ **Ibid.**, p. 60.

Attardons-nous à présent sur la caractérisation de la contamination musicale du phrasé et du style de Jean-Claude Pirotte. L'écriture cristalline, classique, «musicale», très liée au goût français de Pirotte et dont la modernité, si on en a une définition figée, pose problème a été fort remarquée et commentée par la critique littéraire, qui l'a très souvent rapprochée de son moule musical. Il suffit de rappeler, à ce propos, la conception de l'écriture énoncée par l'auteur de **Sarah, feuille morte** à Jean-Marie Mersch : «Elle [l'écriture] me permet plutôt de me contrôler et de dire des choses de façon claire, précise et, si possible, musicale»⁵²².

Et Jean-Claude Pirotte d'assumer sa démarche scripturale synesthésique, quelque part entre «une manière de voir propre aux peintres»⁵²³ et le «lieu musical»⁵²⁴. Il s'agit toujours de reproduire «par la musique de la phrase, la musique de ce lieu»⁵²⁵, décor pictural et littéraire de l'action du récit, que ce soit l'Ardenne, la Bourgogne, le mythique Mont Afrique ou Lisbonne.

En effet, il y a chez Pirotte un travail mélodique et eurythmique de la phrase qui tend à l'évanescence⁵²⁶ et qui définit la spécificité stylistique de l'écrivain au sein de la fiction narrative contemporaine en langue française, que l'on pourrait rapprocher, entre autres, de la légèreté cristalline de la phrase chez Christian Bobin.

Accompagnement mélodique de la matière diégétique⁵²⁷, la musique se change très vite en langage, rivalisant ainsi avec l'écriture même. Dans des textes «limpides» comme **Sarah, feuille morte** ou **Boléro**, l'auteur renonce à toute opacité moderne de la langue⁵²⁸ et opère un travail inverse, d'un quasi effacement des mots dans leur mélodieuse rythmique.

⁵²² Entretien avec Jean-Marie Mersch, «Jean-Claude Pirotte ou le secret du naturel», *Intermédiaire*, 13 mars 1987.

⁵²³ *Ibidem*.

⁵²⁴ *Ibidem*.

⁵²⁵ *Ibidem*.

⁵²⁶ Cf. entretien avec Marc Quaghebeur, *Belgique Wallonie-Bruxelles. Une littérature francophone*, préface de Charles Houard, actes du 8^e Colloque international francophone du canton de Payrac et du Pays de Quercy, les colloques de l'A.D.E.L.F., vol III, Paris, Association de écrivains de langue française, 1999, p. 417.

⁵²⁷ Que ce soit les cuivres d'un orchestre de jazz, la mélancolie de Schubert, l'ode symphonique de Bach ou le boléro de Ravel selon que l'on passe de **La Pluie à Rethel** à **Sarah, feuille morte** ou à **Boléro**. Cf. BROGNIET, Eric – «Jean-Claude Pirotte à la recherche de l'innocence perdue», *Sources Namur*, n° 3, 1988. Il y a aussi le fado en fond de **Un voyage en automne** et en *incipit* à **Ange Vincent** : «Pourquoi ne suis-je pas devenu chanteur de fado ?» (p. 7).

⁵²⁸ Comme le souligne Laurent Rossion, la question de la modernité de l'écriture chez Pirotte, se pose en ces termes très «postmodernes» si l'on y regarde de plus près : «Quelle modernité y aurait-il à être 'moderne' ?». ROSSION, Laurent – «Personnages, écriture et identité dans *Sarah, feuille morte*, de Jean-Claude Pirotte», *Cahiers francophones d'Europe centre-orientale*, n° 7/8, tome 2, *Belgique francophone : quelques façons de dire les mixités*, 1997, p. 280.

Certaines pages de **Sarah, feuille morte** (les pages 19 et 89, par exemple) accusent une incapacité narrative, leur rapport complexe ou bancal au réel et au référent du signe linguistique⁵²⁹ : «c'est l'abandon des mots, c'est leur refus d'arborer ce qu'ils figurent», tout en se repliant sur sa «petite musique»⁵³⁰, «langue épurée, musicale»⁵³¹ qui tend à se passer des mots, de nature si «spécieuse». Tout se passe comme si la «douceur blessée»⁵³² de Sarah ne devenait «dicible» que dans une prose de plus en plus «épurée»⁵³³.

L'écriture pirottienne révèle ici l'une de ses facettes les plus implicitement autocritiques et simultanément citationnelles. L'autodénigrement se fait insatisfaction ou regret de «l'incapacité à devenir musique»⁵³⁴, à assurer sa douce évanescence, à se confondre avec le rythme.

Tristan Sautier y voit l'amorce d'un conflit dichotomique à l'intérieur du texte pirottien, que l'on peut reproduire par la peinture, entre l'écriture proprement dite, marquée par le sceau destinal de la mort, très présent dans **Journal moche** : «Mais la mort vous saisit au milieu d'une phrase banale [...]»⁵³⁵, et la musique promise à une sorte d'éternité : «En musique, *ce serait idéalement*, le Ravel [...]»⁵³⁶.

Par ailleurs, le regard ou l'œil du peintre aquarelliste prend également part à l'écriture citationnelle et synesthésique de Pirotte. On sait l'importance de la peinture depuis l'adolescence hollandaise, pendant laquelle le fugueur visite la peinture des maîtres hollandais, ou lors de la cavale de Pirotte à Marsannay et à Rethel⁵³⁷.

⁵²⁹ Une conséquence ou une tare que Marc Quaghebeur fait dériver de la dépossession linguistique, identitaire et historique de la Belgique. Cf. QUAGHEBEUR, Marc – **Balises pour l'histoire de nos lettres**, Bruxelles, Labor, 1998, p. 22 : «Reste que la perception d'une telle histoire et d'une telle identité, marquée notamment par le souci de ne pas les affirmer, pose quelques problèmes puisque l'instrument de saisie et de transformation du réel, le langage, fonctionne généralement aux antipodes de ce type de caractéristiques».

⁵³⁰ PIROTTE, Jean-Claude – **Sarah, feuille morte**, p. 89.

⁵³¹ DEFNET, Henri – «Sarah, feuille morte», **Belgique**, n° 1, 15 juin 1989.

⁵³² BARONHEID, Marc – «La plus belle feuille de l'automne», **La Wallonie**, 4 décembre 1989.

⁵³³ Cf. PANURGE – «Sarah, feuille morte», **Plumes de Pan**, 28 février 1980.

⁵³⁴ SAUTIER, Tristan – «Jean-Claude Pirotte, entre la musique et la mort», **La Revue Générale**, n° 4, 1998, p. 41.

⁵³⁵ PIROTTE, Jean-Claude – **Journal moche**, p. 11.

⁵³⁶ ID – **Cavale**, p. 131. C'est nous qui soulignons.

⁵³⁷ L'écrivain se dit en extase devant la peinture de Nicolas de Stael, exposée à Dijon. Cf. lettre à Nanou, 7 juillet 1976 (AML).

Durant ces années dramatiques et grisantes, elle occupe autant de place que l'élaboration (auto)fictionnelle de futurs romans, et fera l'objet de plusieurs expositions remarquées ou polémiques, comme ce fut le cas lors de la saisie judiciaire des toiles à Namur en 1978. Pirotte, - qui a cessé d'être le brillant avocat qu'il fut -, n'exerce plus de vrai métier, car dit-il «Ecrire n'est donc pas un métier. Peindre non plus»⁵³⁸.

Dans une lettre à Anne Baillet, le peintre-écrivain, «fugitif et latitant», qui dit s'inspirer de Klee, décrit sa peinture comme étant «musicale», romantique, comme donnant à voir une «rugueuse réalité»⁵³⁹. Pirotte la qualifie d'«expressionniste si l'on veut»⁵⁴⁰.

La propension synesthésique qui engendre une peinture musicale, une écriture mélodieuse et une écriture paysagiste, se précise dans la fiction narrative, où récit et réflexion sur l'œuvre en cours rivalisent tout en se minant. Dans **Cavale**, l'auteur se réfère au plaisir «immédiat» que lui procure l'aquarelle et qu'il compare à celui du «poème». Il en conclut que sa peinture dégage des «poèmes impressionnistes» aux «paysages verlainiens»⁵⁴¹.

Pour son retour mémoriel aux ciels de Hollande et de Frise de son adolescence, le narrateur de **La Pluie à Rethel** se fait paysagiste, attentif aux reflets et aux nuances. Dans certaines séquences, la description picturale prend le pas sur le narratif et ébauche une véritable aquarelle : «La lumière de l'eau et de la feuille, la transparence frissonnante des ciels de Gueldre»⁵⁴².

L'écriture essaie de restituer une véritable palette de nuances et se fait dès lors éminemment picturale, comme cette description de l'estaminet de Gil, «[...] le long comptoir avec son avancée de cuivre rouge jetant des feux dans la pénombre, la lumière jaune concentrée sur le tapis [...]»⁵⁴³.

Explicitement et spontanément, le narrateur associe les paysages qu'il contemple aux toiles de ses peintres préférés : «C'est un soir humide, avec de grands pans de ciel découvert, bleuisant, rosissant, *des nuances à la Watteau* [...]»⁵⁴⁴, ou encore «ce crocus inattendu au bleu passé, *ciel de Jongkind éther fuyant de Vermeer* [...]»⁵⁴⁵ ; ou «une dune de *Mondrian*»⁵⁴⁶.

⁵³⁸ ID – **La Légende des petits matins**, p. 17.

⁵³⁹ Lettre à Nanou, 15 juin 1976 (AML).

⁵⁴⁰ **Ibidem**.

⁵⁴¹ ID – **Cavale**, p. 131.

⁵⁴² ID – **La Pluie à Rethel**, p. 37.

⁵⁴³ **Ibid.**, p. 62.

⁵⁴⁴ **Ibid.**, p. 70. C'est nous qui soulignons.

⁵⁴⁵ **Ibid.**, p. 89. C'est nous qui soulignons.

⁵⁴⁶ ID – **Fond de cale**, p. 47. C'est nous qui soulignons.

La mémoire de plus en plus délirante de Jan Idsega dans **Fond de cale** se met à ressusciter des paysages imprenables contemplés jadis en compagnie de Hilde. A nouveau, la Hollande (ou la Bourgogne) procure une palette de sensations visuelles qui induit le sens du détail descriptif, le souci de la nuance des tons. A certains moments, le narrateur peint littéralement un tableau : «[...] je voyais le paysage brouillé, le porche de l'église à droite, et partout, jusqu'au pied de la combe, les longs rangs de vignes en pente douce, dans un miroitement de soleil orangé»⁵⁴⁷.

Outre la musique, le personnage principal de **Sarah, feuille morte** se voit entouré de paysages décrits par une plume tentée de se changer en pinceau. L'œil du peintre est partout qui énumère ses couleurs, qui choisit les nuances : «Il y a partout de l'ombre, un bleu profond, des plaques de vert calciné, çà et là un frottis de turquoise, et la frange orangée du couchant sous les sourdes masses mauves du ciel»⁵⁴⁸.

L'écriture de Pirotte naît de ces rares moments d'extase devant les jeux de couleurs offerts par les ciels infinis hollandais et les vignobles bourguignons, couchés intacts sur des carnets de voyage ou de cavale en vue d'une future mise en fiction, d'une délicate, mais toujours insatisfaisante résurrection.

A ce titre, Pirotte et le narrateur vagabond de **Un été dans la combe** ne font qu'un dans leur errance émerveillée. Ils écrivent ou prennent des notes parce qu'ils ont vu, parce qu'ils ont été touchés par la pureté de la musique : «C'est étonnant que je n'aie pas perdu mon carnet. J'ai vu de superbes couchers de soleil, qui m'ont aveuglé»⁵⁴⁹.

6.3 MYTHIFICATION DU TEMPS, DES LIEUX ET DES ETRES

L'élaboration mythique de la temporalité, de l'espace et de la femme constitue une particularité de la construction narrative (auto)fictionnelle de Jean-Claude Pirotte. Elle fonctionne en tant que stratégie de l'autofiction, fondée sur l'écart mythique et «l'incohérence temporelle»⁵⁵⁰, liée à l'hésitation de la mémoire.

⁵⁴⁷ **Ibid.**, p. 94.

⁵⁴⁸ ID – **Sarah, feuille morte**, p. 76.

⁵⁴⁹ ID – **Un été dans la combe**, p. 85.

⁵⁵⁰ PIEROPAN, Laurence – «La Belgique littéraire entre l'image poétique et le langage», **Cahiers francophones d'Europe centre-orientale**, n° 7/8, tome 2, *Belgique francophone : quelques façons de dire les mixités*, 1997, p. 236.

Le narrateur a pleine conscience de ne pouvoir restituer tels quels son enfance, son passé, une époque révolue, mais obsédante, à l'instar de Hoorn, épice centre spatiotemporel de **La Pluie à Rethel** : «[...] c'était il y a vingt ans, j'en parlerai demain et chaque jour, c'était une autre vie que je ne ressusciterai pas»⁵⁵¹.

Cette constante diégétique procure un fort effet de consistance intertextuelle interne et consolide la cohésion lyrique de l'auteur-narrateur-personnage principal. L'identité persistante, voire entretenue (dans son ambiguïté) sur toute l'œuvre, est une rareté dans le cadre de la fiction narrative contemporaine en langue française. Elle touche surtout trois domaines étroitement liés au vécu et à l'imaginaire de l'auteur que nous analyserons sous différents points de vue : la mythification de la temporalité, une géographie personnelle et littéraire ainsi qu'une conception mythique de la femme.

6.3.1 Temporalité et nostalgie

Notre analyse du traitement mythique de la temporalité dans la fiction narrative de Jean-Claude Pirotte impliquera une approche critique de «l'âge d'or» de l'enfance, de la valorisation d'un moment spécifique du jour et de la stratégie temporelle de la «mythologie personnelle» marquée par le sceau du repère mythique.

Le travail mythologique de la chronologie diégétique chez Pirotte n'invalide en aucun cas la fabuleuse incohérence temporelle que le dénigrement de l'œuvre en acte impose au récit. Bien au contraire, leur combinaison renforce l'effet de dépossession et d'amnésie de l'auteur-narrateur en lui insufflant une dimension existentielle intemporelle ou insaisissable.

a) L'enfantement du présent

Dans sa correspondance de cavale avec Anne Baillet, alias Nanou, Pirotte insiste sur l'importance mythique qu'il attribue à l'enfance, réservoir d'imaginaire, de sensations et de «paresse active» dont l'œuvre romanesque devait amplement s'inspirer.

⁵⁵¹ PIROTTE, Jean-Claude – **La Pluie à Rethel**, p. 21.

En dépit d'un manifeste manque d'affection parentale et d'un véritable vide affectif, dont Alain Bertrand fait dériver l'écriture⁵⁵², Pirotte ne cesse de souligner le côté merveilleux, producteur ou embrayeur de poésie et de «romanesque» de son enfance gembloutoise.

Dans ses moindres détails, l'enfance constitue un «âge d'or», un passé mythique définitivement perdu, mais qu'il est permis d'entrevoir par la peinture et par l'écriture :

Alors c'est l'enfant que j'étais, à genoux sur une chaise dont la taille écorchait ma peau, c'est l'enfant qui d'un très long sommeil s'extrait en s'étirant, tout au long de ma mémoire, et se rapproche de moi, chaque jour un peu plus proche, un peu plus ressemblant, au point qu'il m'arrive de ne plus douter que bientôt son règne enfin soit restauré, et que revienne *l'âge d'or*⁵⁵³.

Face à un «présent inhabitable»⁵⁵⁴ ou perdu, «dépossédé du monde»⁵⁵⁵, l'écriture permet une restauration rituelle sous forme de descente poétique dans le monde de l'enfance. Ce faisant, elle s'insinue sous forme de «rêve éveillé»⁵⁵⁶, au sens bachelardien de la rêverie poétique, mais frôle également l'autoanalyse par le biais de l'allégorie.

L'Épreuve du jour, un récit que l'auteur qualifie d'«enfantine», met la rêverie poétique «sur la bonne pente»⁵⁵⁷. Il met en scène une descente physique et littéraire aux menus détails de l'enfance : parents distants, solitude, lectures, premier amour, souvenirs de guerre, description d'une petite ville wallonne. Or, cette «descente» chronologique se fait rêveuse et spatiale dans l'évocation des temps de guerre passés dans la cave, «être obscur, irrationalité des profondeurs»⁵⁵⁸.

Le narrateur affirme que «la cave nous avait protégé des bombes»⁵⁵⁹, mais précise qu'il faudrait dire *les caves* [...]], dans la mesure où ce lieu souterrain était formé d'«un labyrinthe à deux étages»⁵⁶⁰.

⁵⁵² Cf. BERTRAND, Alain – **Jean-Claude Pirotte**, p. 31.

⁵⁵³ Lettre à Nanou, 25 avril 1976 (AML). C'est nous qui soulignons. Dimitris Alexakis a fort bien interprété la quête de l'enfance en tant que «dette» de l'auteur vis-à-vis de son passé lointain. Cf. ALEXAKIS, Dimitris – «Jean-Claude Pirotte : la parole et la pierre», **Prétexte**, n°13, printemps 1997.

⁵⁵⁴ Cf. BERTRAND, Alain – **Jean-Claude Pirotte**, p. 58.

⁵⁵⁵ **Ibid.**, p. 31.

⁵⁵⁶ CLOUX, Patrick – **Dans l'amitié du merveilleux**, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1995, p. 15.

⁵⁵⁷ BACHELARD, Gaston – **La Poétique de la rêverie**, Paris, PUF, 1960, p. 5.

⁵⁵⁸ ID – **La Poétique de l'espace**, Paris, Quadrige/PUF; 1957, p. 35.

⁵⁵⁹ PIROTTE, Jean-Claude – **L'Épreuve du jour**, p. 34.

⁵⁶⁰ **Ibidem.**

Même après la guerre, le petit garçon aura l'habitude d'habiter dans le repli «ontologique»⁵⁶¹ de cette cave. Le thème de la cave devient le leitmotiv d'une restauration de l'enfance dans son éblouissement. La crainte et l'irrationalité se changent en récupération mémorielle et en rêverie, mais dont la traduction (auto)fictionnelle ne peut être qu'«immémoriale» : «J'aurai donc connu l'âge des cavernes»⁵⁶².

Par un glissement sémantique, la descente physique devient introspective : «[...] sait-on de quelle mémoire nos corps sont habités ?», et induit même une dérive analytique sous forme de «retraite fœtale»⁵⁶³.

Le projet de **L'Épreuve du jour** correspond nettement à l'intention de l'auteur de restaurer ou de se rapprocher le plus possible de l'enfance perdue, d'occuper «les territoires [de] la mémoire [...] oublieuse [...]»⁵⁶⁴. Le recours au présent de l'indicatif et la pratique narrative de la dissociation du narrateur, - «*l'enfant* passe, *l'enfant* échappe, etc.» -, magnétisent le propos récupérateur du récit, bâti sur des bribes de mémoires épisodiques : «Un jour, *l'enfant* échappe encore à la vigilance de sa mère. *Il* réussit à se glisser dans la rue par la grille entrouverte. *Il* va vers l'atelier du menuisier»⁵⁶⁵.

Néanmoins, contrairement aux deux autres prosateurs faisant l'objet d'une approche critique dans cette étude, Pirotte ne place pas ses narrateurs enfantins à partir du point de vue de l'enfance. L'abondance de parenthèses et d'incises réflexives ainsi que le registre assagi du discours induisent une cohérence et une similitude par rapport aux autres narrateurs adultes des récits pirottiens.

Ce sentiment de douloureux éloignement vis-à-vis du monde de l'enfance est renforcé par la persistance d'un épicerie diégétique ; une technique dont on retrouve le schéma narratif dans d'autres romans⁵⁶⁶.

Comme le titre l'annonce, il s'agit d'affronter une très polémique et polysémique «épreuve du jour», laquelle se réfère tantôt à l'énoncé diégétique (enfance vécue, souvenirs épars), tantôt à l'énonciation et à la problématique de la récupération mémorielle par l'écriture. Le narrateur semble conscient de cette aporie : «J'ai retrouvé la nuit, mais je ne retrouverai pas l'enfance»⁵⁶⁷.

⁵⁶¹ **Ibid.**, p. 36.

⁵⁶² **Ibid.**, p. 37. C'est nous qui soulignons.

⁵⁶³ **Ibid.**, p. 36.

⁵⁶⁴ CHARLES, Pol – **Les Cavales de Jean-Claude Pirotte**, p. 25.

⁵⁶⁵ PIROTTE, Jean-Claude – **L'Épreuve du jour**, p. 79s. C'est nous qui soulignons.

⁵⁶⁶ Cf. **Ibid.**, p. 96.

⁵⁶⁷ **Ibid.**, p. 133.

Dès lors, l'«épreuve du jour» traduit le travail délicat de l'(auto)fiction et du langage dans la restauration du vécu : «[...] le souffle un rien trop appuyé d'un mot détruirai[en]t à jamais la plus fragile et la plus belle des images de l'enfance»⁵⁶⁸. Elle renvoie à la fragilité même du récit, à son équilibre autofictionnel instable aux limites de l'(ina)vouable ou de la déception d'autant plus que, à l'instar des autres narrateurs, celui-ci ne cesse de commenter et de dénigrer son écriture : «Ce matin je me dégoûte plus que jamais, toutes ces pages que je viens de relire, c'est malin ! toutes ces pages m'exaspèrent. Je crois que l'épreuve du jour, c'est ça»⁵⁶⁹.

Toutefois, elle peut signifier autre chose, selon qu'elle concerne l'énoncé ou l'énonciation. Elle est «falsifiée, défigurée, escamotée»⁵⁷⁰. Elle devient «l'épreuve des phrases»⁵⁷¹, «celle du langage»⁵⁷², c'est-à-dire celle de la mise en récit de la temporalité personnelle et intime.

b) Les secrets de l'aube

Outre la mythification d'une époque, d'un «âge d'or», l'(auto)fiction pirottienne opère la mise en exergue rituelle d'un moment spécifique, la nuit, censé être chargé d'une intarissable capacité d'émerveillement et de poésie. Ce penchant nocturne de l'auteur trouve son fondement psychique dans la prime enfance. Contrairement à la plupart des enfants de son âge, le petit Jean-Claude préférerait l'irrationalité de l'obscurité et la perte des repères aux certitudes rationnelles et lumineuses du jour.

Terrible moment de bascule, l'aube est redoutée plus qu'elle n'est attendue. Depuis son jeune âge, l'auteur, et les narrateurs très autobiographiques des romans de Pirotte, s'acharnent à «différer l'arrivée du jour»⁵⁷³.

En véritable «fils des ténèbres»⁵⁷⁴, le narrateur de **Boléro** analyse l'enracinement infantile de cette phobie illogique, bâtie sur un refus du jour et de l'évidence. Il se justifie à partir d'un simple épisode de son enfance : «[...] tu vois, c'est la preuve que la lumière ne t'attirait pas, tu voulais déjà faire demi-tour»⁵⁷⁵.

⁵⁶⁸ **Ibid.**, p. 43.

⁵⁶⁹ **Ibid.**, p. 114.

⁵⁷⁰ **Ibid.**, p. 15.

⁵⁷¹ **Ibid.**, p. 48.

⁵⁷² **Ibid.**, p. 75.

⁵⁷³ ID – **Récits incertains**, p. 89.

⁵⁷⁴ ID – **Boléro**, p. 14.

⁵⁷⁵ **Ibidem**.

Voilà donc énoncée une des plus prégnantes versions de l'«épreuve du jour» : «mon goût immodéré de l'obscur»⁵⁷⁶, acquis dans les profondeurs des caves gembloutoises, qualifiées par une dérive paranomastique significative : «lieu fœtal et fétide»⁵⁷⁷.

Ce rapprochement psychique du refus de la lucidité diurne au profit d'une retraite nocturne et maternelle, n'est pas sans rappeler l'étude de l'imagination symbolique de Gilbert Durand, notamment dans la valorisation symbolique des allégories et des régimes psychiques⁵⁷⁸ dont ce théoricien a dégagé les structures.

Le régime nocturne auquel le narrateur adhère comporte les activités digestives (contenant, habitat, valeurs alimentaires, matriarcales et nourricières), mais réfère aussi aux phénomènes cycliques (calendrier agricole, activité textile, notamment ce «tricot», véritable métaphore de l'écriture⁵⁷⁹, la cyclicité des retours et les extrapolations astrologiques).

La nuit n'est pas seulement bonne conseillère. Elle s'avère surtout inspiratrice et extrêmement «poétique». Il suffit pour s'en convaincre de consulter l'abondante correspondance épistolaire entre l'auteur de **La Pluie à Rethel** et sa femme durant les années de cavale bourguignonne et ardennaise. Ces lettres, où alternent l'euphorie et la dépression, sont souvent rédigées la nuit, quand ses hôtes se sont endormis. Et c'est dans le contexte «pisseux» et ténébreux de l'appartement de Rethel que Pirotte ébauche des récits incertains, des chefs-d'œuvre futurs ou s'essaie à la peinture d'aquarelles qu'il qualifiera parfois d'«expressionnistes»⁵⁸⁰.

Jean-Claude Pirotte se révèle un écrivain lunaire, nocturne, «La nuit, j'ai tant de choses à dire [...]»⁵⁸¹, irrité par les nuisances de la télévision, chère à son entourage, ne rompant le silence nocturne que par la douceur mélodieuse de la musique classique, notamment Bach ou Schubert⁵⁸².

Si «les nuits sont faites pour peindre et pour écrire ce que le rêve du jour a préparé»⁵⁸³, le jour, lui, semble voué au sommeil, à la «paresse active» des paysages, des femmes et de la fréquentation des «écrivains tutélaires», et à la dégustation de différents cépages ; cette oisiveté ne manquant pas de susciter l'incompréhension et les commentaires autour de lui, dans sa famille d'accueil à Marsannay.

⁵⁷⁶ ID – **L'Épreuve du jour**, p. 35. Cf. aussi **Ibid.**, p. 56.

⁵⁷⁷ **Ibid.**, p. 36.

⁵⁷⁸ Cf. DURAND, Gilbert – **L'Imagination symbolique**, pp. 10-15.

⁵⁷⁹ Cf. PIROTTE, Jean-Claude – **Journal moche**, p. 11.

⁵⁸⁰ Lettre à Nanou, 15 juin 1976 (AML).

⁵⁸¹ Lettre à Nanou, 19 novembre 1975 (AML).

⁵⁸² Cf. lettre à Nanou, 26 septembre 1979 (AML).

⁵⁸³ Lettre à Nanou, 24 janvier 1976 (AML).

La nuit constitue une période d'harmonie et de cohérence «fœtale» pendant laquelle les souvenirs et les images font surface. Les soucis prosaïques, non littéraires et non «romanesques» sont transitoirement mis à distance. Le principe de réalité est mis entre parenthèses.

L'ambiance nocturne procure une technique et un cadre narratifs dont l'intervention réflexive des narrateurs se fait le récurrent écho. Dans **Journal moche**, l'auteur-narrateur, fraîchement rentré en Belgique, déclare catégoriquement dans son journal d'emménagement à Gros-Buisson que «la nuit n'est pas faite pour dormir»⁵⁸⁴. Ce récit de diariste hagard et perdu est rédigé la nuit tombée, craignant le brutal surgissement du jour : «Moi, aux prises avec l'étau du jour, je succombe»⁵⁸⁵.

De même, l'écriture de **La Pluie à Rethel** et la résurrection de souvenirs d'adolescence sont le fait d'un «homme qui écrit» en dissociation complice avec l'auteur ; peint et boit la nuit, moment presque rituel et «fœtal» : «Maintenant c'est presque la nuit, et je suis installé de nouveau dans la cuisine, à la table [...]»⁵⁸⁶.

Pris au jeu de son écriture, l'auteur en oublie l'heure et le temps qui passe. La temporalité nocturne s'annule et en devient mythique : «Il est toujours plus ou moins quatre heures du matin dans ma vie, ma mémoire, mon angoisse et mon corps»⁵⁸⁷. Le narrateur se rend au «démon de l'insomnie»⁵⁸⁸.

L'irruption du jour, redoutée ou reportée, devient un véritable motif littéraire intertextuel dans l'ensemble de la poétique pirottienne. Les souvenirs épisodiques du narrateur évoquent la phobie du garçon devant l'activité solaire, scolaire, studieuse et laborale du jour ; son attachement psychique au confort et à l'assurance de la temporalité nocturne et à son atmosphère tâtonnante, remémorante et créatrice.

Une ambiguïté et une complicité narratives s'ébauchent dès lors entre l'énonciation et l'énoncé à la faveur d'un jeu de force textuel entre fiction et réflexion. L'écriture dévoile son contexte et son origine nocturnes, tout en narrant des épisodes de fascination ou d'éblouissement nocturnes et de rejet du régime diurne.

⁵⁸⁴ PIROTTE, Jean-Claude – **Journal moche**, p. 105.

⁵⁸⁵ **Ibidem.**

⁵⁸⁶ ID – **La Pluie à Rethel**, p. 23.

⁵⁸⁷ **Ibid.**, p. 128.

⁵⁸⁸ ID – **La Légende des petits matins**, p. 32. Cf. aussi ID – **Plis perdus**, pp. 139 et 163.

Dans **Fond de cale**, le narrateur effleure ses peurs enfantines liées au refus du départ pour l'école, privé de tout affect maternel : «Bientôt j'eus à combattre seul le vertige des matins»⁵⁸⁹, dont le narrateur vagabond de **Un été dans la combe** éprouvera encore quelques séquelles dans son baraquement de fortune hors du monde social : «La dure obligation d'avoir à me *reconstituer* chaque matin [...]»⁵⁹⁰.

Ce supplice matinal ne peut être atténué que par la fraîcheur et l'accueil d'un zinc : «La goutte d'or [instant rare et magique se traduit par] l'éclat furtif de l'aube sur le chrome humide d'un bar»⁵⁹¹.

En fait, la phobie irrationnelle et infantile de la clarté diurne n'est pas définitive, n'aura pas le dernier mot chez Pirotte. Ancré sur une notion mythique et «intemporelle» du temps, la seule à même de dépasser un «présent inhabitable», le narrateur de **Récits incertains** ne désespère pas. Une lueur sotériologique pourrait surgir à la faveur d'une page lue, d'un paysage contemplé en vue d'une aquarelle, d'un (sou)rrire étourdissant de jeune femme, d'un verre de bourgogne ou d'une lettre d'un ami⁵⁹².

Agnostique, le narrateur des romans de Pirotte croit en la pureté littéraire d'une lumière résurrectionnelle, en la force de l'instant, et n'hésite pas à recourir aux catégories religieuses. Ce faisant, il instaure dans le texte une temporalité conflictuelle, dichotomique et tensionnelle entre l'inhabitabilité et invariabilité *des* jours et *du* jour, et la poésie de l'instant ; entre la douloureuse durée et «la goutte d'or», métaphore de l'intensité de l'instant. Entre ces deux pôles, il y a l'épreuve du jour, du langage et de l'écriture.

Dès lors, on comprend mieux l'autodénigrement de l'œuvre pirottienne, son souci de rature, son ressassement plus thématique que narratif. Travail de durée et d'énonciation, l'écriture aspire au mot épicerique, à la phrase silencieuse, à la peinture musicale : «C'est l'attente du lieu, de l'heure, où la lumière *enfin* réhabiliterait la vie [...], une *grâce imméritée* de l'instant»⁵⁹³.

⁵⁸⁹ ID – **Fond de cale**, p. 90. Cf. aussi ID – **La Légende des petits matins** : «Il y a lieu de prolonger la nuit, mais est-ce possible ?» (p. 29).

⁵⁹⁰ ID – **Un été dans la combe**, p. 67.

⁵⁹¹ ID – **La Légende des petits matins**, p. 31.

⁵⁹² Cf. la lettre à António Lobo Antunes, **Plis Perdus** : «Il est temps que je t'adresse enfin, si tu le veux bien, mon salut fraternel, et que je substitue à l'amertume du vin la toute prochaine amertume du jour» (p. 63).

⁵⁹³ ID – **Récits incertains**, p. 19. C'est nous qui soulignons.

c) Les repères fondateurs

Autre stratégie narrative de mythification de la temporalité personnelle, l'imposition mémorielle d'un repère fondateur, d'une délimitation d'un *avant* édénique et idéal, - parce que lié aux souvenirs heureux du narrateur -, d'un *après* marqué par la dégradation dysphorique de la séparation, de l'errance et de la mort⁵⁹⁴.

Cette stratégie concourt à l'élaboration narrative d'une mythologie personnelle et structure, par le biais de l'écriture, une identité qui, autrement, tendrait à se disloquer et à se diluer⁵⁹⁵.

Les récits autofictionnels de Pirotte abondent en jalonnements temporels, moments de bascule cruciaux où une existence a chaviré, où l'euphorie et l'émotion ont pris le pas sur une destinée indéfinissable et où, parfois, un anéantissement irréparable et irréversible s'est imposé dans la vie de l'auteur-narrateur.

On trouvera, donc, une inscription insistante de la temporalité mythique dans bien des romans. L'adolescence hollandaise de certains narrateurs autodiégétiques permet la mise à profit des conséquences naturelles de la réalisation du Deltaplan qui devait assécher une mer intérieure et séparer non seulement des terres, mais aussi des souvenirs.

Le narrateur de **La Pluie à Rethel**, dont la mémoire se perd dans les îles frisonnes, situe sa cohésion identitaire et euphorique de jeunesse, «avant le déluge»⁵⁹⁶.

Aussi, **La Pluie à Rethel**, s'apparente-t-il à un retour fragmentaire, chaotique au pays de l'âme (Ameland), contrée secrète, indicible et inénarrable tout comme «Hoorn», censé lui donner vie, marquée par l'infini du ciel, de la mer et l'intangibilité de l'horizon.

Or, cet espace mythique et édénique subit l'impitoyable intervention du génie de l'homme, tout comme le narrateur est confronté à l'insensible œuvre du temps. Une temporalité dialectique divise la mémoire narrative entre l'ouverture maternelle et infinie de l'espace et la clôture ou l'emprisonnement artificiel de la mer. Nostalgique, le narrateur place le cadre de son bonheur avec C., Virginia, Mina, ses amis néerlandais et Mijneer Vrins dans une antériorité idéale et regrettée où il pouvait encore «traverse[r] le Noord-Oost-Polder»⁵⁹⁷.

⁵⁹⁴ A cet égard, Paul Nothomb a bien raison de lire dans l'œuvre de Pirotte la quête mythique du «dieu, l'Eden qui, selon lui, reste ouvert à l'homme, ici et maintenant». ID – **Plis perdus**, p. 103.

⁵⁹⁵ Cf. **Ibid.** : «Si nous savions qui nous sommes, à quoi servirait de l'écrire encore et encore ?» (p. 59).

⁵⁹⁶ ID – **La Pluie à Rethel**, p. 15.

⁵⁹⁷ **Ibid.**, p. 29.

Or, ce lieu mémoriel mythique a été saccagé, voire profané dans son immensité insulaire : «[...] et les îles de Zélande, Walcheren, Noord-Beveland, Duivenland, Over Flakke, jouissent *encore pour peu de temps* d'un destin authentique, insulaire»⁵⁹⁸.

Cet événement funeste d'assèchement procure une puissante et suggestive comparaison entre l'existence du narrateur et l'existence de l'auteur, confronté au passage irréversible du temps, donc à l'exil, l'errance et la séparation : «Les humains se sont retirés de ma vie comme l'eau du polder»⁵⁹⁹.

Par ailleurs, par une subtile contamination anaphorique, l'assèchement des terres renvoie à l'aridité menaçante de l'écriture, que la pluie fertile de Rethel parvient néanmoins à féconder : «Qu'il pleuve, bon sang, qu'il pleuve *afin que tout cela* [la narration] soit plus simple»⁶⁰⁰.

De même, les origines frisonnes de Jan Idsega dans **Fond de cale** permettent l'évocation de ce véritable drame environnemental aux conséquences démesurées sur la structure mémorielle du narrateur. Le récit épistolaire, adressé à Hilde, sœur disparue et intrigante du narrateur : «T'ai-je dit que j'ai longtemps habité Amsterdam ?»⁶⁰¹, dresse une barrière temporelle fatidique entre un *avant* le Deltaplan et son *après* ; entre l'expérience heureuse et euphorique du narrateur avec Hilde se plaçant dans l'antériorité mythique de ce funeste événement survenu «à cette époque»⁶⁰² et le présent : «Quelquefois, j'étais heureux à la pensée que la mort avait épargné à Hilde le spectacle de l'ensablement, la douleur d'entendre la mer muselée s'essouffler»⁶⁰³.

L'image du *retrait*, celui de la mer, devient une figure opératoire pour restituer le sentiment d'abandon et de dérélition éprouvé par le narrateur, et jalonner son parcours. Dans **Un voyage en automne**, - qui signale le mauvais «millésime» de la naissance de Pirotte⁶⁰⁴ -, le narrateur évoque «un silence innocent comme celui des villages de mon enfance, quand *la guerre s'était retirée* [...]»⁶⁰⁵.

⁵⁹⁸ **Ibid.**, p. 98. C'est nous qui soulignons.

⁵⁹⁹ **Ibid.**, p. 101.

⁶⁰⁰ **Ibid.**, p. 102. Cf. la même image de mémoire inondée et fertile dans ID – **Un été dans la combe**, p. 134.

⁶⁰¹ ID – **Fond de cale**, p. 15.

⁶⁰² **Ibid.**, p. 45.

⁶⁰³ **Ibid.**, p. 44.

⁶⁰⁴ Cf. ID – **Un voyage en automne**, p. 82.

⁶⁰⁵ **Ibid.**, p. 105. C'est nous qui soulignons.

Dans **L'Épreuve du jour**, la pluie permet au narrateur de reconnaître sa ville septentrionale innommée, et dessine un repère mémoriel et identitaire crucial, d'autant plus important que le retrait passé de la ville métaphorise la perte irréversible de la jeunesse : «[...] c'était le soir où nous errions dans la petite ville, et que je sentais ma jeunesse à peine avancée se retirer de moi [...]»⁶⁰⁶.

Par ailleurs, le départ définitif de la petite fiancée secrète du narrateur, grièvement atteinte de tuberculose, est éprouvé comme un tournant irréversible⁶⁰⁷. Ailleurs, ce sont les repères chronologiques sentimentaux et nostalgiques, traduits par la singularité d'un jour ou le statut définitif et irréversible d'un moment qui dégagent l'antériorité et la postériorité au sein de la mythologie personnelle.

C'est le cas des circonstances de la découverte du carnet de cavale chez la fille de l'auteur-narrateur de **Cavale**, «un jour de neige et de miraculeux silence»⁶⁰⁸, un récit qui souligne la nostalgie d'une époque magique et irréelle de la cavale. L'expression «c'était l'époque où» est reprise trois fois dans une même séquence narrative⁶⁰⁹.

Le narrateur recourt aussi à l'inscription d'une «première fois», d'un moment de bascule dans l'existence du narrateur. On trouve cette quête des moments fondateurs et structurants de l'identité dans **Ange Vincent**, après une description de la mère, personnage ambigu s'il en est : «*Pour la première fois, j'avais écouté le vent, deviné le sens de l'automne, cette nuit-là*»⁶¹⁰.

Le souvenir tout à fait hasardeux d'une phrase lue dans un livre d'enfant, «Il y a une bergeronnette perchée sur la grille»⁶¹¹ fait dériver l'intuition d'un déclic initiatique, d'un tournant psychique significatif : «[...] de cette phrase anodine et merveilleuse date *ma première pensée d'amour*»⁶¹².

De même, le rappel de son premier départ en Hollande, «vers l'âge de douze ans», signale une épreuve initiatique et marque un tournant irréversible dans le destin erratique de l'auteur. L'indétermination du contexte géographique de cette scène amplifie le statut personnel et mythique du départ : «C'était un matin gris souris des années cinquante, au bout du quai d'une gare d'un pays du Nord [...]»⁶¹³.

⁶⁰⁶ ID – **L'Épreuve du jour**, p. 124.

⁶⁰⁷ Cf. **Ibid.**, pp. 133 et 135.

⁶⁰⁸ ID – **Cavale**, p. 13.

⁶⁰⁹ Cf. **Ibid.**, pp. 52, 53 et 54.

⁶¹⁰ ID – **Ange Vincent**, p. 16. C'est nous qui soulignons.

⁶¹¹ **Ibid.**, p. 17.

⁶¹² **Ibidem**. C'est nous qui soulignons.

⁶¹³ ID – **La Légende des petits matins**, p. 127. C'est nous qui soulignons, dont on trouve un doublet tout aussi initiatique dans **Ibid.**, p. 51.

6.3.2 La célébration des lieux

Outre la mythification de la temporalité, la stratégie (auto)fictionnelle chez Pirotte engage une intime «célébration des lieux»⁶¹⁴ à référence lettrée par laquelle des horizons infinis ou des espaces clos sont évoqués, et par laquelle les «écrivains tutélaires» sont célébrés dans une logique de pèlerinage littéraire.

Dans les deux cas, il s'agit toujours d'une démarche fondée sur l'urgence du départ, l'errance, la quête initiatique d'un «ailleurs»⁶¹⁵, face à l'inhabitabilité de l'*ici*, puisque l'exil s'avère «plus existentiel que géographique»⁶¹⁶.

a) L'espace sensible

Jean-Claude Pirotte a souvent affirmé le pouvoir magique et incantatoire de certains repères toponymiques aux sonorités qui laissent rêveur ; ces noms de villes ou de pays qu'«il suffit de lire [...], de dire, et de fermer les yeux, on voit tout de suite que c'est beau»⁶¹⁷.

Cette conception intuitive de la poétique et de l'esthétique spatiales dégage un «pays à l'âme familière»⁶¹⁸ et nostalgique de l'adolescence et de la jeunesse ; lequel s'étend quasi mythiquement de la septentrionale Frise à la Côte d'Or⁶¹⁹, et omet, ou y renvoie *en creux*, un pays innommé, inavouable, refoulé, la Belgique, où se sont quand même joués bien des drames intimes. La célébration mythique de ces «lieux qui sont dans ma mémoire»⁶²⁰ opère la promotion «exotique»⁶²¹ de paysages, pourtant mitoyens par rapport à l'ingrate patrie belge. Du fait de ses paysages et de ses ciels infinis et bleus, la Hollande procure une conception spatiale d'ouverture⁶²², une dichotomie d'optimisme et d'euphorie à un narrateur enfermé dans le cadre clos, «pisseux» et dysphorique d'un appartement rethélois ou d'un baraquement insalubre dans une combe entre Champagne et Argonne.

⁶¹⁴ COTTON, Ghislain – «Un rebelle en bal(l)ade», *Le Vif – L'Express*, 17 octobre 1997.

⁶¹⁵ Cf. CLOUX, Patrick – *Dans l'amitié du merveilleux*, p. 14.

⁶¹⁶ Cf. DELMEZ, Françoise – «Sommes-nous au monde, Tanagra ?», *Le Carnet et les Instants*, n° 100, 15 novembre 1997-15 janvier 1998, p. 86s.

⁶¹⁷ PIROTTE, Jean-Claude – *L'Épreuve du jour*, p. 66.

⁶¹⁸ DELMEZ, Françoise – «Les petits matins ne sont pas des cadeaux», *Le Carnet et les Instants*, n° 94, 15 septembre-15 novembre 1996, p. 5

⁶¹⁹ Cette conception de l'espace prélude à l'idée d'une Lotharingie mythique que l'auteur creusera plus tard.

⁶²⁰ Lettre à Nanou, s/d (AML).

⁶²¹ Lettre à Nanou, s/d (AML).

⁶²² Voir à ce propos la dichotomie spatiale dégagée par BROGNIET, Eric – «Pirotte : à la recherche de l'innocence perdue», p. 86s.

Ces images d'ouverture et d'horizon ouvert constituent l'essentiel de l'écriture analytique de **La Pluie à Rethel**, pour l'élaboration dans laquelle Jean-Claude Pirotte s'est servi de cartes et d'atlas⁶²³ afin de mieux planter son décor dans le cadre idyllique de l'insularité frisonne : «ce pays que l'on dirait définitif, éternel, et qui palpète sous la rigueur des signes, Friesland, la Frise au nom de frise et de froid [...]»⁶²⁴.

Voilà, du reste, l'un des procédés psychiques d'association sensitive de l'espace. Les lieux résonnent et captivent par la simple déclinaison de leur nom. Il suffit de les énoncer pour vouloir/pouvoir les rejoindre.

Pour le couple d'enfants de la petite ville nordique, le nom d'Angoulême trouvé sur un morceau de tissu acquiert un insoupçonnable pouvoir d'évasion : «A l'enfant qu'exaltait le nom d'Angoulême j'ai dit que la liberté d'aller vers Angoulême serait accordée»⁶²⁵. De même, l'Angleterre se voit affublée de la même aura éternelle et mythique. On s'y rend «avec l'aide de trois images d'atlas»⁶²⁶ ; périple d'enfant, mais aussi conception merveilleuse et mythique de l'espace, si chère à Pirotte.

Mais, pour l'heure, c'est la Hollande éternelle et paradisiaque que ressasse, au-delà du cliché, un narrateur en mal de pays, celle qu'invoque Jan Idsega pour se souvenir de Hilde, sœur incestueuse ou amante platonique et esthète : «Voici la Hollande, je te la donne. Une digue à l'infini, le ciel grumeleux, un toit de ferme»⁶²⁷.

Comparé à ce cadre insulaire, maritime et violent, la Côte d'Azur paraît bien terne et sage. Manquant de mystère, elle finit par décevoir : «Sans nous l'avouer, nous songions à la grande mer secouée des îles frisonnes, aux ciels louvoyants du nord, aux bourrasques perlées d'embruns»⁶²⁸.

La mémoire synesthésique de l'auteur s'empare de plusieurs sensations qu'elle associe à ce lieu «de mes autres jeunesses»⁶²⁹. Les Charentes, autre «pays choisi»⁶³⁰, rappellent l'éclat de la lumière marine de Gueldre⁶³¹.

⁶²³ Cf. lettre à Nanou, 11 septembre 1978 (AML).

⁶²⁴ PIROTTE, Jean-Claude – **La Pluie à Rethel**, p. 21.

⁶²⁵ ID – **L'Épreuve du jour**, p. 108.

⁶²⁶ **Ibid.**, p. 117.

⁶²⁷ ID – **Fond de cale**, p. 88.

⁶²⁸ **Ibid.**, p. 117.

⁶²⁹ ID – **Récits incertains**, p. 75.

⁶³⁰ **Ibid.**, p. 96.

⁶³¹ **Ibid.**, p. 75. Le narrateur s'y réfère à des «Espagnes» tout aussi mythiques et intemporelles. Cf. aussi ID – **La Légende des petits matins**, p. 132 où le narrateur oppose l'ouverture de la Gueldre à l'espace fermé de Gembloux.

En errant impénitent, le narrateur pirottien s'adapte à tous les pays visités. Il se les «approprié [...], en épouse les formes, les accidents, les surprises»⁶³². Dès lors, toute province traversée, toute ville visitée devient «une terre natale»⁶³³, un substitut facile à cette patrie refoulée et rejetée. C'est le cas de l'Ardenne, de la Catalogne, de la Bourgogne, mais aussi d'Istanbul ou de l'impériale Lisbonne, et du Portugal dans son ensemble, auquel il nous faudra revenir plus loin. L'errance réalise la hantise de la découverte d'un lieu quelconque.

La France, ou plutôt son expression décentralisée et régionale⁶³⁴ que Pirotte désigne par le «plus profond des provinces»⁶³⁵ françaises, constitue le second pôle de cette géographie personnelle et mythique. Contrairement à la Belgique, insaisissable dans son identité nationale, véritable «non-lieu» artificiel, les «provinces perdues»⁶³⁶ de France permettent de renouer avec la réalité poétique et «romanesque» de l'auteur-narrateur.

A nouveau, le paysage provincial des vignobles français procure au récit une *spatialité* ouverte qui sera le théâtre du vagabondage de son auteur en cavale. A Marsannay, le «fugitif et latitant» ne regrette plus vraiment Malonne. Le paysage de la Côte d'Or et de ses vignobles lui offre «l'inspiration qui stimulera [sa] peinture de demain»⁶³⁷.

Dans ce cadre bucolique, édénique et éminemment pictural, l'errance et la cavale vont de pair, épousent une même cause buissonnière et paresseuse, mais toujours «romanesque» : «Moi, je me souviens du Vallage *comme d'un éden* aux horizons verts et mauves [...]»⁶³⁸.

Par ailleurs, la Bourgogne, «celtique, gauloise et latine»⁶³⁹, offre son cadre aux récits flâneurs. La Bourgogne, c'est d'abord le vin et les rites viticoles que Pirotte connaît depuis son adolescence et avec lesquels il renoue en cavale : «Je crois que je ruminais : la Bourgogne, le lieu et la formule»⁶⁴⁰.

⁶³² ID – *Cavale*, p. 61.

⁶³³ **Ibidem.**

⁶³⁴ Cf. ID – **Récits incertains** : «ce pays du nord (Reims)», (p. 90).

⁶³⁵ ID – *Cavale*, p. 72.

⁶³⁶ ID – **Plis perdus**, p. 101.

⁶³⁷ Lettre à Nanou, 17 décembre 1975 (AML).

⁶³⁸ PIROTTÉ, Jean-Claude – *Cavale*, p. 39.

⁶³⁹ ID – **Un rêve en Lotharingie**, p. 13.

⁶⁴⁰ ID – **Mont Afrique**, p. 34.

Mais c'est aussi le souvenir d'Anna et les allures romanesques de leur fugue, de leurs amours dans cette région où l'on respire bonheur et liberté. La Bourgogne est un précieux éponyme, un espace onirique et merveilleux. Tout comme la Hollande dans **Fond de cale**, la Bourgogne tient de la promesse : «Tu m'avais dit : je ne connais pas la Bourgogne. Je t'avais promis la Bourgogne [...]. Bien sûr la Bourgogne est un songe»⁶⁴¹.

Et c'est enfin le Mont Afrique, extension géographique, affective et monumentale de l'auteur et de sa vie : «Mon histoire avec le mont Afrique n'a rien d'exemplaire. C'est une histoire décousue, un peu comme ma vie [...]»⁶⁴². Ce mont mythique fut le témoin des amours avec Anna, et aussi du séjour de cavale à la Maladière. Il se dresse en monument funéraire à la mémoire d'Anna, à la mort et à la dépossession.

Le Mont Afrique est le témoin ou le garant géologique et éponymique de ces jours et de ces drames anciens, et figure en véritable personnage des récits. Il prend la mesure de l'inexorable passage du temps. Pirotte lui rend un émouvant hommage en intitulant son récit rétrospectif «Mont Afrique» : «Le mont Afrique, cet aimant d'une vie sans entrave, se dresse aussi comme l'évidence aveugle de la disposition sans retour»⁶⁴³.

b) Le pays des livres

Outre la célébration personnelle de certains lieux marquants de la vie de l'auteur, l'association spontanée de lieux parcourus aux «pays des livres»⁶⁴⁴ et, partant, aux «écrivains tutélaires» induit une sorte de pèlerinage littéraire aux hauts lieux d'une géographie romanesque et poétique élaborée depuis l'enfance, depuis «les mauvaises fréquentations»⁶⁴⁵ littéraires et le mythe *thélémiq*ue de «la copieuse bibliothèque de Mijneer Vrins»⁶⁴⁶ et l'insertion dans l'univers romanesque dhôtelien.

La passion révérencielle pour des poètes et prosateurs peu lus, provinciaux, en marge du système parisien, engage une aspiration à les rejoindre physiquement et les retrouver au fond de leurs provinces, de leurs bourgades ; de marcher sur les pas de ceux dont les livres ont alimenté une vie, ont donné du sens à bien des instants.

⁶⁴¹ **Ibid.**, p. 56.

⁶⁴² **Ibid.**, p. 57.

⁶⁴³ **Ibid.**, p. 82.

⁶⁴⁴ Cf. DELMEZ, Françoise – «Les petits matins ne sont pas des cadeaux», pp. 5-8.

⁶⁴⁵ PIROTTE, Jean-Claude – **L'Épreuve du jour**, p. 23.

⁶⁴⁶ ID – **La Pluie à Rethel**, p. 42.

Rejoindre Rethel et l'Ardenne, où vécut Verlaine, (la Meuse n'est-elle pas verlainienne ?⁶⁴⁷), et que Dhôtel a habitée ou évoquée dans ses romans, était un souhait de longue date. La cavale permettra de hâter cette rencontre. Après la Maladière, l'auteur de **La Pluie à Rethel** emménage en 1977 avenue Gambetta à Rethel : «Dhôtel est partout présent dans ce pays»⁶⁴⁸. Une toponymie dhôtelienne balise, dès lors, plus d'un récit et signale des souvenirs.

Le décor du récit de **Un été dans le combe** n'est pas sans rappeler les romans de Dhôtel, celui du «pays où l'on n'arrive jamais» : «Le pays est ainsi, il a l'air tout simple avec d'un côté, sa plaine et de l'autre ses versants des forêts, mais en réalité ces lieux se compliquent de ramifications inextricables [...]»⁶⁴⁹.

Dans **Fond de cale**, Jan Idsega, traversant Vitré, «reconnaît» les décors de Mac Orlan : «[...] le Petit-Billot, les coquillages peints sur les assiettes, le bruit de la place, et les persiennes jaunes. J'ai pensé à Mac Orlan»⁶⁵⁰, avant d'avouer que «la moindre musique réveille des souvenirs littéraires»⁶⁵¹. Par ailleurs, la proximité de la Meuse éveille «le souvenir titubant de Verlaine et mes accès d'éthylisme pervers»⁶⁵².

Dans **Plis perdus**, la flânerie littéraire de «Les beaux nuages de Barbezieux» se transforme en itinéraire dans la Charente de Chardonne, dont on sait le rôle prépondérant, à côté de Dhôtel, dans l'entrée de Pirotte en fiction⁶⁵³. A nouveau, la géographie se voit transfigurée par la mythologie qu'elle recèle ou qu'elle éveille chez le narrateur. Et si Pirotte a aimé le Portugal, c'est parce que Chardonne l'a aimé avant lui, et c'est implicitement sur ses pas qu'il part⁶⁵⁴.

Aussi, la même logique d'assomption littéraire des lieux parcourus s'empare-t-elle du narrateur de **Un voyage en automne**, entièrement consacré au périple lusitanien de Jean-Claude Pirotte. La vision de Lisbonne, naguère capitale d'empire, inspire des sentiments très mitigés, mais toujours susceptibles d'un prisme littéraire, d'une inscription dans l'héritage littéraire accumulé par l'auteur-narrateur.

⁶⁴⁷ Cf. ID – **Cavale**, p. 143.

⁶⁴⁸ Lettre à Nanou, 1 mars 1977 (AML).

⁶⁴⁹ PIROTTE, Jean-Claude – **Un été dans le combe**, p. 9s.

⁶⁵⁰ ID – **Fond de cale**, p. 32.

⁶⁵¹ **Ibid.**, p. 33.

⁶⁵² **Ibid.**, p. 48.

⁶⁵³ Cf. **Un voyage en automne**, p. 68.

⁶⁵⁴ **Ibid.**, p. 93.

Ainsi, «des terrains vagues de Benfica», - qui ne le sont plus vraiment -, semblent «nés d'un songe dhôtelien»⁶⁵⁵. La «Reine morte», elle, hante toujours Alcobaça⁶⁵⁶.

Par ailleurs, la nostalgie inquiète régnant sur une ville et sur un pays en devenir, rappelle au narrateur l'ironie douce-amère, toujours lucide, d'un António Lobo Antunes dans **As Naus** (*Le Retour des caravelles*)⁶⁵⁷.

Plus loin, c'est un poème de Henri Thomas sur la ville de Londres que le narrateur emprunte et applique à Lisbonne ; elle aussi, à sa manière, «ville incompréhensible» et féminine⁶⁵⁸, où parfois, il vient à pleuvoir aussi⁶⁵⁹.

Et de la rue da Vitória au Cais do Sodré, en passant par la gare de Santa Apolónia, le narrateur croit apercevoir la singulière silhouette de Fernando Pessoa, le poète de cette ville «engloutie, sur le songe animé [de laquelle] tu façonnais notre avenir»⁶⁶⁰.

D'autres exemples d'autres écrivains, compagnons de route et d'exil dans d'autres lieux célébrés par la poésie pourraient être encore invoqués afin d'illustrer la contamination spontanée de l'espace par la littérature, sa perméabilité au contact littéraire, son inclusion dans la «mythologie personnelle».

Un récent hommage aux vins de Bourgogne et de Comté, et à Raymond Dumay, **Un rêve en Lotharingie**, se transforme très vite en célébration poétique des lieux et des vignobles visités, puisque des «correspondances» quasi baudelairiennes⁶⁶¹ associent des terres, des climats, des cépages et des goûts. Il n'y manque ni allusions, ni pèlerinages littéraires.

A Villeneuve-sur-Yonne, il rend visite à son ami Joubert⁶⁶². La Lotharingie éternelle et mythique que le récit tâche de ressusciter, terre médiane, lui rappelle Charles-Albert Cingria, comme lui «Lotharingien devant l'éternel»⁶⁶³. Preuve qu'à défaut d'une réalité nationale, les narrateurs pirottiens s'approprient les vastes territoires de l'errance et les repères littéraires : «Je suis chez moi, je ne viens de nulle part, mais je vais partout, puisque partout c'est ici»⁶⁶⁴.

⁶⁵⁵ **Ibid.**, p. 63.

⁶⁵⁶ **Ibid.**, p. 57.

⁶⁵⁷ **Ibid.**, p. 63.

⁶⁵⁸ **Ibid.**, p. 74.

⁶⁵⁹ **Ibid.**, p. 123.

⁶⁶⁰ **Ibid.**, p. 125.

⁶⁶¹ ID – **Récits incertains**, p. 6.

⁶⁶² **Ibidem.**

⁶⁶³ **Ibid.**, p. 15.

⁶⁶⁴ ID – **Un rêve en Lotharingie**, p. 15.

A ce titre d'aventurier romanesque, à l'écriture buissonnière, Jean-Claude Pirotte ne reconnaît «[...] qu'un seul pays, celui que nous portons en nous et qui se prête, en se refusant, à toute découverte»⁶⁶⁵.

6.3.3 Les reines défuntes

Autre volet stratégique dans l'élaboration autofictionnelle d'une mythologie personnelle, le traitement mythique ou «chimérique»⁶⁶⁶ de la femme dans la poétique pirottienne est une constante et constitue une version de la dépossession immémoriale de l'auteur.

Alain Bertrand fait dériver la «conception mythique et éternelle de la femme» d'une dépossession primordiale liée à l'absence d'affection maternelle. Pour lui, le statut inatteignable ou évanescent des femmes dans les romans de Pirotte fonctionne comme mise à distance révérencielle d'une présence rare et précieuse, qui lui a douloureusement fait défaut dans son enfance.

La femme demeure un être distant, qui doit être épargné par les avances sensuelles ou sexuelles du narrateur pour ne pas déchoir de son piédestal mythique. Les femmes préfigurent un personnage collectif, «une sorte d'éternel féminin qui prend ses racines dans le souvenir et qui figure au plus doux de la mythologie intime»⁶⁶⁷, c'est-à-dire l'autofiction.

Dans *Journal moche*, il est fait allusion à «celle que j'appelais Hélène»⁶⁶⁸, une référence onomastique mythique, s'il en est, mais qui trouve un écho dans le roman d'André Dhôtel, notamment *Le Pays où l'on n'arrive jamais*. On en retrouve une variante tout aussi mythique, et parfois plus «chimérique» dans les récits suivants.

Pour le narrateur schizophrène de *Un été dans la combe*, le souvenir d'une certaine Hélène frôle oniriquement l'obsession. Elle incarne l'idéal de beauté qui détonne par rapport à l'état de dérégulation du vagabond amnésique : «À côté de mon visage dans le miroir, j'avais reconnu celui d'Hélène, ses boucles sombres encadrant le front large, ses grands yeux noirs, ses joues creuses qui font un singulier contraste avec la pulpe gonflée des lèvres»⁶⁶⁹.

⁶⁶⁵ ID – *Un voyage en automne*, p. 90.

⁶⁶⁶ CHARLES, Pol – *Les Cavales de Jean-Claude Pirotte*, p. 92.

⁶⁶⁷ BERTRAND, Alain – *Jean-Claude Pirotte*, p. 32.

⁶⁶⁸ PIROTTE, Jean-Claude – *Journal moche*, p. 104.

⁶⁶⁹ ID – *Un été dans la combe*, p. 47.

La mémoire de ce personnage idéal induit son apparition fantômatique dans le contexte irrationnel du narrateur. Elle devient une chimère qui rit et trouble un peu plus le psychisme du clochard, le fait hésiter sur les fondements mêmes du réel, à commencer par la stabilité de son baraquement de fortune : «Maintenant, il m'arrive de penser : Hélène n'a jamais existé, je n'ai jamais vécu avec elle, tant l'impression de solitude et de, comment dirai-je ?, déshérence ou absurde me pèse»⁶⁷⁰.

Dans **L'Épreuve du jour**, le rire de la petite Hélène, incarnation de la beauté innocente, mais douloureuse, fonctionne comme antidote à la vision phobique du jour : «le rire d'Hélène rendrait le jour moins noir [...]»⁶⁷¹. Le mythe lumineux d'Hélène, «que je n'ose nommer»⁶⁷², s'oppose ainsi à l'obscurité paradoxale et malade du jour. Hélène, la fille souffrante, se transforme en guérisseuse du jour⁶⁷³.

Son départ de la petite ville sera senti comme une perte irréparable, un moment de bascule aux conséquences inimaginables sur l'élaboration idyllique de l'image féminine des futurs narrateurs pirottiens. Il entraîne un indicible travail de deuil : «C'était comme la caresse d'une mère que l'on n'a pas connue, d'une sœur disparue, d'une amante inaccessible [...]»⁶⁷⁴.

Dans **Récits incertains**, le roman renoue avec le caractère chimérique d'Hélène, fantôme translucide qui induit une vision fantastique de la réalité, étayée sur le phénomène permanent de l'hésitation. Elle hante la chapelle des saules, et laisse un message énigmatique en guise d'invitation, dans lequel prédomine une conception mythique de la femme dont la signature est, par ailleurs, indéchiffrable. Le narrateur hésite entre Eliane, Liliane, Ariane ou Hélène : «Comment savoir ? Ariane, peut-être»⁶⁷⁵.

Dans **Sarah, feuille morte**, Sarah, repère onomastique à connotation biblique, figure l'indéfinition, l'inaccessibilité et le total détachement de tout : «Je suis jeune, je suis vieille»⁶⁷⁶, prévient l'*incipit*. Elle est l'interlocutrice énigmatique du narrateur du petit récit «La nuit de Bâle», personnage enfoui «aux origines de ma mémoire»⁶⁷⁷ : «Toi, tu le demandes ? Toi ? Sarah. Elle s'appelait Sarah»⁶⁷⁸.

⁶⁷⁰ **Ibid.**, p. 77.

⁶⁷¹ ID – **L'Épreuve du jour**, p. 41.

⁶⁷² **Ibid.**, p. 44.

⁶⁷³ **Ibidem**.

⁶⁷⁴ **Ibid.**, p. 131.

⁶⁷⁵ ID – **Récits incertains**, p. 122.

⁶⁷⁶ ID – **Sarah, feuille morte**, p. 9.

⁶⁷⁷ **Ibid.**, p. 36.

⁶⁷⁸ **Ibid.**, p. 37.

Parmi les amis peu fréquentables, mais si «romanesques» de **Boléro**, Sarah se trouve, emblématique, «au cœur de l'univers»⁶⁷⁹. Son caractère se signale par des traits tout à fait contradictoires, mais qui renforcent son statut idéal : «la sauvagerie, l'innocence, la fourberie superbe, la soumission, la liberté, *ces vertus-là n'ont pas de nom* [...]»⁶⁸⁰.

Si Hélène et Sarah dominent l'imaginaire féminin de Pirotte, elles ne sont pas les seules. Elles s'inscrivent dans un personnage collectif interchangeable marqué par le sceau indélébile du manque affectif de la mère. Ce personnage mythique renvoie à un «ailleurs absolu»⁶⁸¹, lumineux, évanescent et intangible, toujours susceptible d'un ancrage littéraire dans les romans des écrivains favoris.

Ainsi s'explique aussi le caractère foncièrement romanesque ou platonique des amours des narrateurs pirottiens, et leur aversion viscérale pour la concrétisation sexuelle et charnelle de l'idylle.

Dans **La Pluie à Rethel**, les amours adolescentes et hollandaises, c'est-à-dire «exotiques» du narrateur, illustrent cette «impossible réconciliation» et cette «irréalisable fusion»⁶⁸², notamment en soulignant la répulsion et l'incompatibilité causée par les avances sensuelles de Mina, la fille de Mijneer Vrins. Contrairement à Mina, «La femme de mes rêves n'avait pas de sexe»⁶⁸³. Raison pour laquelle le jeune narrateur retient sa «semence»⁶⁸⁴ ; une stratégie visant à ne pas entamer un idéal romantique de fusion sentimentale.

La vision hypostatique de la femme la rend interchangeable, la ramène à un seul personnage énigmatique, présent dans tous les romans sous forme de C. indéfinie, de Claire, empruntée à Chardonne⁶⁸⁵, Vera, l'inexplicable compagne du séjour portugais du narrateur, Anna, la turbulente fiancée dans **Mont Afrique**, dont un simple résumé narratif nous apprend que «Je l'ai emmenée chez sa grand-mère dans le nord, ensuite je l'ai épousée, ensuite elle est morte»⁶⁸⁶ ; ou encore Tanagra, le mystérieux destinataire épistolaire de **Cavale**, dont le lecteur ne connaîtra jamais les traits physiques ou le caractère.

⁶⁷⁹ ID – **Boléro**, p. 25.

⁶⁸⁰ **Ibid.**, p. 26. C'est nous qui soulignons.

⁶⁸¹ BERTRAND, Alain – **Jean-Claude Pirotte**, p. 33.

⁶⁸² **Ibid.**, p. 35.

⁶⁸³ PIROTTE, Jean-Claude – **La Pluie à Rethel**, p. 43.

⁶⁸⁴ **Ibid.**, p. 44. Cf. aussi ID – **Un été dans la combe**, p. 122.

⁶⁸⁵ ID – **Plis perdus**, p. 11.

⁶⁸⁶ ID – **Mont Afrique**, p. 91.

Les femmes, ou plutôt *la* femme du roman pirottien n'est jamais un personnage explicite ou mis en contexte dans l'ensemble diégétique. Elle ne fait qu'«apparaître», telle la jeune femme au rire équivoque de **Un été dans la combe**⁶⁸⁷. Ou bien, elle est évoquée par la mémoire chaotique et intime de l'auteur-narrateur. Elle ne constitue que trop rarement un personnage fonctionnel, contextuel et inséré dans la trame narrative.

Elle s'avère plutôt fantasmatique, évanescence ou extraite du vaste répertoire mnésique. En tous cas, elle appartient trop exclusivement à l'auteur-narrateur, à son vécu, à son passé pour être partagée par le narrataire.

A ce titre, elle est perçue comme *la* femme au nom variable⁶⁸⁸. Le narrateur erratique de **Un été dans la combe** croit reconnaître le rire d'une jeune fille, Hélène, mais s'empresse d'avertir qu'il «peut s'agir d'une autre jeune fille»⁶⁸⁹. Celui de **Ange Vincent** est péremptoire : «Carla et toi, vous êtes la même personne»⁶⁹⁰.

Une acception *idéelle* et *idéale* de la femme, «Une idée de la beauté, une idée de l'amour, une idée»⁶⁹¹, s'impose en effet très tôt. Dans le récit autofictionnel de l'enfance, **L'Épreuve du jour**, la vision irréaliste d'Hélène induit un programme fabuleux et systématique de rapport à la femme : «Marcher vers la maison d'Hélène est ce que tu fais depuis toujours»⁶⁹².

Des traits mythiques de ces femmes interchangeable s'accroissent et opèrent leur déréalisation, leur perception littéraire. Ne se présentent-elles pas au narrateur de **Un voyage en automne** comme «ces livres de chair»⁶⁹³ ?

Dans **L'Épreuve du jour**, la maladie fatale d'Hélène la rend «diaphane», et suscite chez le narrateur un «serment de fidélité à la nuit»⁶⁹⁴. Le narrateur regrette de «n'être jamais en mesure de peindre Hélène *dans sa réalité*»⁶⁹⁵, tandis que Ophélie et Nathalie dans **Récits incertains** suggèrent des «femmes des cloîtres de la nuit»⁶⁹⁶.

⁶⁸⁷ ID – **Un été dans la combe**, p. 20s.

⁶⁸⁸ Cf. ID – **Ange Vincent**, pp. 110s et 113.

⁶⁸⁹ ID – **Un été dans la combe**, p. 155.

⁶⁹⁰ ID – **Mont Afrique**, p. 52. *L'incipit* annonçait l'entreprise de remémoration de «toutes les femmes que j'ai aimées [ou] que je n'ai pas aimées» (p. 8).

⁶⁹¹ ID – **Cavale**, p. 56. Voir aussi **Ibid.**, p. 105.

⁶⁹² ID – **L'Épreuve du jour**, p. 61. Ce qui éclaire une affirmation telle que : «rappelle-toi les matins d'Hélène ou de Mireille, ou de Claire [...]» (p. 99).

⁶⁹³ ID – **Un voyage en automne**, p. 26.

⁶⁹⁴ ID – **L'Épreuve du jour**, p. 71.

⁶⁹⁵ **Ibid.**, p. 74. C'est nous qui soulignons.

⁶⁹⁶ ID – **Récits incertains**, p. 15.

Toutefois, dans la mythologie personnelle de l'auteur-narrateur, c'est Hilde qui illustre le mieux l'ancrage psychanalytique du personnage féminin dans son opposition à la figure froide et distante de la mère. Le récit de ce passé lumineux et ouvert⁶⁹⁷ ressuscite le souvenir d'une relation implicitement incestueuse⁶⁹⁸ dans laquelle Hilde accumule plusieurs attributs féminins contradictoires. Elle joue la sœur-amante, la sœur-mère que le petit narrateur de **L'Épreuve du jour** appelait de ses vœux au moment du départ d'Hélène : «C'était comme la caresse d'une mère que l'on n'a pas connue, d'une sœur disparue, d'une amante inaccessible [...]»⁶⁹⁹.

Mais, à nouveau, ce personnage collectif à facettes multiples se présente toujours marqué par le terrible sceau de la mort. Il renvoie à un passé révolu, à des drames intimes qui refont facilement surface, ne quittent pas l'auteur-narrateur. Il incarne des deuils latents dont le texte se fait subtilement l'écho.

Ainsi, «d'homme qui écrit» **La Pluie à Rethel** a conscience de narrer l'histoire «d'un pays de reines défuntes»⁷⁰⁰ ; alors que, dans **Fond de cale**, le millésime du bourgogne que Jan Idsega s'apprête à ouvrir ne peut s'empêcher de lui rappeler «l'année de la mort de Hilde»⁷⁰¹.

6.4 UN PAYS ENTRE DEPAYSEMENT ET LITTÉRATURE

Il ressort des données bibliographiques (dates de publication et contexte historique de la diégèse) que l'entrée en (auto)fiction de Jean-Claude Pirotte s'est produite avant toute conscience ou débat de la belgitude, ou bien après l'assomption politique du malaise et les mutations institutionnelles belges ; c'est-à-dire *après* son retour en Belgique, à la péremption des peines qui lui avaient été infligées.

De ce fait, les narrateurs de cette (auto)fiction narrative inclassable ressassent une conception et un cadre national belge périmés, dépassés ou décalés par les événements sociopolitiques du tournant des années quatre-vingt.

⁶⁹⁷ Hilde se confond métaphoriquement avec l'insularité du décor. Cf. ID – **Fond de cale**, p. 138.

⁶⁹⁸ Cf. **Ibid.**, p. 89.

⁶⁹⁹ ID – **L'Épreuve du jour**, p. 131.

⁷⁰⁰ ID – **La Pluie à Rethel**, p. 83. On sait la douloureuse signification autobiographique de cette expression avec la mort d'Anne Costy, Geneviève et Nelly.

⁷⁰¹ ID – **Fond de cale**, p. 55.

La publication de **Journal moche** ou de **La Pluie à Rethel** intervient à ce moment de bascule qui signale la disparition d'une Belgique mythique et l'assomption quasi psychanalytique et collective d'un déni identitaire entretenu par les structures pendant plus d'un siècle.

Toutefois, ces textes ne s'en font pas l'écho. Pirotte n'a pas participé au numéro de **La Belgique malgré tout** ou de **Lettres françaises de Belgique. Mutations** (et pour cause !), et les intervenants ne s'y réfèrent ni ne le citent jamais.

Ce décalage temporel et contextuel explique l'absence de notice sur Pirotte dans les **Balises** de Marc Quaghebeur, essai qui provoqua le tollé que l'on sait.

Néanmoins, l'écriture de cet auteur devait confirmer à plus d'un titre les espoirs d'un renouveau des conditions de la création fictionnelle en Belgique que Quaghebeur appelait de ses vœux⁷⁰².

En revanche, l'essai **Lettres belges entre absence et magie** prend déjà acte de l'élaboration d'un vaste corpus fictionnel, interrogeable dans son rapport implicite à la Belgique, et que Marc Quaghebeur dégage sous forme de «déterritorialisation»⁷⁰³.

En effet, l'histoire personnelle de l'écrivain gembloutois, ses déboires avec la justice belge le placent en rupture par rapport à son pays d'origine et son establishment littéraire. L'«affaire» Pirotte, - que l'auteur et bien de commentateurs ont toujours tenue pour une bavure judiciaire, vindicative dans un système mesquin -, signale le divorce de l'écrivain avec sa patrie, «mère ingrate»⁷⁰⁴ et injuste. Elle souligne, par ailleurs, le besoin pressant de l'exil et de l'errance en dehors de ce lieu inavouable.

Cet exil tient également du travail singulier de la langue littéraire de Pirotte, «postmoderne» parce qu'au-delà de tout souci moderne. Sa limpidité musicale et néoclassique se trouve aux antipodes de la langue baroque carnavalesque et «carillonnante»⁷⁰⁵ que d'aucuns aiment à reconnaître chez certains auteurs belges depuis Charles De Coster.

⁷⁰² Cf. QUAGHEBEUR, Marc – **Balises pour l'histoire des lettres belges**, Bruxelles, Labor, 1998, pp. 381-383.

⁷⁰³ ID – **Lettres belges entre absence et magie**, Bruxelles, Labor, 1990, p. 450.

⁷⁰⁴ **Ibid.**, p. 452 : «Il [Pirotte] tourne autour de la Belgique, ingrate ou impossible mère».

⁷⁰⁵ Entretien avec Patrick Roegiers, **Le Carnet et les Instants**, n° 127, 15 mars-15 mai 2003, p. 3.

Cette «grâce non baroque»⁷⁰⁶ de l'écriture n'invalide par pour autant le «baroque» de certains décors et cadres des romans, qu'il s'agisse de l'ambiance «nordique» de sa ville innommée de son enfance⁷⁰⁷, ou celle des salons très proustiens de **Sarah, feuille morte**⁷⁰⁸.

6.4.1 Discours et roman déterritorialisés

L'ébauche d'un discours critique, voire «imprécateur» sur la Belgique devait surgir plus tard, avec le recul de l'exil et l'expérience de l'écart français. En effet, des écrits dont le statut est paratextuel par rapport au corpus narratif retenu dans ce travail ne devaient paraître que quelques années plus tard.

D'une part, la très «baudelairienne» lettre à Daniel Zimmermann, ironiquement sous-titrée «à propos du pamphlet que je n'écrirai pas», véhicule des propos critiques et impitoyables à l'égard du cours que les institutions ont pris en Belgique. Le ton autocritique et ironique de la lettre fait en sorte qu'elle aurait pu figurer dans **La Belgique malgré tout** puisque «naître en Belgique» tient de la «malédiction»⁷⁰⁹. La catégorie du «creux», crucial dans le discours de la belgitude, y est nettement invoquée : «ce pays n'existe pas»⁷¹⁰.

Pirotte y fait, *après* la lettre, l'analyse d'un pays en pleine mutation. Ce sont d'ailleurs ses repères d'une Belgique mythique et unitaire, ceux que ses romans véhiculent *en creux*, qui se voient menacés.

Cette Belgique fictive, fantasmée, disparue, voire regrettée est un état unitaire fondé sur l'unilinguisme transethnique du français. Ce pays demeure lié à «l'histoire personnelle»⁷¹¹ de l'auteur et bâti avec lui une véritable «histoire de cœur»⁷¹².

⁷⁰⁶ QUAGHEBEUR, Marc – **Lettres belges entre absence et magie**, p. 452.

⁷⁰⁷ Apparemment Gembloux, évoquée sans nom aussi bien dans **L'Épreuve du jour** que dans **La Légende des petits matins**. Cf. notre sous-chapitre 6.1.

⁷⁰⁸ Cf. PIROTTE, Jean-Claude – **Sarah, feuille morte**, p. 21. Cf. aussi, à ce sujet, la pertinente note 6 en bas de page chez PIEROPAN, Laurence – «La Belgique littéraire : entre l'image poétique et le langage», p. 235.

⁷⁰⁹ PIROTTE, Jean-Claude – «Lettre à Daniel Zimmermann», **Plis perdus**, Paris, La Table Ronde, 1994, p. 73.

⁷¹⁰ **Ibidem**.

⁷¹¹ Rappelons que la cavale française de J.-Cl. Pirotte date de 1976.

⁷¹² PIROTTE, Jean-Claude – **Plis perdus**, p. 76.

Toutefois, le creux identitaire ou artificiel qui le soude, rend cet assemblage inexplicable. A cet égard, il est curieux de remarquer la gêne éprouvée par Pirotte en cavale, invité à la demande de certains amis rethélois à préparer une «conférence» sur les complexités et les subtilités communautaires belges. Il affirme alors encore sa foi en la «coexistence des communautés ethniques au sein de l'Etat [unitaire] belge»⁷¹³.

En fait, si Pirotte dénonce avec tristesse le divorce de plus en plus visible entre la Flandre et la Wallonie, c'est surtout pour mieux regretter une autre Flandre perdue dans sa mémoire et à laquelle les Vincent sont attachés par le sang et les origines.

L'auteur affuble cet espace d'une aura mythique et éternelle que l'on pourrait rattacher à l'approche de cette thématique récurrente dans le regard porté par l'Hexagone sur l'exotisme littéraire belge⁷¹⁴, et qui dérive surtout de sa conscience picturale d'«une Flandre aux ciels infinis, à la terre pâteuse comme les repeints de Permeke [...]»⁷¹⁵, et dont le lecteur retrouve l'image extatique et pure dans les propos analeptiques de **La Pluie à Rethel** ou de **Fond de cale**.

A cette Flandre-là, rêvée, Jean-Claude Pirotte se voit contraint d'opposer une autre qui l'effraie et à l'égard de laquelle il ne ménage pas ses critiques. Une Flandre «léonine», «si féroce ment flamande», ancrée sur une vision quasi fasciste du «droit du sol»⁷¹⁶, entreprend une sorte de *reconquista* vindicative et flamingante sur le plan institutionnel et porte un coup fatal à l'image mythique d'une Belgique transethnique et unitaire implicitement charriée et choyée par les récits pirottiens.

Devant cette aporie de l'Histoire et de l'espace, l'auteur se réfugie d'abord dans une dérision bien belge, un dénigrement du pays sous forme de fiction de la patrie qui n'eût pas détoné par rapport aux contributions peu critiques de **La Belgique malgré tout**; et ensuite, dans la littérature, vaste territoire où l'écrivain a ses entrées et ses attaches, et «seul vrai pays nourricier»⁷¹⁷.

La dérision se traduit par une conceptualisation du vide belge, vide de sens, vide d'essence. Aussi la Belgique se définit-elle par un non-être métaphysique. Elle serait l'exemple simultanément théorique et pratique du «néant ontologique». Elle est n'est en tous cas qu'un «concept philosophique»⁷¹⁸, associé au creux, au manque et à la faille.

⁷¹³ Cf. lettre à Nanou, 14 décembre 1979 (AML).

⁷¹⁴ Voir à ce propos ce que nous en disons au chapitre 2, en citant notamment Marc Quaghebeur.

⁷¹⁵ PIROTTE, Jean-Claude – **Plis perdus**, p. 74.

⁷¹⁶ **Ibid.**, p. 77.

⁷¹⁷ Entretien avec Alain Bertrand, **Temps Livres**, octobre 1990.

⁷¹⁸ PIROTTE, Jean-Claude – **Plis perdus**, p. 75.

Les mutations en cours font entrevoir un (son) pays mourant, en vaine réanimation, et dont on ne peut s'attendre qu'à la prochaine mort cérébrale. La Belgique qui subsiste n'est qu'un «artifice diplomatique», une «contrefaçon».

Devant cette carcasse nationale, l'écrivain est tenté par une sorte de rattachisme littéraire qu'il avait déjà clairement exprimé en cavale en s'avouant quelque part proche de «cette terre mosane qui nous était commune, autant qu'à l'idée d'une France dont nous nous sentons les enfants par l'histoire et par la langue»⁷¹⁹.

Le non-être belge s'avère l'occasion d'un *tout-être*, d'un devenir identitaire ouvert sur tous les espaces et assimilant toutes les origines dans une véritable célébration poétique des lieux. Ce rattachisme correspond à l'expérience personnelle de l'auteur, contraint par les circonstances à combler son vide identitaire national par un *ersatz* littéraire français, même provincial.

Ainsi, la géographie du terroir pirotien dégage-t-elle une origine mosane transfrontalière, en provenance de France et où l'on suit une dérive de repères littéraires bien plus prégnants que le rapport à la patrie. Si le confluent namurois de la Sambre et de la Meuse est signalé, c'est surtout pour évoquer le parcours amont de ces cours d'eaux aux extensions toutes poétiques. Le plateau de Langres, qui devait accueillir l'auteur, appartient à «mon cher Marcel Arland» ou à «l'enfant Diderot»⁷²⁰, alors que «la Meuse entraîne avec ses eaux *vers le nord* le souvenir d'une lumière franco-comtoise [...]»⁷²¹.

La Belgique natale de Pirotte dessine un espace transitif, passif ; un réceptacle de la lumière produite ailleurs, au fond des provinces françaises. Elle est irrémédiablement marquée par le sceau d'un manque à être, d'une carence politico-historiale qui la renvoie à une interprétation et à une conception pré-nationales, celle des provinces et des parlers d'oïl, réserve interstitielle et mythique entre Paris et les territoires germaniques.

Voilà une des caractéristiques majeures de la référence de l'œuvre pirottienne : l'entre-deux et la mixité qu'il nous faudra illustrer dans les textes.

Le sentiment de non-identification pleine avec la Belgique ou de refoulement de cet attachement, Jean-Claude Pirotte l'exprime encore par cette affirmation paradoxale, provocatrice et ironique, mais qui éclaire le sens de son errance et de sa quête en-dehors de l'espace national : «Je n'attends rien du dépaysement. Le pays le plus dépayasant, c'est encore à mes yeux la Belgique»⁷²².

⁷¹⁹ Lettre à Nanou, 16 juillet 1976 (AML).

⁷²⁰ PIROTTE, Jean-Claude – **Plis perdus**, p. 76.

⁷²¹ **Ibidem**. C'est nous qui soulignons.

⁷²² Entretien avec Alain Bertrand, **Temps Livres**, octobre 1990.

De fait, le périple provincial français de Pirotte ne tient pas de la fuite ou de la recherche forcée d'un exotisme déconcertant. Il s'assume plutôt comme récupération et assimilation d'une culture littéraire adolescente dont les récits célèbrent les heureuses retrouvailles, comme ce Dhôtel présent ou reconnu à Rethel, ou les Charentes de Chardonne.

Les lieux révèlent une connaissance et attachement littéraires et affectifs que le séjour belge gardait en latence, en attente, et qui s'épanouit au grand jour à la faveur de la cavale.

La *déterritorialisation* physique et géographique du roman trouve donc sa raison d'être dans une double logique de refoulement ou de dévalorisation des origines nationales et parentales sous forme de mort symbolique et métaphysique. Né «dans les livres»⁷²³, Pirotte a tôt cherché à s'évader du carcan familial qu'il associe très intimement aux «lieux où je vivais»⁷²⁴.

Contre ce déterminisme génétique et national subi, l'écrivain vivra «indifférent» dans n'importe quelle province française pourvu qu'elle soit référée à son imaginaire littéraire. De façon très imagée, il confie à Alain Bertrand que «à mon moulin, il y a de la farine mosane, ardennaise, bourguignonne, lorraine, champenoise, et j'en passe. La littérature est provinciale, de toute façon»⁷²⁵.

Cet espace *autre*, substitutif ou exotique dessine une contrée mythique et, faute d'une Belgique réelle et palpable, éveille une Lotharingie médiane ou des «temps lotharingiens»⁷²⁶.

De cet ensemble, l'auteur dégage surtout la Bourgogne, «un mythe entretenu»⁷²⁷, «tout ensemble celtique, gauloise et latine»⁷²⁸, et la Franche-Comté que l'Espagne a jadis dominée⁷²⁹.

Marc Quaghebeur a judicieusement traduit ce souci d'«ex-centricité», d'éloignement ou de déplacement⁷³⁰, en terme de paysage «qui va de l'Ardenne à la Bourgogne, et qui monte jusqu'en Hollande»⁷³¹; qui tantôt englobe en creux la Belgique, tantôt la contourne subtilement, «ingrate ou impossible mère»⁷³².

⁷²³ **Ibidem.**

⁷²⁴ **Ibidem.**

⁷²⁵ **Ibidem.**

⁷²⁶ PIROTTE, Jean-Claude – **Un rêve en Lotharingie**, p. 42. Cette Lotharingie médiane constitue toujours un «mémoriel espoir» (p. 44). Par ailleurs, la figure de Charles le Téméraire y fait l'objet d'une référence implicite (p. 13).

⁷²⁷ **Ibid.**, p. 43.

⁷²⁸ **Ibid.**, p. 13.

⁷²⁹ Cf. **Ibid.**, p. 36.

⁷³⁰ Entretien avec Alain Delaunois, «Pirotte et les petits matins», **Art et Culture**, n° 1, 1990.

⁷³¹ QUAGHEBEUR, Marc – **Lettres belges entre absence et magie**, p. 452.

⁷³² **Ibidem.**

Cette démarche d'évasion du réel correspond à l'assomption (auto)fictionnelle du «non-lieu» belge que Riboni signale en tant que mise en scène d'un malaise ou d'un drame dans de vagues et mythiques «lieux du nord»⁷³³. Mieux que tout autre récit, **La Pluie à Rethel** met en fiction l'évasion de l'*ici* invivable et maternel. Dans ce roman, le départ en train du jeune narrateur entame une double rupture, une double fugue : fuite d'un espace innommé qui est aussi le lieu du père et de la mère.

On comprend mieux, dès lors, la quête d'un «exotisme»⁷³⁴, fût-il si proche des frontières belges, fondé sur l'ouverture libertaire de l'espace néerlandais marqué par les ciels et les horizons infinis, et ses extensions coloniales, Virginia, l'Afrikaner, et le charme des Indonésiennes. Dans ce contexte, la Belgique suggère un terrain vague, un *creux* transitif et perméable, sans cesse traversé par les personnages dans leur bohème adolescente pour se rendre à Paris. La Belgique est un espace que l'on quitte ou dans lequel on ne s'arrête pas⁷³⁵, ou à peine.

6.4.2 Ecrire les mixités

Toutefois, c'est dans l'écriture romanesque que ces apories, ces subtilités et ces idiosyncrasies se font jour sous forme de mixités, de contiguïtés territoriales, de creux ou de non-dit. A ce titre, le personnage hétéronymique de Sarah dans **Sarah, feuille morte** illustre à merveille la disponibilité naturelle à «devenir» quelque chose, n'importe quoi par rapport au «néant ontologique» belge. D'emblée, Sarah se présente comme le résultat d'une indétermination, comme jetée au monde et sans attaches solides si ce n'est «mitoyennes».

Elle n'a pas d'âge, «Je suis jeune, je suis vieille, en réalité je n'ai pas d'âge»⁷³⁶ ; ne connaît pas de véritable langue maternelle stable étant donné tous les «déplacements», tout l'historique de *déterritorialisation* cosmopolite de ses parents.

Ses origines sont diffuses ou toujours référées aux territoires adjacents à sa vacuité nationale propre : «Je n'ai pas de souvenirs. Je n'ai pas de langue natale. Le français, je l'ai appris dans les livres. Ma mère est Hollandaise [...]»⁷³⁷.

⁷³³ Marc Quaghebeur rapproche très justement ces lieux des descriptions de Marguerite Yourcenar dans **Les Mémoires d'Hadrien**. Cf. **Ibidem**.

⁷³⁴ Affirmé par le narrateur de **La Pluie à Rethel** lui-même. Cf. PIROTTE, Jean-Claude – **La Pluie à Rethel**, p. 45.

⁷³⁵ Cf. **Ibid.** : «[...] juste un petit genièvre en Belgique, quelque part entre Bruxelles et Anvers [...]» (p. 97).

⁷³⁶ ID – **Sarah, feuille morte**, p. 9.

⁷³⁷ **Ibid.**, p. 10.

Nullilingue, Sarah en «devient» polyglotte, mais sans que cet atout consolide son identité, bien au contraire⁷³⁸. Le statut linguistique et culturel du français est ici tout à fait frappant si l'on prend la peine de le confronter à l'approche quaghebeurienne du surmoi parisien sur la réalité culturelle belge.

Ce «français appris dans les livres», fruit d'une passivité livresque, d'une incapacité à se saisir en tant qu'ensemble autonome, et que la limpidité phrastique pirottienne met symptomatiquement en abyme en tant que langue châtiée, s'avère hypercorrect ; fût-ce dans une intention ironique et autocritique⁷³⁹.

Contrairement à Sarah, les autres personnages affichent l'exubérance et la spontanéité innée de la possession des moyens d'expression multiple. Les cousines parlent l'espagnol, mais cultivent avec leurs protecteurs un langage sensuel et érotique intense où règne une suspension de tout jugement moral. Par ailleurs, dans l'hôtel du marquis, l'expression musicale, très liée à la musicalité du phrasé pirottien, se traduit par une mélomanie classique acquise et intégrée au personnage.

Dans ce contexte, Sarah dégage un espace ou un vécu marqué par l'extranéité, l'intersection et la mitoyenneté. Mal à l'aise dans tous les domaines langagiers ou expressifs, elle se fait docile en vue de toutes les expériences, toutes les initiations et tous les langages.

Par ailleurs, un doute identitaire hante Sarah qui l'empêche de se définir face aux autres et la fait souvent assimiler les lieux parcourus⁷⁴⁰. Substitut improbable de ce lieu, la mémoire offre une bien maigre consolation ; elle qui se présente comme un «capharnaüm».

De ce chaos mémoriel se dégagent des lieux médians, provinciaux, «ex-centriques» ; inscrits dans cette Lotharingie mythique que Pirotte connaît trop bien pour y avoir passé ses meilleurs et ses pires moments⁷⁴¹. La narratrice s'y glisse pour mieux refléter les contradictions et les mixités qui l'habitent.

⁷³⁸ Cf. SEBEN, Vania – «*Sarah, feuille morte* de Jean-Claude Pirotte. Communication et recherche de soi», p. 267.

⁷³⁹ Cf. PIEROPAN, Laurence – «La Belgique littéraire : entre l'image poétique et le langage», *Ibid.*, p. 239. Cf. aussi SEBEN, Vania – «*Sarah, feuille morte* de Jean-Claude Pirotte. Communication et recherche de soi», *Ibid.*, p. 269.

⁷⁴⁰ Cf. PIROTTE, Jean-Claude – *Sarah, feuille morte*, p. 88s.

⁷⁴¹ On pourrait également mettre en exergue l'entre-deux saisonal (automne, la mi-saison). Rappelons le titre du roman, et cette affirmation énigmatique : «Je suis née en automne [simultanément lieu et temps]». *Ibid.*, p. 39.

Plusieurs indices indirects de *belgité* laissent deviner ce «pays improbable» que l'on ne désigne qu'en creux ou par réfraction. D'abord, le cadre «lotharingien» du récit évoque ces pays médians (Bourgogne, Lorraine, Alsace) qu'incorporèrent jadis les provinces belgiques. Des villes nordiques (Reims où Sarah connaît un homme énigmatique et crucial, Verdi ; Lille, Bruxelles et Strasbourg) témoignent de l'évolution de la conscience et de la mémoire erratiques de Sarah. Fille d'un Nord innommé, l'héroïne «aime bien les péniches. A Reims, [j']allais me promener le long de la Seine [...]. Les péniches, oui, me parlent *d'un songe immuable* [...]»⁷⁴².

Dans cette ville, au passé franc prestigieux, la narratrice porte un regard (auto)critique et péjoratif sur «des groupes de Belges dégorgés par les autocars»⁷⁴³, ces «Belges hilares» accusés de se plier aux clichés touristiques les plus banals⁷⁴⁴. Les villes nordiques se confondent dans leur caricature brumeuse, obscure et aquatique de sorte que «ces lieux n'en forment qu'un seul, le repaire du désir obscur»⁷⁴⁵.

Toutefois, un détail dans la description esthétique et architecturale du jardin botanique strasbourgeois permet d'imposer subtilement un «charme baroque» nordique à ce récit d'une limpidité, dont le jeu opaque des personnages doubles et hétéronymiques fonctionne également comme relais d'une *mixité* timidement affichée du texte.

Mais l'écriture de la mixité est déjà à l'œuvre dans le premier récit autofictionnel pirottien. Dans ce roman, la Belgique s'apparente à un lieu de passage entre une Hollande ou une Frise, - affublée d'un exotisme radical (par rapport à quoi?) et où règne une atmosphère libertaire, condescendante et humaniste procurée aussi bien par le libre accès à la beuverie qu'à la «copieuse bibliothèque» de Mijnheer Vrins -, et La France.

Dans sa mémoire foisonnante, le narrateur se dit «à la découverte d'un pays que, dans l'exaltation de la jeunesse et de la liberté, je trouvais secrètement *exotique*»⁷⁴⁶, auquel il oppose douloureusement la figure austère et insensible de sa mère, *trouble-exotisme* et *lèse-liberté*.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 14. C'est nous qui soulignons.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 62.

⁷⁴⁴ Cf. *Ibid.*, p. 71.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 102.

⁷⁴⁶ ID – *La Pluie à Rethel*, p. 45. C'est nous qui soulignons.

La mère incarne les vacances ratées, «Des jours et des jours de déluge à Veluwe», et le prolongement néerlandais de la ternissure belge. Par ailleurs, ce récit exhume une Belgique qui n'existe plus, unitaire et tendanciellement unilingue. La famille du narrateur y évolue en bourgeois transethnique entre une Wallonie innommée et les «villes du Nord écrasées de brumes frangeuses [...]»⁷⁴⁷ ; alors que Ostende affiche sa projection cosmopolite d'un autre âge, véritable fenêtre sur un Etat unitaire : «Ostende cache l'infecte turpitude architecturale de son front de mer [...]»⁷⁴⁸.

Dans ce cadre médian, les langages ne se confondent pas, mais se complètent dans une quête d'harmonie musicale. A cet égard, force est de reconnaître le rôle axial de la langue et de la culture françaises dans l'énoncé diégétique, dans un contexte géographique périphérique et néerlandophone.

Des extraits de dialogues en néerlandais, l'autre langue, langue *autre* du répertoire linguistique du narrateur, ne confèrent pas seulement un *effet de réel* au récit, mais assurent surtout une sonorité exotique, «langage aride que tu t'appropriais, rythme et rudesse, raucité, sonorité du vent du Nord»⁷⁴⁹.

Dans cette atmosphère nordique non hexagonale, la France et Paris jouissent d'un prestigieux rayonnement qui dépasse l'état de contiguïté frontalière des pays. Cette langue française que bien des personnages parlent spontanément s'apparente souvent à «un français d'une exquise désuétude»⁷⁵⁰, tandis que l'héritage culturel français s'impose de façon innée sur les personnages par l'attraction parisienne : «Qu'est-ce que tu faisais à Paris, lui demandais-je. Oh ! Rien, disait-elle, je trouvais des prétextes»⁷⁵¹, ou par le prestige ironisé du surmoi français : «Que te raconter ? *L'histoire de France* et ce que tu faisais avec *Minä*»⁷⁵².

Dans **Fond de cale**, l'inscription de *l'ici* et de la mixité se fait tout aussi subtile. Au départ, la question des origines se passe en terme de manque et de creux. Le narrateur n'est pas en possession directe des coordonnées historiques et identitaires qui le définissent par rapport aux territoires provinciaux où il évolue. A nouveau, comme pour **La Pluie à Rethel** ou **Sarah, feuille morte**, la mémoire (ou l'amnésie) sert de repère substitutif à la dépossession identitaire : «Je n'ai jamais été d'ici, bien sûr, mais d'où suis-je ?»⁷⁵³.

⁷⁴⁷ ID – **Plis perdus**, p. 73.

⁷⁴⁸ ID – **La Pluie à Rethel**, p. 25.

⁷⁴⁹ **Ibid.**, p. 91.

⁷⁵⁰ **Ibid.**, p. 46.

⁷⁵¹ **Ibid.**, p. 37.

⁷⁵² **Ibid.**, p. 47. C'est nous qui soulignons.

⁷⁵³ ID – **Fond de cale**, p. 13.

Le narrateur-personnage principal déambule tantôt amnésique, tantôt hanté par son passé frison avec Hilde, dans les provinces françaises qui firent jadis partie des Pays-Bas bourguignons ou qui représentent une périphérie en langue d'oïl à l'hégémonie francienne-française. La mère du narrateur, très proche de la physionomie de la mère de Pirotte, doit ses traits andalous ou castillans «à la politique de Philippe II»⁷⁵⁴ dans ces territoires médians. De même, le souvenir des bourgognes dégustés avec Hilde éveille la mémoire du très regretté «duc d'Occident [...] le Téméraire»⁷⁵⁵, mort devant Nancy.

La vallée mosane transfrontalière, très «dhôtelienne», traverse le théâtre de la dépossession identitaire et du ressassement mémoriel du narrateur ; lequel avoue que «personne ne m'attendait nulle part, ni en Hollande, ni ailleurs, et c'était bien ainsi»⁷⁵⁶.

Fugitif au passé douteux, il entreprend de suivre le cours du fleuve mythique et «[...] entre en Belgique sans rencontrer de gendarmes français»⁷⁵⁷. Ce périple devait le conduire jusqu'à «un café de Dinant, à l'ombre de la collégiale»⁷⁵⁸.

A nouveau, la Belgique dessine un couloir de passage, un espace transitif entre la France mosane et la mémoire hollandaise ou frisonne : «[...] J'ai quitté Sonia [à Dinant], je suis parti enseigner à Nimègue»⁷⁵⁹. On rejoint cette contrée septentrionale en «remontant» dans la contiguïté naturelle du paysage. Ainsi, le narrateur semble annuler l'efficace artificielle des frontières de l'Etat belge : «A cette heure-ci, déjà, j'étais censé avoir quitté la France»⁷⁶⁰.

En outre, pour ce polyglotte ou *nullilingue*, le statut du français est équivoque. Langue d'expression ou d'écriture, le français n'est pas saisi comme langue à référence et à possession immédiate par le locuteur périphérique et décentré.

En effet, celui-ci manie «comme un instrument anachronique et précieux»⁷⁶¹, la «langue de Racine»⁷⁶², ce qui est source de complexes d'insécurité linguistique : «J'ai toujours un peu peur de détraquer»⁷⁶³.

⁷⁵⁴ **Ibid.**, p. 16.

⁷⁵⁵ **Ibid.**, p. 125.

⁷⁵⁶ **Ibid.**, p. 43.

⁷⁵⁷ **Ibidem.**

⁷⁵⁸ **Ibidem.**

⁷⁵⁹ **Ibid.**, p. 44.

⁷⁶⁰ **Ibid.**, p. 41.

⁷⁶¹ **Ibid.**, p. 18.

⁷⁶² **Ibid.**, p. 28.

⁷⁶³ **Ibid.**, p. 18.

A côté de cet idiome prestigieux et monumental dans l'idéologie littéraire qu'il tisse et entretient, les parlers régionaux, «en langue d'oïl», notamment le picard, substitut diégétique du wallon, sont porteurs d'une authenticité insaisissable et intraduisible : «C'était plaisir de l'écouter s'essouffler à traduire en petit-nègre ce que tout naturellement j'exprimais en langue d'oïl»⁷⁶⁴.

Aussi bien **La Légende des petits matins** que **L'Épreuve du jour** évoquent l'enfance et l'adolescence de l'auteur dans «un pays du Nord»⁷⁶⁵, un «tropisme septentrional»⁷⁶⁶. Néanmoins, si le narrateur n'opère pas une *délocalisation* honteuse du décor du récit dans une ville française substitutive, il ne désigne pas cette ville par son nom. Il ne le suggère que par l'accumulation de repères liés à l'inavouable *ici*.

Or, «cette ville»⁷⁶⁷ ressemble à s'y méprendre à Gembloux, petite bourgade wallonne «vouée à l'interminable agonie des provinces»⁷⁶⁸, reconnaissable à sa vieille abbaye, son église décanale, son hôtel de ville et son carillon⁷⁶⁹. L'inscription de la spécificité de l'*ici* innommé passe aussi par la prégnance de souvenirs typiquement belges (marchand de loque⁷⁷⁰ et le carillon de l'église⁷⁷¹), ou le recours non expliqué au dialecte wallon (Mostatche-à-batia⁷⁷²), ce «patois de mon enfance»⁷⁷³.

Toutefois, ces références gardées au plus intime d'une mémoire prolifique ne suffisent pas à assumer définitivement ou de façon assurée et spontanée un lieu sur le mode national. La tendance à la fragmentation et à la dispersion identitaires, renforcée par l'expérience erratique de l'auteur-narrateur-personnage principal ne lui permet pas de revendiquer une nationalité unique et univoque. Les provinces «lotharingiennes» occupées dans son esprit par un pays littéraire lui font douter d'une telle hypothèse : «ai-je une mère patrie ?»⁷⁷⁴.

⁷⁶⁴ **Ibid.**, p. 29.

⁷⁶⁵ ID – **La Légende des petits matins**, p. 127.

⁷⁶⁶ **Ibid.**, p. 130.

⁷⁶⁷ Cf. **Ibid.**, p. 67, ID – **L'Épreuve du jour**, p. 19 ou encore le même procédé pour Namur, cette fois, ID – **Récits incertains**, p. 12s.

⁷⁶⁸ ID – **La Légende des petits matins**, p. 89.

⁷⁶⁹ Cf. ID – **L'Épreuve du jour**, pp. 41 et 53.

⁷⁷⁰ **Ibid.**, p. 40.

⁷⁷¹ **Ibid.**, p. 41.

⁷⁷² **Ibid.**, p. 123.

⁷⁷³ ID – **Plis perdus**, p. 151.

⁷⁷⁴ ID – **L'Épreuve du jour**, p. 72.

6.4.3 Excursus lusitanien

Peu sûr de son appartenance ou de son attachement national, Jean-Claude Pirotte se cherche des pays littéraires et mythiques substitutifs qu'il adopte d'un regard, d'un verre de vin ou d'un poème⁷⁷⁵.

Le Portugal figure parmi ces contrées lointaines et exotiques de l'âme comme jadis la Hollande et la Bourgogne, cet «immémorial espoir d'une Lotharingie»⁷⁷⁶ à vocation intimement littéraire, voire romanesque.

Un voyage en automne signale ce périple lusitanien de l'écrivain belge. Un temps «exilé» à son gré dans la ville promise d'Angoulême⁷⁷⁷, rue des Remberges, il quitte ce séjour mythique et chardonien pour un Portugal nostalgique, impérial, poétique, et en pleine mutation sociopolitique.

Le départ, marqué par le suicide, dans des circonstances troublantes⁷⁷⁸ de sa fille Geneviève, est d'emblée placé en péritexte sous le parrainage de Charles-Albert Cingria et de la littérature errante, mais aussi par l'énigmatique Vera, une femme qui le quitte précipitamment.

Geneviève est le principal destinataire du récit/carnet de voyage, et son ombre hante les mots, les lieux et les souvenirs évoqués. Le travail de mémoire se fait ici complice d'un «travail de deuil»⁷⁷⁹ des plus émouvants de la part d'un père inconsolable qui se penche sur ses souvenirs comme on feuillette un album de famille oublié depuis longtemps.

De ce puits mnésique endeuillé émergent des épisodes touchants liés à l'enfance de Geneviève et à la mémoire d'Anne Costy, sa mère⁷⁸⁰. Ces souvenirs acquièrent un triple éclairage dans le texte. D'une part, le décès de Geneviève apporte un ton nostalgique et douloureux à l'anamnèse narrative. Le narrateur rejoint trop ouvertement le père endeuillé.

D'autre part, le manque irréparable de la fille est relayé par l'intraduisible sentiment de la *saudade* portugaise et lisbonaise en particulier.

⁷⁷⁵ Cf. ID – **Un voyage en automne**, pp. 90 et 106.

⁷⁷⁶ ID – **Un rêve en Lotharingie**, p. 44.

⁷⁷⁷ Cf. ID – **L'Épreuve du jour**, p. 108.

⁷⁷⁸ Cf. ces circonstances dans ID – «Une lettre à António Lobo Antunes» – **Plis Perdus**, p. 55s.

⁷⁷⁹ Cf. QUAGHEBEUR, Marc – «Présences du Portugal dans les lettres belges de langue française», conférence à l'Université de Aveiro, 2002, p. 151.

⁷⁸⁰ Cf. PIROTTE, Jean-Claude – **Un voyage en automne**, p. 34.

Lisbonne procure un cadre impérial et maritime que l'auteur «incorpore»⁷⁸¹ à son état d'âme et qui lui permet de mieux intégrer ces événements funestes et la perte d'un être chéri⁷⁸².

Epousant ou traduisant dans sa langue des clichés littéraires ou culturels tels que «nostalgie du présent»⁷⁸³ ou «Roi disparu»⁷⁸⁴, le narrateur finit par plonger dans la réalité portugaise du moment. Subtilement, le voyageur se fait chroniqueur et se met à commenter l'impact architectural de l'émigration sur les caractéristiques traditionnelles des petits villages des Beiras : «On voit aussi des jeunes nés en France ou ailleurs, arriver pour les vacances, en rêvant sans doute qu'ils retrouvent une vérité sensible»⁷⁸⁵.

En fait, pour ce fin observateur, le Portugal n'évolue pas toujours dans le bon sens, et les sentences du touriste littéraire sont parfois sans appel : «Le Portugal s'est institué la victime consentante d'un assassinat du paysage [...]»⁷⁸⁶. Le chroniqueur craint de voir ce pays mythique perdre ses caractéristiques séculaires dans l'uniformisation bureaucratique européenne qui se décrète à Bruxelles : «Les jours du mythique fromage de serra sont comptés. Si je l'écris, c'est que j'espère, *absurdement* le contraire»⁷⁸⁷.

Et l'écrivain de parcourir hâtivement les richesses ou les atouts d'un pays en transition entre l'empire, le salazarisme et la révolution des œillets, le difficile accouchement démocratique et l'intégration européenne. Il s'arrête sur plusieurs détails : «le chouriço»⁷⁸⁸, l'«ail français»⁷⁸⁹, le «caldo verde»⁷⁹⁰.

⁷⁸¹ QUAGHEBEUR, Marc – «Présences du Portugal dans les lettres belges de langue française», p. 151.

⁷⁸² Remarquons que Conrad Detrez faisait à Lisbonne le deuil des idéologies et, par ricochet, de l'État unitaire belge.

⁷⁸³ PIROTTÉ, Jean-Claude – **Un voyage en automne**, p. 19.

⁷⁸⁴ **Ibid.**, p. 14.

⁷⁸⁵ **Ibid.**, p. 129.

⁷⁸⁶ **Ibid.**, p. 109.

⁷⁸⁷ **Ibid.**, p. 110. C'est nous qui soulignons.

⁷⁸⁸ **Ibid.**, p. 79.

⁷⁸⁹ **Ibid.**, p. 78.

⁷⁹⁰ **Ibid.**, p. 127.

Perçu sous un prisme livresque, «le Portugal est un songe, ou si l'on veut, une *extrême* réalité littéraire»⁷⁹¹. La découverte de cette Lusitanie éternelle (Salir do Porto et sa baie⁷⁹² ; Alcobaça et son abbaye, *la Reine morte*⁷⁹³ ; Coimbra, son université, les *doutores* et la rue de Quebra Costas⁷⁹⁴ ; le nord du pays et ses *vinhos verdes*, ou encore la serra da Estrela et son paysage immémorial, primitif) se produit sur fond de réminiscences ou ruminations littéraires⁷⁹⁵.

Marc Quaghebeur souligne d'entrée de jeu la «synergie» d'esprit liant Pirotte à son frère d'écriture António Lobo Antunes⁷⁹⁶. Dans **Plis perdus**, dans une lettre de Pirotte à cet écrivain phare de la fiction du Portugal moderne, l'auteur emprunte son expression «Angola de l'âme» pour qualifier sa démarche scripturale, déjà terriblement marquée par le sceau de la mort et de la perte, notamment celle de Geneviève.

D'ailleurs, ce personnage présent-absent, cette ombre-témoin mémorielle⁷⁹⁷, se glisse entre les deux hommes à la faveur des livres, comme il s'était toujours discrètement glissé entre le père et ses conquêtes féminines⁷⁹⁸. Dans sa lettre à Lobo Antunes, Pirotte confirme l'importance du jugement imaginaire, littéraire d'outre-tombe de sa fille sur les lectures qu'il entreprend, notamment les romans du prosateur portugais.

D'autres «réminiscences» littéraires induisent un dialogue nostalgique entre le narrateur et le Portugal mythifié par l'Histoire et la littérature (Alcobaça, la projection impériale de Lisbonne, etc.). Pirotte se révèle fin connaisseur des lettres portugaises dont il perçoit les complexités, les subtilités et le rapport solide et polémique à la fiction de la patrie⁷⁹⁹.

A tour de rôle, l'incontournable Fernando Pessoa ou Virgílio Ferreira⁸⁰⁰ ; António Tabucchi ou Miguel Torga sont convoqués pour tisser un texte frôlant çà et là la divulgation littéraire et le pèlerinage lettré pour illustrer l'assimilation poétique des lieux, cette technique typique de l'écriture pirottienne. Dès lors, les terrains vagues de Benfica à Lisbonne relèvent du «songe dhôtelien»⁸⁰¹.

⁷⁹¹ **Ibid.**, p. 14.

⁷⁹² **Ibid.**, p. 92s.

⁷⁹³ **Ibid.**, p. 57.

⁷⁹⁴ **Ibid.**, p. 20s.

⁷⁹⁵ **Ibid.**, p. 21.

⁷⁹⁶ Marc Quaghebeur a d'ailleurs eu l'occasion de l'interviewer. Cf. Entretien avec António Lobo Antunes, **Balises**, n°1, 2001.

⁷⁹⁷ Cf. PIROTTE, Jean-Claude – **Un voyage en automne**, p. 21.

⁷⁹⁸ Cf. **Ibid.**, p. 42s.

⁷⁹⁹ Il suffit, pour s'en convaincre, de lire les références personnelles à la *saudade* des lieux portugais qu'il endosse ou emprunte dans la fiction. Cf. ID – **Boléro**, pp. 54, 55, 60s, 94, 96, 97 et 98. Il y est question, entre autres lieux, du «Cais do Sodré» ou Nazaré.

⁸⁰⁰ ID – **Un voyage en automne**, p. 15.

⁸⁰¹ **Ibid.**, p. 63.

De telles considérations métalittéraires ou sentimentales n'opèrent que très rarement le contraste dichotomique ou le dégagement explicite, critique de *l'ici*, même *in absentia*. Si les paysages du littoral lusitanien dessinent une spatialité d'ouverture maritime qui ne sont pas sans rappeler les ciels hollandais, et s'opposent à la clôture et densité boisées d'un pays innommé⁸⁰², aucun discours critique ne vient creuser ces dichotomies superficielles.

A cet égard, Pirotte diffère radicalement de la démarche critique, voire «choquée» d'un Lobo Antunes (ou d'autres auteurs portugais du moment) dont le regard lucide sur le Portugal contemporain et son histoire récente constitue une impitoyable interrogation sur le passé et le devenir national.

Au contraire, Jean-Claude Pirotte ressasse *en creux*, sans la nommer, une Belgique qui n'existe plus, insérée dans un espace mitoyen et sentimental plus vaste, mythique incompatible avec un discours polémique ou conflictuel à propos de *l'ici*. Il trahit dans ses textes une inavouable *belgité*, inscrite dans la mitoyenneté ou la suggestion nordique et vague des lieux, dans les subtilités et les complexités, du non-dit.

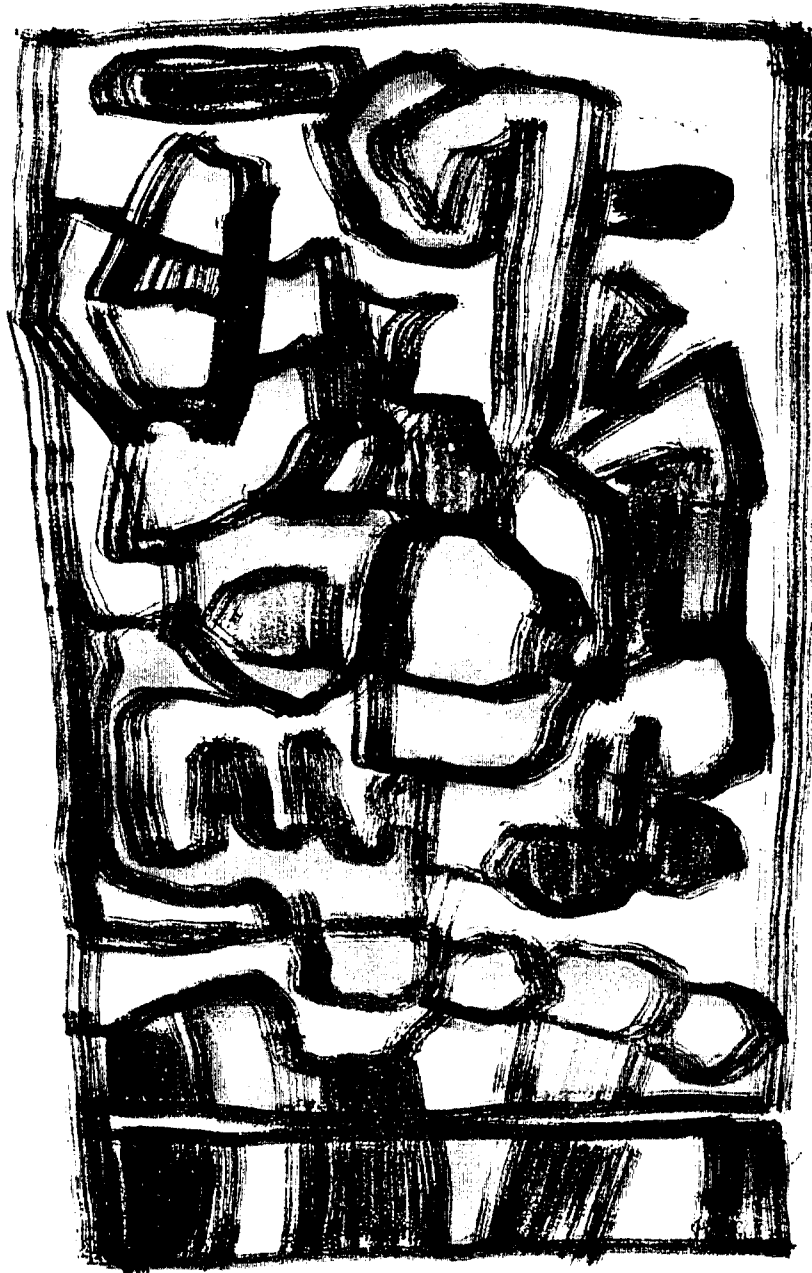
Oscillant symptomatiquement entre le *septante* et le *soixante-dix*, ancré dans un univers hypostasié, littéraire et en errant impénitent, Pirotte n'ose dire son appartenance en terme d'attachement relationnel national, en tant que «ressortissant».

Cependant, avec un rien d'ironie, Marcel Detiège rappelait dans «sa rencontre» avec l'écrivain namurois qu'«[...] il réprime les belgicisms, dont il ne peut tout à fait se corriger, dans le courant de la conversation... Et moins lorsqu'il déguste une Chimay...»⁸⁰³.

⁸⁰² Cf. *Ibid.*, p. 137.

⁸⁰³ Cf. DETIEGE, Marcel – «Jean-Claude Pirotte», *Confluent*, n° 222, novembre 1994.

LETTRE



Croquis sur enveloppe.

Lettre de Jean-Claude Pirotte postée le 15 avril 1999.

EPILOGUE

L'objectif de cette étude a été de confronter un corpus textuel de trois auteurs francophones, diversement attachés à la Belgique, à trois interrogations théoriques en guise d'hypothèse de travail : la mitoyenneté chronologique et critique de la fiction, la mitoyenneté identitaire de l'autofiction, ainsi que la mitoyenneté géographique et symbolique de la fiction de la Belgique.

Dans le sillage des recherches de Marc Quaghebeur, cette entreprise plaide pour «qu'on inscrive [ces] auteurs belges dans les réalités de l'histoire nationale [et de l'Histoire tout court, notamment l'histoire personnelle], y compris ceux qui, parmi eux, dénie toute efficacité à cette inscription»¹.

Il nous a semblé que l'interrogation de ces trois poétiques (Detrez, Savitzkaya et Pirotte) mettait à nu les complexités dégagées par la théorisation des questions et notions polémiques soulevées çà et là par la critique littéraire ces dernières années. Ces auteurs se trouvent, malgré eux, associés à l'intersection des enjeux des contiguïtés qui travaillent l'écriture (de *soi*) dans *l'ici* et le *maintenant*.

D'abord, l'écriture romanesque de Conrad Detrez, Eugène Savitzkaya et Jean-Claude Pirotte accuse à plus d'un titre et à des degrés divers, les apories narratives de la contemporanéité, même si ces romanciers rechignent à l'adoption explicite des taxinomies d'usage telles que «minimalisme» ou «postmodernité»².

¹ Postface de Paul Aron à QUAGHEBEUR, Marc – **Balises pour l'histoire des lettres belges**, Bruxelles, Labor, 1990, p. 412.

² Contrairement à d'autres romanciers contemporains tels que Jean Echenoz ou le Belge Jean-Philippe Toussaint.

Ces écritures démentent les plus sombres pronostics quant aux mutations en cours dans le champ littéraire contemporain en langue française, que ce soit la vision crépusculaire et catastrophique de Jean-Marie Domenach³, l'annonce mortuaire de Henri Raczymow⁴ ou l'inventaire d'un vague malaise⁵.

Bâties sur l'héritage et le témoignage de la modernité littéraire, tout en renouant avec le plaisir du récit et avec le sujet littéraire⁶, ces écritures jouent habilement le jeu de l'ironie, de la citation et de l'autocritique par une superposition ou un surcodage référentiels⁷ et métalittéraires souvent «métaleptiques» d'une part et, d'autre part, à travers un travail oxymorique de l'autoréférence par lequel : «d'autre du moi» fait son apparition fictionnelle, ouvrant la voie à de vastes écarts par rapport à une autobiographie délégitimée⁸.

Confrontée à la résurgence narrative et subjective, la critique (universitaire surtout) se cherche donc des outils nouveaux qui ne se fondent plus sur les assises d'une déconstruction textuelle, mais bien sur l'*indécidabilité* transitoire, mitoyenne d'un «troisième degré»⁹ de la production et de la réception du texte romanesque.

Chez Conrad Detrez, l'(auto)fiction emprunte la voie (voix) de l'enfance, son discours et sa vision animiste du monde (**Ludo**) ; les affres de l'adolescence ou les mutations sociopolitiques de la société européenne, et psychiques de l'auteur-narrateur (**Les Plumes du coq** et **L'Herbe à brûler**), pour mettre un *moi* en scène, pour s'analyser par la fiction, entreprendre une démarche explicitement autofictionnelle que l'auteur a très justement intitulée «autobiographie hallucinée».

Placé de façon indécise, paradoxale et oxymorique entre un souci d'ancrage autoréférentiel et une propension à la dérive fictive et analytique, l'auteur-narrateur-personnage principal, de plus en plus autodiégétique, manifeste une mitoyenneté de l'identité sous forme de «phase génétique du Sujet»¹⁰ par l'écriture.

³ Cf. DOMENACH, Jean-Marie – **Le Crépuscule de la culture française ?**, Paris, Plon, 1995.

⁴ Cf. RACZYMOW, Henri – **La Mort du grand écrivain**, Paris, Stock, 1994.

⁵ Cf. NADAUD, Alain – **Malaise dans la littérature**, Paris, Champ Vallon, 1992.

⁶ Dont on peut suivre une intéressante théorisation chez COMPAGNON, Antoine – **Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun**, Paris, Seuil, 1998.

⁷ Cf. BLANCKEMAN, Bruno – **Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard**, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 210.

⁸ Cf. aussi COLONNA, Vincent – **L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature**, EHESS, thèse inédite, 1989.

⁹ BADIR, Sémir – «Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire ?», **Ecritures**, n° 5, *Le Dépli. Littérature et postmodernité*, automne 1993, p. 18.

¹⁰ BLANCKEMAN, Bruno – **Les Récits indécidables**, p. 21.

Chez Eugène Savitzkaya, le récit oscille entre une allégeance moderne et déconstructive du récit, proche à maints égards de la «modernité négative»¹¹ et éminemment «textuelle» des années septante (**La Disparition de maman** y marque, à ce titre, un point de non-retour) et l'ironie ou le jeu subjectif postmoderne avec **Un jeune homme trop gros** et depuis **Marin mon cœur**, roman qui signale symptomatiquement le passage du «il» au «je», et du statut de «fils» à celui de «père».

Un souci hante cette écriture qui ne nie pas ses visées analytiques : «Moi Moi Moi»¹² ; qui assume, par l'ambiguïté induite du mensonge, les ruptures de ton et les effets oxymoriques, la récupération de l'enfance dans sa ferveur, son drame et sa violence.

Chez Jean-Claude Pirotte, «les variations du romanesque»¹³ passent avant tout par une conception de l'écriture comme façon de déjouer la littérature, comme autodénigrement et autocritique. Le texte convoque et dément tour à tour sa visée «littéraire» et intègre à son jeu une pratique citationnelle qui fausse les pistes autoréférentielles, et consolide la charpente intertextuelle de l'écriture romanesque puisque «l'homme qui écrit» dédouble le sujet narratif, mais assure sa présence sur plusieurs textes.

Par ailleurs, «la difficile coalescence du romanesque»¹⁴ se manifeste aussi sur le plan géographique et symbolique du fait des stratégies d'inscription ou d'évitement des réalités nationales. Ici, notre étude essaie de mettre en lumière les procédés qui renvoient à l'affirmation d'une *belgité*, fût-elle «inavouée» ou «inavouable», et à la caractérisation des mixités latentes dans les textes.

Force est de constater que le recours à une dilution mythologique du sujet, - registre mythologique comme rupture de ton chez Detrez ; ambiance initiatique et cataclysmique chez Savitzkaya et mythification des lieux, de la temporalité et des êtres chez Pirotte -, opère une «déterritorialisation»¹⁵ du récit et construit un espace indicible ou rendu subtilement «atopique».

¹¹ Cf. SALGAS, Jean-Pierre – «1960-1990 : roman mode d'emploi, suivi de Post-scriptum 1997», **Roman français contemporain**, Paris, Ministère des Affaires Etrangères, Sous-Direction du Livre et de L'Ecrit, 1997, p. 21.

¹² SAVITZKAYA, Eugène – **La Disparition de maman**, Paris, Minuit, 1982, p. 142.

¹³ Cf. le classement proposé par CHARNET, Yves – «La vie malgré tout. Jean-Claude Pirotte ou le romanesque des récits incertains», **Ecritures contemporaines**, n° 2, *Etats du roman contemporain*, 1999, pp. 67-81.

¹⁴ BLANCKEMAN, Bruno – **Les Récits indécidables**, p. 16.

¹⁵ Cf. QUAGHEBEUR, Marc – **Lettres belges entre absence et magie**, Bruxelles, Labor, 1990.

Dans l'œuvre autofictionnelle de Detrez, le récit hésite entre une inscription historique et autoréférentielle dans un cadre belge, et sa traduction dérisoire sous forme de traitement quasi carnavalesque (la trilogie hallucinée). Dans cette indécision, le roman apparaît de plus en plus comme allusion frontalière, voire substitutive par rapport à l'*ici*.

Pour Savitzkaya, l'«ingestion du réel»¹⁶ pratiquée par l'écriture autoréflexive et opaque, - quand elle n'est pas postmoderne et ludique -, annule toute efficace aux rares repères nationaux.

Enfin, chez Pirotte, le récit instaure en tant que mythes, des espaces contigus et frontaliers qui, tout en évitant la Belgique, «ingrate ou impossible mère»¹⁷, dessinent une géographie littéraire et nostalgique par laquelle l'auteur ressuscite une éternelle et utopique Lotharingie.

Le concept de *mitoyenneté*, voire celui de *coalescence*, nous semble opératoire en vue de rendre compte de ce rapport de double allégeance dans le cadre de la contemporanéité et de l'identité subjective et nationale. S'agissant de trois écrivains belges «inavouables» dans la transcription de l'*ici*, et de trois auteurs «inavoués», à la faveur de l'autofiction, il y a lieu de rappeler, à ce dernier stade de notre étude, la prémisse quaghebeurienne de «l'étrange propension à ne vouloir jamais trancher»¹⁸ qu'il a justement illustrée dans le champ littéraire belge.

Dans l'œuvre autofictionnelle de Conrad Detrez, l'*entre-deux* indécidable se reflète à plusieurs niveaux. Il s'insinue tout d'abord dans les techniques scripturales de mise en fiction de soi, par un jeu narratif complexe allant de la distanciation à l'identification. L'évolution analytique autodiégétique de la caractérisation du moi, du gamin narrateur de **Ludo**, à celui, adolescent, de **Les Plumes du coq** jusqu'à la pleine assumption et appréhension de soi cohabite de façon carnavalesque avec une fresque historique et nationale rendue sur un ton ironique qui la déréalise.

¹⁶ Une expression que nous empruntons au père-narrateur de **Marin mon cœur**.

¹⁷ QUAGHEBEUR, Marc – **Lettres belges entre absence et magie**, p. 452.

¹⁸ ID – **Balises pour l'histoire des lettres belges**, p. 18.

L'image de *l'ici* que ce travail (auto)fictionnel laisse deviner accuse également l'inscription de l'indécidabilité de l'entre-deux. Si la première fiction romanesque de l'«autobiographie hallucinée» plante son décor dans les souvenirs wallons de l'auteur : Fourons, le Pays de Liège (**Ludo**) ; la Wallonie et le Limbourg (**Les Plumes du coq**), les derniers romans (à partir de **L'Herbe à brûler**) opèrent soit un regard réfracté et critique par l'expérience brésilienne et exotique, soit un évitement frontalier et français presque honteux de ce *lieu* dont, cependant, le projet scriptural entend faire dériver sa trame.

Le récit se fait complice de ces indécisions diversement entretenues. En recourant à un registre mythique, en maîtrisant le discours enfantin ou en parodiant un sabir théologique, l'écriture romanesque concourt à un écart (auto)référentiel par rapport à la réalité, provoque une béance identitaire entre les mots et le réel auquel il n'est fait qu'allusion.

Dans la poétique savitzkayenne, les apories de l'*entre-deux* se manifeste d'abord par l'inscription (post)moderne de l'écriture. Celle-ci oscille en effet entre la radicalisation déconstructive par l'opacité du texte et du langage «carillonnant» de **Mentir à La Disparition de maman** et la tentation postmoderne et minimaliste de **Un jeune homme trop gros** et à partir de **Marin mon cœur**.

Proche tantôt du Nouveau Roman (**Mentir**), tantôt d'un projet d'écriture automatique qui n'eût pas détonné au milieu des tentatives surréalistes, la «prose» savitzkayenne se veut le vomissement et la *diction*-mélopée brutale de fantasmes et d'obsessions tournant autour d'une inaccessible identité, tourmentée ou profondément marquée par l'instance maternelle (la première poésie, **Mentir, La Disparition de maman**), et les lois carnassières instaurées par le père ou la nature *lato sensu*.

Ces deux pôles (auto)fictionnels s'avèrent en fait le théâtre d'une quête identitaire qui frôle parfois l'exaspération. Le jeu du portrait du moi se perd de façon indécidable, et diverge d'un tracé linéaire autoréférentiel étant donné la contamination d'une vision mythique et mécanique de l'enfance (**La Traversée de l'Afrique**). Des souvenirs se voient fictionnalisés en vrac et sont toujours l'occasion d'une dérive fantasmatique, avant de s'ordonner, parfois méthodiquement, dans une représentation ironique et postmoderne de la quotidienneté (**Marin mon cœur** et **En vie**). Dans ce cas, le moi perd de son énigme et le langage se rend à la transparence (auto)référentielle, et ce en dépit d'un investissement liturgique et mythologique dérisoire, mais qui n'a plus partie liée avec la langue.

Ces récits ont pour cadre, souvent rural, un lieu lui-même indécis ou inavouable, tantôt dilué dans l'imaginaire slave et mythique du narrateur (**La Traversée de l'Afrique** ou **La Disparition de maman**), tantôt placé aux limites autobiographiques d'un repère frontalier (**Les Morts sentent bon**).

Dans tous les cas, le réel n'est pas directement saisi dans/par le langage. Il fait l'objet d'une ingestion (**Marin mon cœur**), d'une autophagie optimiste et quasi rabelaisienne qui s'acharne à *nommer*, mais qui évite la directe adéquation à la réalité.

Chez J-Cl. Pirotte, la triple mitoyenneté prend un tout autre tour. La langue limpide et classique se fait complice d'une ironie entretenue et d'un autodénigrement réflexif de l'auteur-narrateur-personnage principal.

Le ton ironique du récit (**La Pluie à Rethel, Sarah, feuille morte**) est nourri par un souci citationnel, par un subtil surcodage de l'horizon référentiel toujours métalittéraire de la fiction qui l'inscrit dans la *manière* postmoderne de l'écriture.

Le récit joue sur les repères littéraires, se les approprie avant de s'en déclarer indigne. A nouveau, une conception mythique des lieux, du temps et des êtres (**La Pluie à Rethel, Fond de cale** ou **La Légende des petits matins**) contamine et «transfigure», voire illumine, l'*inhabitabilité* du moment et de *l'ici*.

A cet égard, le ton lyrique et nostalgique de la prose met à nu une indécidabilité du sujet à mi-chemin entre ses attaches biographiques évidentes et la propension au dédoublement fictionnel.

Le *moi-je* devient *moi-jeu* et se complexifie en se confrontant à la restitution d'une identité morcelée, équivoque, consciente de son altérité intrinsèque. Le recours à l'hétéronymie, ainsi qu'à l'emprunt, diversement exprimé (citation, plagiat, parodie) surdétermine le caractère indécidable de la subjectivité, et fausse ludiquement les pistes de lecture. Le narrateur pirottien se nomme tantôt Ange, tantôt Vincent, tantôt Sarah ou Verdi, dans une multiplicité identitaire ambiguë qui jette le lecteur entre l'identification immédiate et l'écart fictionnel, mais le place toujours en état de légitime méfiance.

Par ailleurs, les récits de J-Cl. Pirotte trahissent la transitivity mitoyenne de la Belgique, - patrie rarement désignée avec précision (et pour cause...) même s'il y est fait allusion (**La Légende des petits matins**) -, espace frontalier entre une mémoire nordique, picturale et mythique : la Hollande et la Frise (**La Pluie à Rethel, Fond de cale**) et un présent (ancré dans le passé, il est vrai) installé dans les provinces et les terroirs français.

L'*ici* (belge, s'entend) dessine un espace orgueilleusement ignoré ou référé en creux, que l'on quitte, que l'on traverse, que l'on feint d'oublier, en vain. Qui plus est, ce lieu se voit presque réhabilité par son intégration mythique dans l'ensemble interstitiel plus vaste auquel l'auteur donne plus facilement son assentiment symbolique. Il s'agit de cette légendaire Lotharingie ressuscitée par Pirotte à la faveur des cépages et des poètes provinciaux, et dont, insiste-t-il, le destin fut scellé devant Nancy¹⁹.

Ces différentes conclusions sur les écrivains en étude viennent ainsi corroborer plus d'une intuition diagnostique dégagée par le mouvement de la belgitude dans le tournant des années quatre-vingt. Ce débat peut sembler *daté* dans son enthousiasme et dans ses revendications. Ses conclusions, elles, demeurent pertinentes et acquièrent même un nouveau relief et un autre impact au fur et à mesure que le *lieu* d'écriture et de fiction semble indifférer la nouvelle génération en place.

Ces œuvres devraient donc continuer interrogeables à l'aune des soucis qui ont prévalu quelques années plus tôt, mais les questions identitaires posées ou soulevées en rappellent désormais d'autres non moins importantes, et qui viennent nuancer le *fait* belge : le rapport à la contemporanéité et les stratégies d'allusion autoréférentielle.

Disons que les problèmes dégagés par l'ascension d'une génération revendicatrice, se complexifient et gagnent une sérénité, - nous dirions même une *normalité* -, qui est le résultat d'une appropriation théorique des notions et des instruments lancés lors du débat de la belgitude.

A ce propos, l'analyse préfère souvent détecter des symptômes de l'inscription d'une certaine *belgité* dans les textes narratifs : repérage plus ou moins géographique ou symbolique d'une allusion aux complexités qui font la Belgique. Nous nous y sommes engagé dans cette étude en signalant l'importance des mixités ou des dichotomies diverses présents dans l'économie fictionnelle.

Cependant, d'autres approches s'avèrent opératoires qui doivent beaucoup aux apports conceptuels de la belgitude, et que nous avons également relevées dans le contexte de leur spécificité et de leur interaction avec l'œuvre de chaque auteur.

Rappelons que d'autres indices textuels apportent un éclairage très parlant sur les subtilités de l'écriture dans cette périphérie nordique du français. Le rapport à la langue, par exemple, y témoigne d'une certaine inadéquation bancale avec le réel.

¹⁹ Cf. PIROTTE, Jean-Claude – **Un rêve en Lotharingie**, Paris, National Geographic Society, 2002.

A cet égard, les propos *diagnostiques* des acteurs de la belgitude, surtout Marc Quaghebeur, n'ont pas du tout été démentis dans les faits et orientent encore une pertinente grille de lecture des œuvres contemporaines, affichant ou n'avouant pas l'ici comme horizon référentiel. Ces problèmes soulevés alors ne taraudent plus les esprits, mais travaillent toujours quelque part les textes, comme une sorte d'inconscient littéraire et symbolique, de grand lapsus référentiel qui n'ose dire son nom.

En fait, narrer suppose toujours «l'existence d'une histoire séparée comme l'usage d'un langage assuré de ses fictions représentatives»²⁰ et, par ailleurs et à bien des égards, «la langue renvoie toujours [en Belgique] à la culture française qui biaise, occulte ou affadit le surgissement du propre»²¹.

Les modalités fictionnelles du rapport au réel²² ou de restitution (auto)référentielle accuse subtilement ces écueils identitaires. Le recours au mythe ou à la logorrhée pour rendre l'enfance, la carnavalisation, l'emprunt musical ou pictural comme aspiration profonde de l'écriture (Pirotte), l'ambiguïté à s'assumer subjectivement, à s'avouer par-delà l'(auto)fiction, la plume baroque des récits ou le baroque des lieux, la mythification d'un Nord aux limites du cliché, les réticences à situer ou la propension à se cacher ou à se dissoudre dans une logique *frontalière* où la Belgique, en tant qu'espace symboliquement acquis s'éclipse, les mutations fictionnelles dues à une naturalisation française (Detrez) ; tout dessine une instabilité référentielle du récit, une difficulté supplémentaire à instaurer «une triangulation propice à la circulation du sens»²³.

La mitoyenneté que nous annonçons au seuil de cette étude se joue dans les textes des trois auteurs comme autant de reflets de structures superposées, agencées dans l'*entre-deux* d'une époque et d'une esthétique, dans l'inavouabilité de l'identité en creux, réfractée ou rendue *apatride*.

D'autres *prétextes* (thématiques, esthétiques, génériques ou sociologiques) à décortiquer les *lettres du jour* en Belgique ne manquent pas, comme le prouve l'acuité des contributions critiques d'une revue comme **Textyles**. Le champ littéraire belge s'ouvre ainsi à la recherche (universitaire, surtout) comme une aubaine, sous forme de relations inextricables liées à une singulière position de contiguïté labile et d'heureuse indéfinition historique, linguistique, géographique, culturelle et identitaire. Le chemin est ouvert. Pour notre part, il ne s'agit ici que d'une première étape.

²⁰ QUAGHEBEUR, Marc – **Balises pour l'histoire des lettres belges**, p. 27.

²¹ **Ibid.**, p. 25.

²² **Ibid.**, p. 22.

²³ **Ibid.**, p. 25.

BIBLIOGRAPHIE¹

1 Concernant la littérature française contemporaine

1.1 Ouvrages généraux ou collectifs

- ARTAUD, Antonin – **Le Théâtre et son double**, Paris, Gallimard, 1964.
- A.A.V.V. – **Littérature et postmodernité**, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1986.
- A.A.V.V. – **De la littérature française**, sous la direction de Denis Hollier, Paris, Bordas, 1993.
- A.A.V.V. – **La Littérature française contemporaine. Questions et perspectives**, Recueil d'études publié par Frank Baert et Dominique Viart, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993.
- A.A.V.V. – **Jeunes auteurs de Minuit**, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1994.
- A.A.V.V. – **Roman français contemporain**, Paris, Ministère des Affaires Etrangères, Sous-Direction du Livre et de l'Écrit, 1997.
- BARREAU, Jean-Claude – **L'Illusion de l'an 2000**, Paris, Grasset, 1998.
- BARTHES, Roland – **Le Degré zéro de l'écriture**, Paris, Seuil, 1953.
- BARTHES, Roland – **Le Plaisir du texte**, Paris, Seuil, 1973.
- BARTHES, Roland – **Roland Barthes por Roland Barthes**, Lisboa, Edições 70, 1976.
- BAUDRILLARD, Jean – **As Estratégias fatais**, Lisboa, Estampa, 1990.
- BAUDRILLARD, Jean – **Simulacros e simulação**, Lisboa, Relógio d'Água, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean – **A Ilusão do fim ou a greve dos acontecimentos**, Lisboa, Terramar, 1995.
- BELLEMIN-NOEL, Jean – **Vers l'inconscient du texte**, Paris, PUF, 1979.
- BLANCHOT, Maurice – **L'Espace littéraire**, Paris, Gallimard, 1955.
- BLANCHOT, Maurice – **Le Livre à venir**, Paris, Gallimard, 1959.
- BLANCKEMAN, Bruno – **Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard**, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

¹ Par souci méthodologique, et vu le caractère souvent monographique et systématique des différents thèmes, voire auteurs, dont nous faisons l'approche dans cette étude, il nous a semblé conventionnellement judicieux et utile de rappeler, le cas échéant, certains ouvrages récurrents sous la rubrique «approches théoriques».

- BOURDIEU, Pierre – **Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire**, Paris, Seuil, 1992.
- BRETON, André – **Manifestes du surréalisme**, Paris, Gallimard, 1983.
- BRITO, António Ferreira de – **Le Réel et l'Irréel dans la dramaturgie de Beckett, Ionesco et Tardieu**, Porto, Ed. Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, 1983.
- CALINESCU, Matei – **As 5 faces da modernidade**, Lisboa, Vega, 1999.
- CHENETIER, Marc – **Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours**, Paris, Seuil, 1989.
- COMPAGNON, Antoine – **Les cinq paradoxes de la modernité**, Paris, Seuil, 1990.
- COMPAGNON, Antoine – **Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun**, Paris, Seuil, 1998.
- **Dictionnaire des lettres françaises. Le XX^e siècle**, La Pochothèque, Le Livre de Poche, 1998.
- DOMENACH, Jean-Marie – **Le Crépuscule de la culture française ?**, Paris, Plon, 1995.
- ECO, Umberto – **L'Œuvre ouverte**, Paris, Seuil, 1965.
- ECO, Umberto – **Apostille au *Nom de la Rose***, Paris, Grasset, 1985.
- ECO, Umberto – **Lector in fabula. Le rôle du lecteur**, Paris, Grasset, 1985.
- FERGUSON, Priscilla Parkhurst – **La France, nation littéraire**, Bruxelles, Labor, 1991.
- FERRY, Luc – **L'homme-Dieu ou le sens de la vie**, Paris, Grasset, 1996.
- FOKKEMA, Bouwe W. – **História literária, modernismo e pós-modernismo**, Lisboa, Vega, s/d.
- FOUCAULT, Michel – **Les Mots et les Choses**, Paris, Gallimard, 1966.
- GLISSANT, Edouard – **Poétique de la relation**, Paris, Gallimard, 1990.
- JARRETY, Michel – **La Critique littéraire française au XX^e siècle**, Paris, PUF, «Que sais-je ?», 1998
- JOURDE, Pierre – **La Littérature sans estomac**, Paris, L'Esprit des péninsules, 2002.
- KRISTEVA, Julia – **Le Langage, cet inconnu. Une introduction à la linguistique**, Paris, Seuil, 1981.
- KUNDERA, Milan – **L'Art du roman**, Paris, Gallimard, 1986.

- LACAN, Jacques – **Écrits**, Paris, Seuil, 1996.
- LECLAIR, Bertrand – **Théorie de la déroute**, Paris, Verticales, 2001.
- LEVI-STRAUSS, Claude – **Tristes tropiques**, Paris, Plon, 1955.
- LEVY, Bernard-Henri – **La Pureté dangereuse**, Paris, Grasset, 1994.
- LINDENBERG, Daniel – **Le Rappel à l'ordre. Enquête sur les nouveaux réactionnaires**, Paris, La République des idées/Seuil, 2002.
- LIPOVETSKY, Gilles – **A Era do vazio. Ensaio sobre o individualismo contemporâneo**, Lisboa, Relógio d'Água, 1988.
- LYOTARD, Jean-François – **O Pós-moderno explicado às crianças**, Lisboa, Dom Quixote, 1987.
- LYOTARD, Jean-François – **A Condição pós-moderna**, Lisboa, Gradiva, 1989.
- MESCHONNIC, Henri – **Modernité modernité**, Paris, Gallimard, 1988.
- MOREAU, Jean- Luc – **La nouvelle fiction**, Paris, Critérion, 1992.
- NADAUD, Alain – **Malaise dans la littérature**, Paris, Champ Vallon, 1992.
- NANCY, Jean-Luc – **Le Sens du monde**, Paris, Gallilée, 1993.
- ORY, Pascal – **L'entre-deux-Mai. Histoire culturelle de la France. Mai 1968 - Mai 1981**, Paris, Seuil, 1983.
- ORY, Pascal – **L'Aventure culturelle française**, Paris, Flammarion, 1989.
- PAZ, Octavio – **Children of the mire. Modern poetry from romanticism to the avant-garde**, Cambridge, Harvard University Press, 1991.
- PENNAC, Daniel – **Comme un roman**, Paris, Gallimard, 1992.
- PEREIRA, Miguel Baptista – **Modernidade e Tempo. Para uma leitura do discurso moderno**, Coimbra, Minerva, 1990.
- PRIGENT, Christian – **Ceux qui merdRent**, Paris, P.O.L., 1991.
- QUAGHEBEUR, Marc – **Lettres belges entre absence et magie**, Bruxelles, Labor, 1990.
- RABATE, Dominique – **Le Roman français depuis 1900**, Paris, PUF, «Que sais-je ?», 1998.
- RACZYMOW, Henri – **La Mort du grand écrivain. Essai sur la fin de la littérature**, Paris, Stock, 1994.
- RICARDOU, Jean – **Pour une théorie du nouveau roman**, Paris, Seuil, 1971.

- RICHARD, Jean-Pierre – **L'Etat des choses. Etudes sur huit écrivains d'aujourd'hui**, Paris, Gallimard, 1990.
- RICHARD, Jean-Pierre – **Terrains de lecture**, Paris, Gallimard, 1996.
- RICCEUR, Paul – **Temps et Récit**, Paris, Seuil, 1983 - 1985, (3 volumes).
- ROBBE-GRILLET, Alain – **Le Miroir qui revient**, Paris, Minuit, 1984.
- SARTRE, Jean-Paul – **Qu'est-ce que la littérature ?**, Paris, Gallimard, 1948.
- SARTRE, Jean-Paul – **Situations II**, Paris, Gallimard, 1948.
- SCHOOTS, Fieke – **«Passer en douce à la douane». L'écriture minimaliste de Minuit**, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1997.
- SIMON, Claude – **Discours de Stockholm**, Paris, Minuit, 1986.
- SOKAL, Alan/BRICMONT, Jean – **Impostures intellectuelles**, Paris, Odile Jacob, 1997.
- TODOROV, Tzvetan – **La Notion de littérature et autres essais**, Paris, Seuil, 1987.
- VALADIER, Paul – **La Iglesia en proceso. Catolicismo y sociedad moderna**, Santander, Sal Terrae, 1990.
- VATTIMO, Gianni – **O Fim da modernidade. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**, Lisboa, Editorial Presença, 1987.

1.2 Articles de revues littéraires ou de presse

- AMETTE, Jacques-Pierre – «Le nouveau 'nouveau roman'», **Le Point**, 16 janvier 1989.
- AMETTE, Jacques-Pierre – «Une certaine tendance du roman français», **Le Point**, 11 mars 1995.
- ANCIEN, Nicolas – «La lecture littéraire, entre post- et modernité», **Ecritures**, n° 5, *Le dépli. Littérature et postmodernité*, automne 1993.
- BADIR, Sémir – «Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire ?», **Ecritures**, n° 5, *Le dépli. Littérature et postmodernité*, automne 1993.
- BADIR, Sémir – «Etats de la prose contemporaine», **Prétexte**, n° 21/22, printemps 1999.
- BADIR, Sémir – «Histoire littéraire et postmodernité», **Ecritures contemporaines**, n° 2, *Etats du roman contemporain*, 1999.

- BAETENS, Jan – «Littérature expérimentale : les années 80», **La Littérature française contemporaine. Questions et perspectives**, Recueil d'études publié par Frank Baert et Dominique Viart, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993.
- BARTH, John – «A few words about minimalism», **The New York Times book review**, 28 décembre 1986.
- BAUDELLE, Yves – «Les grandes lignes de la littérature française depuis 1945» - **La Littérature française contemporaine. Questions et perspectives**, Recueil d'études publié par Frank Baert et Dominique Viart, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993.
- BAYARD, Pierre – «De l'interprétation à l'incompréhension. Textanalyse», **Corps écrit**, n° 23, septembre 1987 (VI).
- BERTHO, Sophie – «L'attente postmoderne», **Revue d'histoire littéraire de la France**, n° 4/5, 1991.
- BERTHO, Sophie – «Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique», **Jeunes auteurs de Minuit**, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1994.
- BLASBAND, Philippe – «Informatique et littérature», **Ecritures**, n° 1, *Fin de millénaire*, automne 1991.
- BOLOGNE, Jean-Claude – «Vers une nouvelle fiction ?», **Le Carnet et les Instants**, n° 74, 15 septembre-15 novembre 1992.
- BRITO, António Ferreira de – «Requiem pelas vanguardas do século XX», **Intercâmbio**, n° 3, 1992.
- BUISINE, Alain – «L'automne de la fiction», **Ecritures**, n° 5, *Le dépli. Littérature et postmodernité*, automne 1993.
- COMPAGNON, Antoine – «Montaigne chez les postmodernes», **Critique**, n° 433-434, juin-juillet 1983.
- COMPAGNON, Antoine – «Paris - New York», préface à la traduction américaine de *Les cinq paradoxes de la modernité*, **Ecritures**, n° 5, *Le dépli. Littérature et postmodernité*, automne 1993.
- CONAN, Eric – «La fin des intellectuels», **L'Express**, 30 novembre 2000.
- CREPU, Michel – «Le roman français est-il mort ?», **L'Express**, 29 mars 2001.
- DELMEZ, Françoise – «Un Autre *de même*», **Ecritures**, n° 1, *Fin de millénaire*, automne 1991.

- DELRUELLE, Edouard – «Réécrire la modernité», **Ecritures**, n° 1, *Fin de millénaire*, automne 1991.
- DEMOULIN, Laurent – «Pour un roman sans manifeste», **Ecritures**, n° 1, *Fin de millénaire* automne 1991.
- DEMOULIN, Laurent – «Mourir à son postmoderne», **Ecritures**, n° 5, *Le dépli. Littérature et postmodernité*, automne 1993.
- DEMOULIN, Laurent – «Génération innommable», **Textyles**, n° 14, *Lettres du jour* (II), 1997.
- GAILLARD, Françoise – «Coups de sonde. Une rentrée sans écrivains», **Esprit**, n° 144, novembre 1988.
- GAUCHET, Marcel – «La religion de la sortie de la religion», **Autrement**, n° 75, décembre 1985.
- GELDOLF, Koenraad – «La théorie (littéraire) à l'ère de sa reproduction mécanisée : de la prolifération et du pluralisme comme faits primitifs», **Littérature**, n° 94, mai 1994.
- GUICHARD, Thierry – «Le roman en question II», **Prétexte**, n° 8, janvier-mars 1995.
- HEATH, Stephen – «Les causeries du vendredi», **De la littérature française**, sous la direction de Denis Hollier, Paris, Bordas, 1993.
- HOEK, Leo H. – «Indifférence, outrance et participation, dispositifs postmodernes», **Littérature et postmodernité**, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1986.
- HOLLIER, Denis – «Comment peut-on être français ?», **De la littérature française**, sous la direction de Denis Hollier, Paris, Bordas, 1993.
- HUGOTTE, Valéry / MOURIER, Pierre-François – «Le roman en question I», **Prétexte**, n° 7, octobre-décembre 1995.
- JOURDE, Pierre – «Etats de la prose contemporaine», **Prétexte**, n° 21/22, printemps 1999.
- LE NAIRE, Olivier – «Les Français lus de l'étranger», **L'Express**, 27 décembre 2001.
- LHOMME, Alain – «Le Schibboleth des années quatre-vingt ?», **Les Cahiers de philosophie postmoderne**, n° 6.
- LIBAN, Laurence – «Saintes écritures», **L'Express**, 30 novembre 1995.
- MERTENS, Pierre – «Du retour à l'autobiographie», **Revue de l'Institut de Sociologie**, Bruxelles, ULB, 1990-1991.
- MONGIN, Olivier – «La France en mal de fiction», **Le Monde**, 3 juillet 1992.

- NADAUD, Alain – «Où en est la littérature ? Ou pour un nouvel imaginaire», **L'Infini**, n° 19, été 1987.
- NADAUD, Alain – «Roman français contemporain : une crise exemplaire», **Roman français contemporain**, Paris, Ministère des Affaires Etrangères, Sous-Direction du Livre et de l'Écrit, 1997.
- PREVOST, Claude – «Une nouvelle modernité romanesque ?», **La Pensée**, n° 258, juillet-août 1987.
- PREVOST, Claude – «Au-delà du soupçon», **La Quinzaine Littéraire**, n° 532, 16-31 mai 1989.
- RABATE, Dominique – «Etats de la prose contemporaine», **Prétexte**, n° 21/22, printemps 1999.
- RABAUDY, Martine de – «Les enfants de Minuit», **L'Express**, 27 décembre 2001.
- SALGAS, Jean-Pierre – «Des éditeurs attentifs à une littérature qui bouge», **La Quinzaine Littéraire**, n° 532, 16-31 mai 1989.
- SALGAS, Jean-Pierre – «Sur deux photos de groupe», **La Quinzaine Littéraire**, n° 532, 16-31 mai 1989.
- SALGAS, Jean-Pierre – «1960-1990 : romans mode d'emploi, suivi de Post-scriptum 1997», **Roman français contemporain**, Paris, Ministère des Affaires Etrangères, Sous-Direction du Livre et de l'Écrit, 1997.
- SCHMIDT, Joël – «Eclatements du roman français», **Roman français contemporain**, Paris, Ministère des Affaires Etrangères, Sous - Direction du Livre et de l'Écrit, 1997.
- SCHOOTS, Fieke – «L'écriture 'minimaliste'», **Jeunes auteurs de Minuit**, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1994.
- VAN MONTFRANS, Manet – «Vers une issue de l'impasse postmoderne», **Littérature et postmodernité**, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1986.
- VARGA, Aron Kibédi – «Récit et postmodernité», **Littérature et postmodernité**, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1986.
- VARGA, Aron Kibédi – «Le récit postmoderne», **Littérature**, n° 77, février 1990.
- VIART, Dominique – «Le récit postmoderne», **La Littérature française contemporaine. Questions et perspectives**, Recueil d'études publié par Frank Baert et Dominique Viart, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993.

- VIART, Dominique – «'Nouveau Roman' ou renouvellement du roman?», **La Littérature française contemporaine. Questions et perspectives**, Recueil d'études publié par Frank Baert et Dominique Viart, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993.
- VIART, Dominique – «Questions à la littérature», **La Littérature française contemporaine. Questions et perspectives**, Recueil d'études publié par Frank Baert et Dominique Viart, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993.
- VIART, Dominique – «Le roman en question III», **Prétexte**, n° 11, automne 1996.
- VIART, Dominique – «Mémoires du récit. Questions à la modernité», **Ecritures contemporaines**, n°1, *Mémoires du récit*, 1999.

1.3 Entretiens et éditoriaux

- « Le moment venu », **Digraphe**, n° 5, 1976.
- «La Nouvelle Histoire», **Le Magazine Littéraire**, n° 123, avril 1977.
- «Où en est la littérature?», **L'Infini**, n° 23, automne 1988.
- «Génération 89», **L'Infini**, n° 26, été 1989.
- «Questions à la littérature», **Le Débat**, n° 54, 1989.
- «Voilà les textes», **Txt**, n° 26/27, printemps 1991.
- «Que peut le roman?», **Le Débat**, n° 90, 1996.
- Entretien avec Jérôme Lindon, «On ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve», **La Quinzaine Littéraire**, n° 532, 16-31 mai 1989.
- Entretien avec Paul Otchakovsky-Laurens, «Je cherche à être disponible pour chacun», **La Quinzaine Littéraire**, n° 532, 16-31 mai 1989.
- Entretien avec Bernard Lecomte, «Agis comme si tu aimais», **L'Express**, 25 mai 1995.

2 Concernant les lettres belges

2.1 Anthologies, dictionnaires, dossiers critiques et ouvrages collectifs

- A.A.V.V. – **Les Nouvelles Littéraires**, n° 2557, *Une autre Belgique*, 4-11 novembre 1976.
- A.A.V.V. – **Critique politique**, n° 4, *Ecrire de la Belgique*, novembre/décembre/janvier 1979/80.

- A.A.V.V. – **La Belgique malgré tout**, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par Jacques Sojcher, 1980.
- A.A.V.V. – **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, Bruxelles, AML/Ed. Universitaires de Bruxelles, 1980.
- A.A.V.V. – **Dossier du CACEF**, n° 84, février 1981.
- A.A.V.V. – **Ecriture française et identifications culturelles en Belgique**, Louvain-la-Neuve, CIACO, 1984.
- A.A.V.V. – **Trajectoires : littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone**, Ed. Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles, Labor, 1985.
- A.A.V.V. – **Rapport Coudenberg. Quelle Belgique pour demain?**, Paris/Gembloux, Duculot/Direct Social Communications, 1987.
- A.A.V.V. – **Un pays d'irréguliers**, Bruxelles, Labor, 1990.
- A.A.V.V. – **Liber**, n° 21/22, *La colère des Belges*, mars 1995.
- A.A.V.V. – **Prétexte**, n° 10, *spécial Belgique*, été 1996.
- A.A.V.V. – **La Revue Nouvelle**, n° 3, *Les écrivains belges sont nés quelque part*, mars 1997.
- A.A.V.V. – **Belgique toujours grande et belle**, composé par Antoine Pickels et Jacques Sojcher, Bruxelles, Revue de l'Université de Bruxelles, Ed. Complexe, 1998.
- A.A.V.V. – **Histoire et fiction**, sous la direction de Ginette Michaux, Bruxelles, Lansman, 2001.
- A.A.V.V. – **Histoire de la littérature belge francophone 1830-2000**, sous la direction de Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis et Rainier Grutman, Paris, Fayard, 2003.
- A.A.V.V. – **Indications**, n° 3, *Littérature belge «Le trésor des humbles»*, juin-juillet 2004.
- BURNIAUX, Robert / FRICKX, Robert – **La Littérature belge d'expression française**, Paris, PUF, «Que sais-je ?», 1973.
- CHARLIER, Gustave / HANSE, Joseph – **Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique**, Tournai, La Renaissance du Livre, 1975.
- **Espace Nord. L'anthologie**, sous la direction de Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles, Labor, 1994.
- **Lettres françaises de Belgique. Dictionnaire des œuvres**, I, *Le roman*, sous la direction de Vic Nachergaele et Raymond Trousson, Paris/Gembloux, Duculot, 1988.

- **Lettres françaises de Belgique. Dictionnaire des œuvres**, IV, 1981-1990, Paris/Gembloux, Duculot, 1994.
- MIGUEL, André / WOUTERS, Liliane – **Terre d'écart. Ecrivains français de Belgique**, Bruxelles, Ed. Universitaires, 1980.
- TREKKER, Anne-Marie / VANDERSTRAETEN, Jean-Pierre – **Cent auteurs. Anthologie de littérature française de Belgique**, Bruxelles, Ed. de la Francité, 1982.

2.2 Ouvrages généraux

- BAUDELAIRE, Charles – **Les Fleurs du mal et autres poèmes**, Paris, Flammarion, 1964.
- BIRON, Michel – **La Modernité belge. Littérature et société**, Bruxelles, Labor, 1994.
- FERGUSON, Priscilla Parkhurst – **La France, nation littéraire**, Bruxelles, Labor, 1991.
- QUAGHEBEUR, Marc – **Lettres belges entre absence et magie**, Bruxelles, Labor, 1990.
- QUAGHEBEUR, Marc – **Balises pour l'histoire des lettres belges**, Bruxelles, Labor, 1998.
- STENGERS, Jean – **Racines de la Belgique**, Bruxelles, Editions Racine, 2000.

2.3 Articles de revues littéraires ou de presse

- ANDRIANNE, René – «Ecriture et politique en Belgique», **Dossier du CACEF**, n° 84, février 1981.
- ANDRIANNE, René – «Conscience linguistique et conscience politique», **Ecriture française et identifications culturelles en Belgique**, Louvain-la-Neuve, CIACO, 1984.
- ANDRIANNE, René – «Les écrivains belges sont nés quelque part», **La Revue Nouvelle**, n° 3, mars 1997.
- ARON, Paul – «Littérature belge ou littérature de Belgique?», **Liber**, n° 21/22, *La colère des Belges*, mars 1995.
- ARON, Paul / BERTRAND, Jean-Pierre – «Une littérature qui semble aller de soi», **Textyles**, n° 13, *Lettres du jour* (I), 1996.

- BARONHEID, Marc – «Marc Quaghebeur : celui par qui le scandale arrive», **La Wallonie**, 18 mars 1983.
- BARONHEID, Marc – «En un combat douteux», **La Wallonie**, 22 avril 1983.
- BERTIN, Charles – «messieurs», *Cartes blanches*, **Le Soir**, 25 avril 1983.
- BOURDIEU, Pierre – «Existe-t-il une littérature belge. Limites d'un champ et frontières politiques», **Etude de lettres**, 1985, vol. III.
- BURY, Pol – «Une belgitude peut en cacher une autre», **La Belgique malgré tout**, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par Jacques Sojcher, 1980.
- CARION, Jacques – «Vol au-dessus d'un dictionnaire», **Le Carnet et les Instants**, n° 87, 15 mars-15 mai 1995.
- CELS, Jacques – «Bruxelles écrit sans précédent», **La Belgique malgré tout**, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par Jacques Sojcher, 1980.
- COLLIN, Françoise – «Bibliothèque paroissiale», **La Belgique malgré tout**, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par Jacques Sojcher, 1980.
- CRICKILLON, Jacques – «Approche de détournement», **La Belgique malgré tout**, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par Jacques Sojcher, 1980.
- CROES, Marcel – «What thou lovest well remains», **La Belgique malgré tout**, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par Jacques Sojcher, 1980.
- DE DECKER, Jacques – «Un nouveau déchiffreur de nos lettres est né», **Le Soir**, 26 octobre 1982.
- DELLA FAILLE, Pierre – «Fluctuat nec mergitur», **La Belgique malgré tout**, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par Jacques Sojcher, 1980.
- DELLISSE, Luc – «Une politique d'intervention raisonnée», *Une Belgique balisée*, tapuscrit, 1982.
- DEMOULIN, Laurent – «Génération innommable», **Textyles**, n° 14, *Lettres du jour* (II), 1997.
- DETREZ, Conrad – «Une fureur de Wallon», **Le Monde**, 7 octobre 1979.
- DETREZ, Conrad – «Le dernier des Wallons», **La Belgique malgré tout**, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par Jacques Sojcher, 1980.

- DUBOIS, Jacques – «Jeu de forces et contradictions dans le champ littéraire de la Belgique contemporaine», **Trajectoires : littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone**, Ed. Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles, Labor, 1985.
- FRANCK, Jacques – «Marc Quaghebeur, l'ange couteau dans nos serres chaudes ?», **La Libre Belgique**, 13 octobre 1982.
- GARCIN, Jérôme – «Miettes d'édition», **Les Nouvelles Littéraires**, n° 2866, 16-22 décembre 1982.
- GERMOZ, Alain – «Belges, dites-vous...», **Pourquoi pas ?**, 2 décembre 1982.
- GORCEIX, Paul – «75 ans de littérature française en Belgique», **Lettres actuelles**, n° 12/13, mai-août 1996.
- GRAWEZ, Damien – «Littérature et conceptions historiographiques en Belgique francophone», **Textyles**, n° 13, *Lettres du jour* (I), 1995.
- HEYNDELS, Ralph – «Ecrire la Belgique comme symptôme du vide», **Ecriture française et identifications culturelles en Belgique**, Louvain-la-Neuve, CIACO, 1984.
- HOLLIER, Denis – «Comment peut-on être français ?», **De la littérature française**, sous la direction de Denis Hollier, Paris, Bordas, 1993.
- JAVEAU, Claude – «Y a-t-il une belgitude?», **Les Nouvelles Littéraires**, n° 2557, *Une autre Belgique*, 4-11 novembre 1976.
- JAVEAU, Claude – «Le chocolat de Trois-Rivières», **La Belgique malgré tout**, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par Jacques Sojcher, 1980.
- JUIN, Hubert – «Victor Hugo à Arlon», **La Belgique malgré tout**, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par Jacques Sojcher, 1980.
- JUIN, Hubert – «Quelque chose de spécifiquement belge», **Le Monde**, 8 octobre 1983.
- KLINKENBERG, Jean-Marie – «La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique», **Littérature**, n° 44, décembre 1981.
- KLINKENBERG, Jean-Marie – «Pour une étude de l'Institution littéraire en Belgique francophone», **Ecriture française et identifications culturelles en Belgique**, Louvain-la-Neuve, CIACO, 1984.

- KLINKENBERG, Jean-Marie – «Le problème de la langue d'écriture dans la littérature francophone de Belgique de Verhaeren à Verheggen», **L'identité culturelle dans les littératures de langue française**, actes du Colloque de Pécs, Paris, Ed. Arpád Vigh, P. V. Pécs/ACCT, 1989.
- KLINKENBERG, Jean-Marie – «Les lettres de Belgique dans leur espace social et historique», **La Revue Nouvelle**, n° 3, *Les écrivains belges sont nés quelque part*, mars 1997.
- KOENIG, Théodore – «Evidences et ambiguïtés», **La Belgique malgré tout**, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par Jacques Sojcher, 1980.
- KOENIG, Théodore – «Une anthologie (discutée) des Lettres belges de langue française», **La Quinzaine Littéraire**, n°388, 16 février 1983.
- LA FERRE, Anne-Marie – «Confession d'une Belge honteuse», **La Belgique malgré tout**, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par Jacques Sojcher, 1980.
- LAUDE, André – «Elvis, c'est moi!», **Le Monde**, 6 octobre 1978.
- LEJEUNE, Claire – «De la mitoyenneté comme citoyenneté», **La Belgique malgré tout**, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par Jacques Sojcher, 1980.
- LINZE, Jacques-Gérard – «Belgique s.a.», **La Belgique malgré tout**, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par Jacques Sojcher, 1980.
- MERTENS, Pierre – «De la difficulté d'être Belge», **Les Nouvelles Littéraires**, n° 2557, *Une autre Belgique*, 4-11 novembre 1976.
- MERTENS, Pierre – «Du retour à l'autobiographie», **Revue de l'Institut de Sociologie**, Bruxelles, ULB, 1990/91.
- MIGUEL, André – «L'entre-deux, l'entre-mille», **La Belgique malgré tout**, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par Jacques Sojcher, 1980.
- MIGUEL, André – «Une thèse indéfendable sur nos Lettres», *Cartes blanches*, **Le Soir**, 20 décembre 1982.
- MIGUEL, André – «Une thèse indéfendable sur nos Lettres», *Cartes blanches*, **Le Soir**, 25 avril 1983.
- MILLOIS, Jean-Christophe – «Note sur le roman belge contemporain», **Prétexte**, n° 10, *spécial Belgique*, été 1996.
- NYSSSEN, Hubert – «Assignation à résidence», **La Belgique malgré tout**, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par Jacques Sojcher, 1980.

- OTTEN, Michel – «Identité nationale, identités régionales dans la littérature française de Belgique», **Ecriture française et identifications culturelles en Belgique**, Louvain-la-Neuve, CIACO, 1984.
- QUAGHEBEUR, Marc – «Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone», **La Belgique malgré tout**, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par Jacques Sojcher, 1980.
- QUAGHEBEUR, Marc – «Un rien, qui prélude au peut-être», **La Belgique malgré tout**, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par Jacques Sojcher, 1980.
- QUAGHEBEUR, Marc – «Brève histoire des lettres belges depuis la Libération», tapuscrit, 1993.
- QUAGHEBEUR, Marc – «Les écrivains belges et la France 1848–1914», **Cahiers francophones d'Europe centre-orientale**, n° 7/8, *Belgique francophone : quelques façons de dire les mixités*, 1997.
- QUAGHEBEUR, Marc – «Et si nous cessions d'hypostasier la langue ?» **Belgique toujours grande et belle**, Revue de l'Université de Bruxelles, Ed. Complexe, numéro composé par Antoine Pickels et Jacques Sojcher, 1998.
- QUAGHEBEUR, Marc – «Le soi et l'Autre. Variations congolaise, algérienne et belge», à paraître, **L'Europe et les francophonies, les francophonies et l'Europe**, actes du colloque de Strasbourg 2001.
- QUAGHEBEUR, Marc – «Au nord de l'Hexagone, l'impossible visage», tapuscrit, s/d.
- QUAGHEBEUR, Marc – «Politiquement l'année 1991», tapuscrit, s/d.
- QUAGHEBEUR, Marc – «Sans anamnèse un peu sérieuse, nous n'inventerons pas notre histoire», tapuscrit, s/d.
- QUAGHEBEUR, Marc – «Quand le mythe du XVI^e siècle rejoint celui de la Flandre picturale», Colloque de Bologne, inédit.
- ROMBAUT, Marc – «L'autre-deux-mères», **La Belgique malgré tout**, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par Jacques Sojcher, 1980.
- SAVITZKAYA, Eugène – «Un jeune Belge», **La Belgique malgré tout**, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par Jacques Sojcher, 1980.
- SOJCHER, Jacques – «La contagion poétique», **Les Nouvelles Littéraires**, n° 2557, *Une autre Belgique*, 4-11 novembre 1976.

- SOJCHER, Jacques – «Un Belge peu naturel», **La Belgique malgré tout**, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par Jacques Sojcher, 1980.
- SOJCHER, Jacques – «Ecrivains belges de langue française», **La Quinzaine Littéraire**, n° 388, 1-15 mars 1983.
- SOJCHER, Jacques – «Pays réel et pays légal», *Cartes blanches*, **Le Soir**, 8 avril 1983.
- TORDEUR, Jean – «Un 'désert belge' diversement peuplé», **Le Soir**, 26 octobre 1982.
- VERHESEN, Fernand – «Un point focal», **La Belgique malgré tout**, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par Jacques Sojcher, 1980.
- VIRAY, Alain – «Une 'nomenklatura' des Lettres en Belgique francophone ?», **Dernière heure**, 6 janvier 1983.
- WILLEMS, Paul – «J'aime le 'non-état' qu'est ce pays», **La Belgique malgré tout**, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par Jacques Sojcher, 1980.
- WOUTERS, Liliane – «Le double exil des poètes», **Les Nouvelles Littéraires**, n° 2557, *Une autre Belgique*, 4-11 novembre 1976.

2.4 Entretiens, correspondance et éditoriaux

- «Balises et brûlots», **Cahiers du CACEF**, n° 106, avril 1983.
- Entretien avec Jacques Dubois, Jean Louvet et Pierre Mertens, **Critique politique**, n° 4, *Ecrire de la Belgique*, novembre-décembre-janvier 1979/80.
- Entretien avec Marc Quaghebeur, «L'Alphabet contesté de Marc Quaghebeur», **Vlan**, 16 mars 1983.
- Entretien avec Marc Quaghebeur, **W'allons-nous ?**, n° 7/8, été 1983.
- Entretien de Paul Dirckx avec Marc Quaghebeur dans **Francofonía**, n° 5-6, 1990.
- Entretien avec Carmelo Virone, **Prétexte**, n° 10, *spécial Belgique*, été 1996.
- Entretien avec Henry Bauchau, **Prétexte**, n° 10, *spécial Belgique*, été 1996.
- Entretien avec Marc Quaghebeur, «Une arche inachevée», **Textyles**, n° 13, *Lettres du jour* (I), 1996.
- Entretien avec Jacques Dubois, «Ecrire en Belgique. Une autonomie à la carte», **La Revue Nouvelle**, n° 3, mars 1997.
- Entretien avec Jean-Luc Outers, «La promotion des Lettres belges», **La Revue Nouvelle**, n° 3, mars 1997.

- Entretien de Jacques Dubois avec Pierre Bourdieu, «Champ littéraire et rapports de domination», *Textyles*, n° 15, *L'Institution littéraire*, 1998.
- Entretien avec Hervé Hasquin, *L'Express*, 19 juillet 2001.
- Lettre de Jean Muno à Marc Quaghebeur, 29 septembre 1982, archives personnelles de Marc Quaghebeur.
- Lettre de Christian Berg à Marc Quaghebeur, 21 octobre 1982, archives personnelles de Marc Quaghebeur.
- Lettre de Claire Lejeune à Marc Quaghebeur, 22 octobre 1982, archives personnelles de Marc Quaghebeur.
- Lettre de René Andrianne à Marc Quaghebeur, 23 décembre 1982, archives personnelles de Marc Quaghebeur.
- Lettre de Paul Willems à Marc Quaghebeur, 2 janvier 1983, archives personnelles de Marc Quaghebeur.
- Lettre de Jean-Marie Klinkenberg à Marc Quaghebeur, 27 janvier 1983, archives personnelles de Marc Quaghebeur.
- Lettre de Marc Quaghebeur à J. Corvilain, directeur de rédaction au journal *Le Soir*, 26 avril 1983, archives personnelles de Marc Quaghebeur.
- Lettre de Jacques Dubois à Philippe Moureaux, Ministre-Président de l'Exécutif de la Communauté française, 27 mai 1983, archives personnelles de Marc Quaghebeur.
- Lettre de Michel Otten à Marc Quaghebeur, s/d, archives personnelles de Marc Quaghebeur.

3 Concernant l'autofiction

3.1 Ouvrages généraux ou collectifs

- A.A.V.V. – **Positions et oppositions sur le roman contemporain**, Actes et Colloques, n° 8, actes du Colloque de Strasbourg, présentés par Michel Mansuy, Paris, Klincksieck, 1971.
- A.A.V.V. – **Entre l'Histoire et le Roman**, actes du séminaire de Bruxelles, ULB, 1991.
- A.A.V.V. – **Autofictions & C^{ie}**, Colloque de Nanterre, sous la direction de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, RITH, n° 6, 1992.
- BARTHES, Roland – **Le Degré zéro de l'écriture**, Paris, Seuil, 1953.

- BARTHES, Roland – **Le Plaisir du texte**, Paris, Seuil, 1975.
- BARTHES, Roland – **Roland Barthes por Roland Barthes**, Lisboa, Edições 70, 1976.
- BLANCKEMAN, Bruno – **Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard**, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- COLONNA, Vincent – **L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature**, thèse inédite, dirigée par Gérard Genette, EHESS, 1989.
- COMPAGNON, Antoine – **Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun**, Paris, Seuil, 1998.
- DOUBROVSKY, Serge – **Fils**, Paris, Galilée, 1977.
- ECO, Umberto – **Apostille au *Nom de la rose***, Paris, Grasset, 1985.
- GENETTE, Gérard – **Fiction et Diction**, Paris, Seuil, 1991.
- GUSDORF, Georges – **Les Ecritures du moi**, Paris, Odile Jacob, 1991.
- GUSDORF, Georges – **«Auto-bio-graphie». Lignes de vie 2**, Paris, Odile Jacob, 1991.
- LEJEUNE, Philippe – **Le Pacte autobiographique**, Paris, Seuil, 1975.
- LEJEUNE, Philippe – **Moi aussi**, Paris, Seuil, 1984.
- LYOTARD, Jean-François – **Le Postmoderne expliqué aux enfants**, Paris, Galilée, 1986.
- MAY, Georges – **L'Autobiographie**, Paris, PUF, 1979.
- QUAGHEBEUR, Marc – **Lettres belges entre absence et magie**, Bruxelles, Labor, 1990.
- RABATE, Dominique – **Le Roman français depuis 1900**, Paris, PUF, «Que sais-je ?», 1998.
- ROBBE-GRILLET, Alain – **Le Miroir qui revient**, Paris, Minuit, 1984.
- STAROBINSKI, Jean – **Le Style de l'autobiographie**, Paris, Seuil, 1970.
- TOUZIN, Marie-Madeleine – **L'écriture autobiographique**, Paris, Bertrand-Lacoste, 1993.

3.2 Articles de revues littéraires et entretiens

- ANCION, Nicolas – «La lecture littéraire, entre post- et modernité», **Ecritures**, n° 5, *Le dépli. Littérature et postmodernité*, automne 1993.

- BADIR, Sémir – «Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire ?», **Ecritures**, n° 5, *Le dépli. Littérature et postmodernité*, automne 1993.
- BAETENS, Jan / VIART, Dominique – «Etats du roman contemporain», **Ecritures contemporaines**, n° 2, *Etats du roman contemporain*, 1999.
- BOISDEFERRE, Pierre de – «Renouvellement du roman français par l'autobiographie», **Positions et oppositions sur le roman contemporain**, Actes et Colloques, n° 8, actes du Colloque de Strasbourg, présentés par Michel Mansuy, Paris, Klincksieck, 1971.
- DEMOULIN, Laurent – «Mourir à son postmoderne», **Ecritures**, n° 5, *Le dépli. Littérature et postmodernité*, automne 1993.
- DETREZ, Conrad – «Le jardin de la vie», **Le Figaro**, 21 novembre 1978.
- DOUBROVSKY, Serge – «Textes en main», **Autofictions & C^{ie}**, Colloque de Nanterre, sous la direction de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, RITH, n° 6, 1992.
- Entretien avec Pierre Maury, «Jean-Claude Pirotte, prix Rossel : 'Je suis un personnage de roman'», **Le Soir**, 4 décembre 1986.
- ERNAUX, Annie – «Vers un je transpersonnel», **Autofictions & C^{ie}**, Colloque de Nanterre, sous la direction de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, RITH, n° 6, 1992.
- GAVARD-PERRET, Jean-Paul – «Eugène Savitzkaya : *Mentir* ou l'entrée dans la fiction», **Prétexte**, n° 8, janvier-mars 1995.
- HEATH, Stephen – «Les causeries du vendredi», **De la littérature française**, sous la direction de Denis Hollier, Paris, Bordas, 1993.
- HOLLIER, Denis – «Comment peut-on être français ?», **De la littérature française**, sous la direction de Denis Hollier, Paris, Bordas, 1993.
- LEJEUNE, Philippe – «Qu'est-ce qui ne va pas ?», **Entre l'Histoire et le Roman**, actes du séminaire de Bruxelles, ULB, 1991.
- LEJEUNE, Philippe – «Autofictions & C^{ie}. Pièce en cinq actes», **Autofictions & C^{ie}**, Colloque de Nanterre, sous la direction de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, RITH, n° 6, 1992.
- MERTENS, Pierre – «Mythologies personnelles», **Le Soir**, 12 décembre 1979.
- MERTENS, Pierre – «Du retour à l'autobiographie», **Revue de L'Institut de Sociologie**, Bruxelles, ULB, 1990/91.

- QUAGHEBEUR, Marc – «Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone», **La Belgique malgré tout**, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par Jacques Sojcher, 1980.
- ROBIN, Régine – «L'autofiction. Le sujet toujours en défaut», **Autofictions & C^{ie}**, Colloque de Nanterre, sous la direction de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, RITH, n° 6, 1992.
- SALGAS, Jean-Pierre – «1960-1990 : romans mode d'emploi», **Roman français contemporain**, Paris, Ministère des Affaires Etrangères, Sous-Direction du Livre et de l'Ecrit, 1997.
- VAN MONTFRANS, Manet – «Vers une issue de l'impasse postmoderne», **Littérature et postmodernité**, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1986.
- VARGA, Aron Kibédi – «Récit et postmodernité», **Littérature et postmodernité**, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1986.
- VIART, Dominique – «Le roman en question III», **Prétexte**, n° 11, automne 1996.
- VIART, Dominique – «Mémoires du récit. Questions à la modernité», **Ecritures contemporaines**, n° 1, *Mémoires du récit*, 1998.

4 Concernant l'œuvre romanesque de Conrad Detrez

4.1 Bibliographie de l'auteur

4.1.1 Romans

- **Ludo**, Bruxelles, Paris, Calmann-Lévy, 1974, réédité par (Bruxelles), Labor, 1988.
- **Les Plumes du coq**, Paris, Calmann-Lévy, 1975, réédité en livre de poche et par (Bruxelles), Labor, 1995.
- **L'Herbe à brûler**, Paris, Calmann-Lévy, 1978, réédité en Presses-Pocket et par (Bruxelles), Labor, 2003.
- **La Lutte finale**, Paris, Balland, 1980 et 1996, réédité en livre de poche.
- **Le Dragueur de Dieu**, Paris, Calmann-Lévy, 1980.
- **La Guerre blanche**, Paris, Calmann-Lévy, 1982.
- **La Ceinture de feu**, Paris, Gallimard, 1984.
- **La Mélancolie du voyeur**, Paris, Denoël, 1986.

4.1.2 En collaboration

- «Il a plu sur le grand paysage», **Il était douze fois Liège**, Liège, Mardaga, 1980.
- «La grande grève et le bruissement des chapelets», **Il était douze fois Liège**, Liège, Mardaga, 1980.
- «Le dernier des Wallons», **La Belgique malgré tout**, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par Jacques Sojcher, 1980.

4.1.3 Poèmes

- **Le Mâle apôtre**, Paris, Persona, 1982.

4.1.4 Essais

- **Pour la libération du Brésil**, Paris, Seuil, 1970.
- **Les Mouvements révolutionnaires en Amérique Latine**, Paris, Vie Ouvrière, 1972.
- **Les Noms de la tribu**, Paris, Seuil, 1981.

4.1.5 Traductions du portugais

- **Les Pâtres de la nuit**, roman de Jorge Amado, Paris, Stock, 1970.
- **Révolution dans la paix**, essai de Dom Helder Câmara, Paris, Seuil, 1970.
- **Mon Pays en croix**, roman de António Callado, Paris, Seuil, 1971.

4.1.6 Interventions politiques ou critiques, correspondance et entretiens

- «Les Wallons, les Flamands et l'Europe», **Esprit**, n° 4, avril 1968.
- «Dévoré par le Brésil», **Le Magazine Littéraire**, septembre 1982.
- «Le jardin de la vie», **Le Figaro**, 21 novembre 1978.
- «Une Belgique fabuleuse», **Télérama**, 9 mai 1979.
- «Une fureur de Wallon», **Le Monde**, 7 octobre 1979.
- Lettre de Conrad Detrez à Jean Remiche, administrateur général au ministère de la culture française, 16 février 1977, AML.
- Lettre de Conrad Detrez à Jean Remiche, administrateur général au ministère de la culture française, 21 août 1978, AML.

- Lettre de Conrad Detrez à Anne-Marie La Fère, 10 octobre 1984, AML.
- Entretien avec Christian Panier, «Du Brésil à Paris et détours», **La Revue Nouvelle**, LXXIV, décembre 1981.
- Entretien avec Carmelo Virone, «William Cliff : la vie comment ça rime», **Le Carnet et les Instants**, n° 77, 15 mars-15 mai 1993.

4.2 Choix bibliographique et approches théoriques

4.2.1 Ouvrages généraux

- A.A.V.V. – **Ecriture de soi et psychanalyse**, sous la direction de Jean-François Chiantaretto, Paris, L'Harmattan, 1996.
- A.A.V.V. – **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, Bruxelles, AML/Ed. Universitaires de Bruxelles, 1980.
- BACHELARD, Gaston – **La Poétique de l'espace**, Paris, Quadrige/PUF, 1957.
- BACHELARD, Gaston – **La Poétique de la rêverie**, Paris, PUF, 1960.
- BELLEMIN-NOEL, Jean – **Psychanalyse et littérature**, Paris, PUF, «Que sais-je ?», 1995.
- BLANCKEMAN, Bruno – **Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard**, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- BOURDIEU, Pierre – **La Domination masculine**, Paris, Seuil, 1998.
- CHATEAU, Jean – **A Criança e o jogo**, Coimbra, Atlântida, 1981.
- CLIFF, William – **Conrad Detrez**, Paris, Le Dilettante, 1990.
- COMPAGNON, Antoine – **Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun**, Paris, Seuil, 1998.
- DUMONT, Georges-Henri – **Histoire de la Belgique**, Bruxelles, Le Cri, 1997.
- DURAND, Gilbert – **Les Structures anthropologiques de l'imaginaire**, Paris, Dunod, 1969.
- ELIADE, Mircea – **Initiation, rites, sociétés secrètes, naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation**, Paris, Gallimard, 1959.
- FRAIBERG, Selma H. – **Les Années magiques**, Paris, PUF, 1967.
- FREUD, Sigmund – **L'Inquiétante Etrangeté et autres essais**, Paris, Gallimard, 1985.
- LEJEUNE, Philippe – **Le Pacte autobiographique**, Paris, Seuil, 1975.

- LOURENÇO, Orlando M. – **Psicologia do desenvolvimento moral**, Coimbra, Almedina, 1992.
- MAETERLINCK, Maurice – **L'Ornement des noces spirituelles de Ruysbroeck l'Admirable**, traduit du flamand, Bruxelles, Les Eperonniers, 1990.
- PIAGET, Jean – **La Représentation du monde chez l'enfant**, Paris, PUF, 1972.
- PIAGET, Jean – **La Construction du réel chez l'enfant**, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1973.
- QUAGHEBEUR, Marc – **Lettres belges entre absence et magie**, Bruxelles, Labor, 1990.
- QUAGHEBEUR, Marc – **Balises pour l'histoire des lettres belges**, Bruxelles, Labor, 1998.
- RABATE, Dominique – **Le Roman français depuis 1900**, Paris, PUF, «Que sais-je ?», 1998.
- ROMÉY, Georges – **Dictionnaire de la symbolique. Le vocabulaire fondamental des rêves**, tome 1, Paris, Albin Michel, 1996.
- SUTTER, Jean-Marie – **Le Mensonge chez l'enfant**, Paris, PUF, 1956.
- TODOROV, Tzvetan – **Introduction à la littérature fantastique**, Paris, Seuil, 1970.
- ZLOTOWICZ, Michel – **Les Peurs enfantines**, Paris, PUF/Seuil, 1975.

4.2.2 Editoriaux, articles de revues littéraires ou de presse

- «Roclinge : la plaque du pont Conrad Detrez...», **La Meuse**, 21 mai 1987.
- Editorial de **Pourquoi pas?**, 7 janvier 1987.
- ANDRIANNE, René – «*Le Monde des livres* et la littérature française non-hexagonale», **Médias et enseignement**, Paris, Didier-érudition, 1986.
- BADIR, Sémir – «Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire», **Écritures**, n° 5, *Le dépli. Littérature et postmodernité*, automne 1993.
- BARONHEID, Marc – «Conrad Detrez repose parmi les idoles brisées», **La Wallonie**, 2 novembre 1986.
- BIANCIOTTI, Hector – «Une boussole pour Conrad», **Le Nouvel Observateur**, 22 février 1985.
- BRAECKMAN, Colette – «Les iguanes bavards de la cathédrale en ruine», **Le Soir**, 13 février 1985.

- DELAUNOIS, Alain – «Racines et rhizomes», **La Revue Nouvelle**, août 1985.
- DEMOULIN, Laurent – «Pour un roman sans manifeste», **Ecritures**, n° 1, *Fin de millénaire*, automne 1991.
- FRANCK, Jacques – «L'individu dans l'Histoire : Pierre Mertens et Conrad Detrez», **La Libre Belgique**, 27 septembre 1978.
- FRANCK, Jacques – «La pavane de Conrad Detrez pour les révolutions défuntes», **La Libre Belgique**, 19 septembre 1984.
- Frère BETTO – «Souvenirs d'un ami de Detrez au Brésil», **TOUDI. Culture et société**, n° 2, Quenast, 1988.
- JOUANNY, Robert – «L'Afrique et le tiers monde dans **L'Herbe à brûler** de Conrad Detrez», **Images de l'Afrique et du Congo/Zaire dans les lettres françaises de Belgique et alentour**, édité par Pierre Halen et János Riesz, Bruxelles, Textyles-éditions, 1993.
- KLINKENBERG, Jean-Marie – «La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique», **Littérature**, n° 44, décembre 1981.
- MERTENS, Pierre – «Conrad Detrez à la croisée des chemins ?», **Le Soir**, 10 février 1981.
- MERTENS, Pierre – «Du retour à l'autobiographie», **Revue de l'Institut de Sociologie**, ULB, 1990/91.
- MUNO, Jean – «L'homme en exil. Mertens-Detrez-Modiano», **Revue Générale**, n° 11, novembre 1978.
- OLIVIERI-GODET, Rita – «Conrad Detrez : genèse d'une écriture», **Textyles**, n° 13, *Lettres du jour* (I), 1996.
- PANIER, Christian – «Du Brésil à Paris et détours : entretien avec Conrad Detrez», **Revue Nouvelle**, LXXIV, décembre 1981.
- QUAGHEBEUR, Marc – «Politiquement l'année 1991», tapuscrit, s/d.
- QUAGHEBEUR, Marc – «Présences du Portugal dans les lettres belges de langue française», conférence à l'Université d'Aveiro, 2002.
- SCHMIDT, Joël – «Eclatements du roman français», **Romans français contemporain**, Paris, Ministère des Affaires Etrangères, Sous-Direction du Livre et de l'Écrit, 1997.
- VIART, Dominique – «Le roman en question III», **Prétexte**, n° 11, automne 1996.

- ZUMKIR, Michel - «La langue belge et la belge écriture de Patrick Roegiers», **Le Carnet et les Instants**, n° 127, 15 mars-15 mai 2003.

5 Concernant l'œuvre romanesque d'Eugène Savitzkaya

5.1 Bibliographie de l'auteur

5.1.1 Romans

- **Mentir**, Paris, Minuit, 1977.
- **Un jeune homme trop gros**, Paris, Minuit, 1978.
- **La Traversée de l'Afrique**, Paris, Minuit, 1979.
- **La Disparition de maman**, Paris, Minuit, 1982.
- **Les Morts sentent bon**, Paris, Minuit, 1983.
- **Sang de chien**, Paris, Minuit, 1988.
- **Marin, mon cœur**, Paris, Minuit, 1992.
- **En vie**, Paris, Minuit, 1994.
- **Fou civil**, Paris, Flohic, 1999.
- **Exquise Louise**, Paris, Minuit, 2003.

5.1.2 En collaboration

- **Rue obscure**, (avec Jacques Izoard), Liège, Atelier de l'Agneau, 1975, réédité par (Bruxelles) Labor, 1993 (poèmes).
- **Plaisirs solitaires**, (avec Jacques Izoard), Liège, Atelier de l'Agneau, 1979 (poèmes).
- **(Sans Titre)**, (avec Alain Le Bras), Nantes, Musée des Beaux Arts, 1984 (poèmes).
- **Quatorze cataclysmes**, (avec Alain Le Bras), Cognac, Le Temps qu'il fait, 1984.

5.1.3 Poèmes, pièces théâtrales ou autres

- **Les Lieux de la douleur**, Liège, Ed. Liège des Jeunes Poètes, 1972.
- **La Cœur de schiste**, Liège, Atelier de l'Agneau, 1975.
- **L'Empire**, Liège, Atelier de l'Agneau, 1976, réédité par (Bruxelles) Labor, 1993.
- **Mongolie, plaine sale**, Paris, Seghers, 1976, réédité par (Bruxelles) Labor, 1993.

- **Les Couleurs de boucherie**, Paris, Christian Bourgois, 1980.
- **Bufo bufo bufo**, Paris, Minuit, 1986.
- **Capolican. Un secret de fabrication**, Saint-Herblain, Arcane 17, 1987.
- **Alain Le Bras, portrait en pied**, Liège, Atelier de l'Agneau, 1987.
- **La Folie originelle**, Paris, Minuit, 1991.
- **L'Été : papillons, ortie, citrons et mouches**, Saint-Pierre-des-Corps, La Cécilia, 1991.
- **Portrait de famille**, Bruxelles, Tropismes, 1992.
- **Jérôme Bosch**, Paris, Flohic, 1994.
- **Cochon forci**, Paris, Minuit, 1996.
- **Aux prises avec la vie**, Liège, Le Fram, 2002.
- **Célébration d'un mariage improbable et illimité**, Paris, Minuit, 2002.

5.1.4 Interventions critiques et entretiens

- «Un jeune Belge», **La Belgique malgré tout**, Revue de l'Université de Bruxelles, numéro composé par Jacques Sojcher, 1980.
- «L'écriture en spirale», **Revue Estuaire**, n° 20, Haute-Ville (Québec), été 1981.
- Entretien avec Carmelo Virone, «Les bâtisseurs d'Afrique», **La Mèche**, n° 2, février 1980.
- Entretien avec Hervé Guibert, précédé de «Lettre à un frère d'écriture», par Hervé Guibert et suivi de «La perversité, si simple et si douce», par Mathieu Lindon, **Minuit**, n° 49, mai 1982.
- Entretien avec F. Rutten et M. Rus, **Rapports het franse boek**, n° LIII, 1983.
- Entretien avec Pierre Maury, «Eugène Savitzkaya grandit vers l'enfance», **Le Soir**, 2 juin 1984.
- Entretien avec B-B., «Les livres ne viennent jamais de nulle part», **Face-B**, n° 7, 1987.
- Entretien avec Daniel Delas et Tristan Horde, **Le Français aujourd'hui**, n° 81, 1988.
- Entretien avec Eugène Savitzkaya, «Un garçon bouche», **Les Inrockuptibles**, n° 29, mai 1991.
- Entretien avec Françoise Delmez, **Ecritures**, n° 1, *Fin de millénaire*, automne 1991.
- Entretien avec Antoine de Gaudemar, «Le jardin d'Eugène», **Libération**, 2 avril 1992.

- Entretien avec Carmelo Virone, «Savitzkaya en Point de Mire», **La Wallonie**, 2 mars 1993.
- Entretien avec Francine Ghysen, «Eugène Savitzkaya, Prix Point de Mire 1993», **Mensuel littéraire et poétique**, n° 212, mai 1993.
- Entretien avec Eugène Savitzkaya, Office du Livre en Poitou-Charentes, La Rochelle, 1995.
- Entretien avec Eugène Savitzkaya, **Prétexte**, n° 8, janvier-mars 1995.
- Entretien avec José Domingues de Almeida, **Intercâmbio**, n° 7, 1996.
- Entretien avec Eugène Savitzkaya, **Est**, Bruxelles, Transquinquennial, s/d.

5.2 Choix bibliographique et approches théoriques

5.2.1 Ouvrages généraux

- BACHELARD, Gaston – **La Terre et les rêveries du repos**, Paris, José Corti, 1948.
- BACHELARD, Gaston – **La Poétique de l'espace**, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1957.
- BACHELARD, Gaston – **La Poétique de la rêverie**, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.
- BADINTER, Elisabeth – **XY de l'identité masculine**, Paris, Odile Jacob, 1992.
- BARTHES, Roland – **Mythologies**, Paris, Seuil, 1957.
- BATAILLE, Georges – **L'Érotisme**, Paris, Minuit, 1957.
- BATAILLE, Georges – **La Littérature et le Mal**, Paris, Gallimard, 1957.
- BAUDRILLARD, Jean – **O Crime perfeito**, Lisboa, Relógio d'Água, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean – **Simulacros e Simulação**, Lisboa, Relógio d'Água, 1991.
- BERGOUNIOUX, Pierre – **La Cécité d'Homère**, Paris, Circé, 1995.
- BLANCHOT, Maurice – **Le Livre à venir**, Paris, Gallimard, 1959.
- BOTHOREL, Nicole, et alii – **Les Nouveaux Romanciers**, Paris, Bordas, 1976.
- BRETON, André – **Manifestes du surréalisme**, Paris, Gallimard, 1983.
- BRITO, António Ferreira de – **Le Réel et l'Irréel dans la dramaturgie de Beckett, Ionesco et Tardieu**, Porto, Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, 1983.
- CERTEAU, Michel de – **L'Invention du quotidien**, Paris, U.E., 1980.

- CERTEAU, Michel de – **La Fable mystique. XVI^e - XVII^e siècle**, Paris, Gallimard, 1982.
- CHEVALIER, Jean / GHEERBRANT, Alain – **Dictionnaire des symboles**, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982.
- **Dictionnaire des mythes littéraires**, sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Editions du Rocher, 1988.
- DOMENACH, Jean-Marie – **Le Crépuscule de la culture française?**, Paris, Plon, 1995.
- DURAND, Gilbert – **L'Imagination symbolique**, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.
- ECO, Umberto - **L'Œuvre ouverte**, Paris, Seuil, 1965.
- ELIADE, Mircea - **Aspects du mythe**, Paris, Gallimard, 1963.
- ELIADE, Mircea – **Initiation, rites, sociétés secrètes, naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation**, Paris, Gallimard, 1959.
- ELIADE, Mircea – **La Nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions**, Paris, Gallimard, 1971.
- GUIBERT, Hervé – **Le Protocole compassionnel**, Paris, Gallimard, 1991.
- GUYOTAT, Pierre – **Tombeau pour cinq cent mille soldats**, Paris, Gallimard, 1967.
- HARBINSON, W.A. – **Elvis Presley**, Paris, Albin Michel et Rock & Folk, 1976.
- JOURDE, Pierre – **La Littérature sans estomac**, Paris, L'Esprit des péninsules, 2002.
- KAUFMANN, Jean-Claude – **Le Cœur à l'ouvrage. Théorie de l'action ménagère**, Paris, Nathan, 1997.
- KRISTEVA, Julia – **La Révolution du langage poétique**, Paris, Seuil, 1974.
- KRISTEVA, Julia – **Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection**, Paris, Seuil, 1980.
- KRISTEVA, Julia – **Le Langage, cet inconnu**, Paris, Seuil, 1981.
- LEJEUNE, Philippe – **Le Pacte autobiographique**, Paris, Seuil, 1975.
- **Lettres françaises de Belgique. Mutations**, Bruxelles, AML/Ed. Universitaires de Bruxelles, 1980.
- LEVY, Bernard-Henri – **Eloge des intellectuels**, Paris, Grasset, 1987.
- MAISONNEUVE, Jean – **Les Rituels**, Paris, PUF, «Que sais-je?», 1988.
- NADEAU, Maurice – **Histoire du surréalisme**, Paris, Seuil, 1964.

- PEZZA, Franck – **Le Gâteau de Papouasie. Analyse thématique et anthropologique de l'œuvre romanesque d'Eugène Savitzkaya.** Mémoire de licence en philologie romane, Université de Liège, année académique 1986/87 (inédit).
- PIAGET, Jean – **Le Jugement et le raisonnement chez l'enfant,** Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1963.
- PIAGET, Jean – **La Construction du réel chez l'enfant,** Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1973.
- PROPP, Vladimir – **Morphologie du conte,** Paris, Seuil, 1970.
- QUAGHEBEUR, Marc – **Lettres belges entre absence et magie,** Bruxelles, Labor, 1990.
- QUAGHEBEUR, Marc – **Balises pour l'histoire des lettres belges,** Bruxelles, Labor, 1998.
- RICARDOU, Jean – **Le Nouveau Roman,** Paris, Seuil, 1990.
- RIO, Michel – **Le Principe d'incertitude,** Paris, Seuil, 1993.
- ROBBE-GRILLET, Alain – **Le Miroir qui revient,** Paris, Minuit, 1984.
- SCHOOTS, Fieke – **«Passer en douce à la douane». L'écriture minimaliste de Minuit,** Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997.
- TODOROV, Tzvetan – **Introduction à la littérature fantastique,** Paris, Seuil, 1970.
- TODOROV, Tzvetan – **La Notion de littérature et autres essais,** Paris, Seuil, 1987.
- VIRONE, Carmelo – **De Savitzkaya (1972-1976).** Mémoire de licence en philologie romane, Université de Liège, année académique 1978/80 (inédit).
- ZLOLOWICZ, Michel – **Les Peurs enfantines,** Paris, PUF/Seuil, 1975.

5.2.2 Articles de revues littéraires ou de presse

- A.A.V.V. - **Alternatives théâtrales** 55, numéro spécial «de répertoire des auteurs dramatiques contemporains - théâtre belge de langue française», SACD, 1977.
- AMETTE, Jacques-Pierre – «Le nouveau 'nouveau roman'», **Le Point**, 16 janvier 1989.
- AMETTE, Jacques-Pierre – «Une certaine tendance du roman français», **Le Point**, 11 mars 1995.
- ANCION, Nicolas – «La lecture littéraire, entre post et modernité», **Ecritures**, n° 5, *Le dépli. Littérature et postmodernité*, automne 1993.

- AUTRAND, Dominique – «Dans la forêt sombre et luxuriante», **La Quinzaine Littéraire**, n° 372, 1^{er} juin 1982.
- BADIR, Sémir – «Cœur de père», **Le Carnet et les Instants**, n° 78, mai-septembre 1993.
- BAETENS, Jan – «Crise des romans ou crise du roman?», **Ecritures contemporaines**, n° 2, *Etats du roman contemporain*, 1999.
- CLAVEL, André – «Les bricoles de la vie», **L'Express**, 16 mars 1995.
- DE DECKER, Jacques – «La balade des poètes et des baladins», **Le Soir**, 29 novembre 1978.
- DELMEZ, Françoise – «Un Autre (*de même*)», **Ecritures**, n° 1, *Fin de millénaire*, automne 1991.
- DEMOULIN, Laurent – «Pour un roman sans manifeste», **Ecritures**, n° 1, *Fin de millénaire*, automne 1991.
- DEMOULIN, Laurent – «Génération innommable», **Textyles**, n° 14, *Lettres du jour* (I), 1997.
- DEMOULIN, Laurent – «Eugène Savitzkaya à la croisée des chemins», **Ecritures contemporaines**, n° 2, *Etats du roman contemporain*, 1999.
- DUEZ, Alexandrine – «O tempora! O mores!», **Le Carnet et les Instants**, n° 78, mai-septembre 1993.
- FEBEL, Gisela – «Ecrire l'intensité ou le roman en excès - l'œuvre romanesque d'Eugène Savitzkaya», **Les Lettres belges au présent**, actes du congrès des romanistes allemands, Université d'Osnabrück, 27-29 septembre 1999.
- FRANCK, Jacques – «Un jeune homme trop gros», **La Libre Belgique**, 8 novembre 1978.
- GAVARD-PERRET, Jean-Paul – «Eugène Savitzkaya : *Mentir* ou l'entrée dans la fiction», **Prétexte**, n° 8, janvier-mars 1995.
- GRIVEL, Charles – «Le jeu pelvien», **Critique**, n° 396, mai 1980.
- HORGUELIN, Thierry – «Trois portraits d'écrivains», **Le Carnet et les Instants**, n° 98, 15 mai-15 septembre 1997.
- IZOARD, Jacques – «Savitzkaya, entre la blessure et le squal», **Le Journal des poètes**, n° 10, octobre 1974.

- JUIN, Hubert – «Présentation de *Cœur de schiste*», **Le Magazine Littéraire**, n° 97, février 1975.
- LA FERRE, Anne-Marie – «Décembre, janvier, février, trois fois un livre d'Eugène Savitzkaya. Plus un Prix de l'Académie !», **Notre temps**, n° 75, 1^{er} avril 1976.
- LAUDE, André – «Elvis, c'est moi!», **Le Monde**, 6 octobre 1978.
- MAURY, Pierre – «Savitzkaya, auteur primé et *en devenir*», **Le Soir**, 14/15 février 1987.
- MERTENS, Pierre – «Une réalité en creux», **Le Soir**, 6 avril 1977.
- MERTENS, Pierre – «Mythologies personnelles», **Le Soir**, 12 décembre 1979.
- MILLOIS, Jean-Christophe – «L'écriture en vie», **Prétexte**, n° 8, janvier-mars 1995.
- OUTERS, Jean-Luc – «Quatre romanciers des années quatre-vingt», **La Belgique telle qu'elle s'écrit. Perspectives sur les lettres belges de langue française**, Volume 4, New York/Washington, Peter Lang, 1995.
- QUAGHEBEUR, Marc – «Brève histoire des lettres belges depuis la Libération», tapuscrit, 1993.
- RENOUPREZ, Martine – «Une lecture de *Marin mon cœur*», **Francofonía**, n° 2, 1993.
- RICHARD, Jean-Pierre – «Chaos et C^{ie}», **Terrains de lecture**, Paris, Gallimard, 1996.
- SCEPI, Henri – «Eugène Savitzkaya et le souci de l'origine», **Critique**, n° 550-551, mars-avril 1993.
- SCEPI, Henri – «Eugène Savitzkaya : une poétique du continu», **Critique**, n° 576, mai 1995.
- SCHOENAERTS, A. M. – «Eugène Savitzkaya, jeune auteur liégeois», **La Wallonie**, Liège, s/d.
- VIRONE, Carmelo – «L'univers dans une casserole», **Le Carnet et les Instants**, n° 87, 15 mars-15 mai 1995.
- VIRONE, Carmelo – «Qui te mangera ?», **Le Carnet et les Instants**, n° 96, 15 janvier-15 mars 1997.

6 Concernant l'œuvre romanesque de Jean-Claude Pirotte

6.1 Bibliographie de l'auteur

6.1.1 Romans ou récits

- **Journal moche**, Paris, Luneau-Ascot, 1981.
- **La Pluie à Rethel**, Paris, Luneau-Ascot, 1982, réédité par (Bruxelles), Labor, 1991.
- **Fond de cale**, Paris, Le Sycomore, 1984, réédité par (Cognac), Le Temps qu'il fait, 1991.
- **Un été dans la combe**, Paris/Bruxelles, La Longue Vue, réédité par (Paris), La Table Ronde, 1993.
- **Sarah, feuille morte**, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1989.
- **La Légende des petits matins**, Paris, Le Vallois-Perret, Manya, 1990, réédité par (Paris), La Table Ronde, 1997.
- **L'Épreuve du jour**, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1991.
- **Récits incertains**, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1992.
- **Il est minuit depuis toujours**, Paris, La Table Ronde, 1993.
- **Plis perdus**, Paris, La Table Ronde, 1994.
- **Un voyage en automne**, Paris, La Table Ronde, 1996.
- **Cavale**, Paris, La Table Ronde, 1997.
- **Boléro**, Paris, La Table Ronde, 1998.
- **Mont Afrique**, Paris, Le Cherche midi, 1999.
- **Ange Vincent**, Paris, La Table Ronde, 2001.
- **Un rêve en Lotharingie**, Paris, National Geographic Society, 2002.

6.1.2 Poésie, chroniques ou autres genres

- **Goût de cendre**, Liège, G. Thone, 1963.
- **Contrée**, Liège, G. Thone, 1965.
- **D'un mourant paysage**, Liège, G. Thone, 1969.
- **La Vallée de misère**, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1987.
- **Les Contes bleus du vin**, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1988.
- **Rue des Remberges**, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1989.

- **Sainte-Croix du Mont** (en collaboration avec Jean-Luc Chapin), Bordeaux, L'Escampette, 1993.
- **Faubourg**, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1997.
- **Dame et dentiste**, Paris, Inventaire/Invention, 2003.
- **La Distillerie de Fourgerolles**, Paris, Editions de L', 2002.
- **Boîte à musique**, Paris, Inventaire/Invention, 2004.
- **Chemin de croix**, (en collaboration avec Sylvie Doizelez), Paris, La Table Ronde, 2004.

6.1.3 Entretiens et correspondance

- Entretien avec Jean-Marie Mersch, «Jean-Claude Pirotte ou le secret du naturel», **Intermédiaire**, 13 mars 1987.
- Entretien avec Alain Bertrand, «Jean-Claude Pirotte», **Temps Livres**, octobre 1990.
- Entretien avec Alain Delaunois, «Pirotte et les petits matins», **Art-Culture**, octobre 1990.
- Entretien avec Claire Devarrieux, «La cavale du dipsomane», **Libération**, 12 juin 1997.
- Entretien avec Marc Quaghebeur, **Belgique Wallonie–Bruxelles. Une littérature francophone**, préface de Charles Houard, actes du 8^e colloque international francophone du Canton de Payrac et du Pays de Quercy, les colloques de l'A.D.E.L.F., volume III, Paris, Association des écrivains de langue française, 1999.
- Entretien avec António Lobo Antunes, **Público**, 18 mars 2000.
- Lettre à André Dhôtel, 18 décembre 1979 (AML).
- Lettre à Marcel Thiry, 23 septembre 1963 (AML).
- Lettre à sa femme Nanou entre 1975 et 1980, archives à dépouiller, conservées aux AML.
- Lettre à sa mère, Lily, 31 mars 1976 (AML).

6.2 Choix bibliographique et approches théoriques

6.2.1 Ouvrages généraux

- BACHELARD, Gaston – **La Poétique de l'espace**, Paris, Quadrige / PUF, 1957.
- BACHELARD, Gaston – **La Poétique de la rêverie**, Paris, PUF, 1960.

- BERTRAND, Alain – **Jean-Claude Pirotte**, Bruxelles, Labor, coll. «Un livre, une œuvre», 1995.
- BLANCKEMAN, Bruno – **Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard**, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- CHARLES, Pol – **Les Cavales de Jean-Claude Pirotte**, Bruxelles, Talus d'approche, 1999.
- CLOUX, Patrick – **Dans l'Amitié du merveilleux**, Cognac, Le Temps qu'il fait, 1995.
- COLONNA, Vincent – **L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature**, thèse inédite, dirigée par Gérard Genette, EHESS, 1989.
- COMPAGNON, Antoine – **La seconde main ou le travail de la citation**, Paris, Seuil, 1979.
- COMPAGNON, Antoine – **Les cinq paradoxes de la modernité**, Paris, Seuil, 1990.
- DURAND, Gilbert – **L'Imagination symbolique**, Paris, PUF, 1964.
- GENETTE, Gérard – **Seuils**, Paris, Seuil, 1987.
- GERARD, Alain – **Jean-Claude Pirotte. La raison d'une écriture. La banalité transfigurée**. Mémoire de licence en philologie romane, Université Libre de Bruxelles, année académique 1988/89 (inédit).
- MATHIEU, Hiel – **Jean-Claude Pirotte. Un été dans la combe. Lectures**. Mémoire de licence en philologie romane, Université Catholique de Louvain, année académique 1990/91 (inédit).
- QUAGHEBEUR, Marc – **Balises pour l'histoire de nos lettres**, Bruxelles, Labor, 1998.
- QUAGHEBEUR, Marc – **Lettres belges entre absence et magie**, Bruxelles, Labor, 1990.
- SCHOOTS, Fieke – «**Passer en douce à la douane**». **L'écriture minimaliste de Minuit**, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997.

6.2.2 Articles de revues littéraires, de presse ou éditoriaux

- BAETENS, Jan/VIART, Dominique – «Etats du roman contemporain», **Ecritures contemporaines**, n° 2, *Etats du roman contemporain*, 1999.

- BARONHEID, Marc – «La plus belle feuille de l'automne», **La Wallonie**, 4 décembre 1989.
- BARONIAN, Jean-Baptiste – «Repli», **Le Vif-L'Express**, 6 novembre 1986.
- BEAUREGARD, Joseph – «Jean-Claude Pirotte. Les fugues d'un avocat vagabond», **Des hommes en cavale**, Paris, Arte éditions/Mille et une nuits, 2001.
- BERTRAND, Alain – «L'épreuve du jour», **Le Ligueur**, 17 janvier 1992.
- BROGNIET, Eric – «Jean-Claude Pirotte : à la recherche de l'innocence perdue», **Sources Namur**, n° 3, 1988.
- CHARLES, Pol – «Le silence des mots», **Le Carnet et les Instants**, n° 109, 15 septembre–15 novembre 1999.
- CHARNET, Yves – «La vie malgré tout. Jean-Claude Pirotte ou le romanesque des récits incertains», **Écritures contemporaines**, n° 2, *États du roman contemporain*, 1999.
- COTTON, Ghislain – «Un rebelle en bal(l)ade», **Le Vif-L'Express**, 17 octobre 1997.
- DEFNET, Henri – «Sarah, feuille morte», **Belgique**, n° 1, 15 juin 1989.
- DELAUNOIS, Alain – «L'école buissonnière de Jean-Claude Pirotte», **La Cité**, 16 novembre 1986.
- DELAUNOIS, Alain – «Rayons», **Cité**, 12 avril 1987.
- DELAUNOIS, Alain – «Pirotte et les petits matins», **Art-Culture**, octobre 1990.
- DELMEZ, Françoise – «Les petits matins ne sont pas des cadeaux», **Le Carnet et les Instants**, n° 94, 15 septembre-15 novembre 1996.
- DELMEZ, Françoise – «Sommes-nous au monde, Tanagra?», **Le Carnet et les Instants**, n° 100, 15 novembre 1997-15 janvier 1998.
- DETIEGE, Marcel – «Jean-Claude Pirotte», **Confluent**, n° 222, novembre 1994.
- DEVARRIEUX, Claire – «Pirotte, lignes de fuite», **Libération**, 16 octobre 1997.
- DRACHLINE, Pierre – «La planète Pirotte», **Le Monde**, 14 décembre 1984.
- DRACHLINE, Pierre – «Les vins et les mots», **Le Monde des livres**, 14 août 1987.
- DUBOST, Jean-Pascal – «Jean-Claude Pirotte», **Gare maritime. Revue de poésie contemporaine**, 2003.
- GENDRE, Bruno – «Pirotte au bout du monde», **Libération**, 17 décembre 1992.
- HAUBURGE, Pascale – «Pirotte, un début qui mène loin», **Le Soir**, 3 mars 1998.

- LECLERC-ROBONI, Josiane – «1984-1990 : Jean-Claude Pirotte, un auteur à la recherche de lui-même», **La Belgique telle qu'elle s'écrit. Perspectives sur les lettres belges de langue française**, New York, Peter Lang Publishing, 1995.
- LEPAPE, Pierre – «Les bouts du monde», **Le Monde**, 10 septembre 1999.
- MAURY, Pierre – «Jean-Claude Pirotte, prix Rossel 1986 : 'je suis un personnage de roman'», **Le Soir**, 4 décembre 1986.
- MAURY, Pierre – «Portrait tremblé», **Le Soir**, 26 avril 1990.
- MAURY, Pierre – «Ombres et lumières», **Le Soir**, 18 juillet 1990.
- MAURY, Pierre – «Le retour du court», **Le Soir**, 25 novembre 1992.
- MAURY, Pierre – «Pirotte, le vagabond magnifique», **Le Soir**, 22 octobre 1996.
- PANDIT – «Un voyage en automne», **Plumes de Pan**, 5 décembre 1996.
- PANURGE – «L'été dans la combe», **Plumes de Pan**, 10 décembre 1986.
- PANURGE – «Sarah, feuille morte», **Plumes de Pan**, 28 février 1990.
- PIEROPAN, Laurence – «La Belgique littéraire. Entre l'image poétique et le langage», **Cahiers francophones d'Europe centre-orientale**, n° 7/8, tome 2, *Belgique francophone : quelques façons de dire les mixités*, 1997.
- ROSSION, Laurent – «Personnages, écriture et identité dans *Sarah, feuille morte*, de Jean-Claude Pirotte », **Cahiers francophones d'Europe centre-orientale**, n° 7/8, tome 2, *Belgique francophone : quelques façons de dire les mixités*, 1997.
- SAUTIER, Tristan – «Jean-Claude Pirotte, entre la musique et la mort», **La Revue Générale**, n° 4, 1998.
- SEBBEN, Vania – «*Sarah, feuille morte* de Jean-Claude Pirotte. Communication et recherche de soi», **Cahiers francophones d'Europe centre-orientale**, n° 7/8, tome 2, *Belgique francophone : quelques façons de dire les mixités*, 1997.
- VIART, Dominique – «Le roman en question III», **Prétexte**, n° 11, automne 1996.
- VIART, Dominique – «Mémoires du récit. Questions à la modernité», **Ecritures contemporaines**, n° 1, *Mémoires du récit*, 1998.
- VOITURIER, Michel – «J.-Cl. Pirotte, lauréat du Prix littéraire de Tournai», **Vers l'Avenir**, 19 septembre 1996.
- **Le Vif-L'Express**, 6 novembre 1986.
- «Un quatrième pour l'écrivain namurois Jean-Claude Pirotte», **Vers l'Avenir**, 14 octobre 1986.

- «Le Prix Rossel à Jean-Claude Pirotte», **Wallonie**, 4 décembre 1986.
- «L'écrivain J.-Cl. Pirotte à Tamines», **Nouvelle Gazette**, 26 février 1987.
- «Jean-Claude Pirotte, homme du 'Monde'», **Vers l'Avenir**, 2 novembre 1989.
- «L'artiste et son rêve charentais», **La Charente libre**, 12 décembre 1991.
- «Le Prix de littérature à Jean-Claude Pirotte», **Nord Eclair**, 27 septembre 1996.
- «Souvenirs pieux», **Le Monde**, 10 octobre 1997

ANNEXES

Correspondance entretenue avec Eugène Savitzkaya et Jean-Claude Pirotte, respectivement.

Liège le 21 février 1996

cher José Domingos de Almeida, la longueur
de votre nom me plaît beaucoup. Mais, pourriez-
vous s'il vous plaît, me donner votre numéro
de préférence. Mon numéro de téléphone est le
suivant : 32 41 / 23 36 97.

Avec plaisir

Engelbert Savitzkay

SAVITZKAYA

50 rue Chevaufosse
4000 Liège

Bruxelles le 28 juin 2007

cher José Domingos de Almeida,

Les Editions Flohic viennent
transmettre votre lettre. Je tenais
très heureux de séjourner
au Portugal et d'avoir de
vos nouvelles. Je me souviens
parfaitement de votre visite
rue Chevanfossé.

Cordialement vôtre,

Engin Le Vojtchov

Savitzkaya

29 rue Agimont
4000 Liège Belgique

tél. et fax : 32 4 232 1861

A JOSÉ ALMEIDA

Liege le 31 juillet 2007

Mrs honoraires :
60.000 piastres argent

F. Switzberg
22 rue A. Simon
4000 Liege

Cher José,
Je viendrais à Porto
pour lire et porter
témoignage. Je ne
suis pas contre rien cir-
mais j'aime répondre
aux questions bonnes.
Ma prestation de 45
minutes sera pour
moi une sorte de
performance (mais
surtout un
performance et à
surtout la drok - t - elle ?
Je pense probablement
avoir de surcroît
l'air d'un ami à rire
c'est quoi postmoderne ?
Enfin

1170 montolieu, le 13 janvier 1959

Cher José,

ta lettre, c'est un de ces petits
miracles qui touchent la merveille
du quotidien. Nous aurions pu
nous rencontrer peut-être au Portugal
si j'ai un peu habité (mais pas à
Lisbonne, à São Martinho do Porto, au
sud de Nazaré, et à Lisbonne si
je vas chaque fois que je peux).

Mazzy, Semblons, la vieille vie.
J'imagine que tu dois avoir plus
de mois d'âge qu'aurait Semblons
(qui est morte il y a cinq ans). Tu
me diras. Or tu peux me poser toutes
les questions que tu veux, j'essaierai
d'y répondre.

Je vas d'ailleurs commencer,
comme tu me le demandes. Mais

Je ne sais pas ce que tu as lu de moi.
Probablement pas la part de mes écrits
qui parlent un peu du Portugal. Je
joins à ceci mon dernier petit livre,
ni tu trouveras une bibliographie complète.
Dis-moi ce que tu souhaites recevoir,
j'essaierai de te procurer ça.

Mémoire d'eau, pourquoi pas ?

Si l'on pense surtout à la pluie à
Reuil, à Tond de calé, ou l'été
dans la combe. Bref à ces lieux où
il pleut pas mal, mais il y en a
sans doute où il pleut moins. En
tout cas, c'est vrai, c'est souvent
l'automne, et les paysages sont composés
de reflets.

Je n'ai jamais pu attribuer la
qualité d'"écrivain". Que j'essaie de
le devenir, sans doute, mais étant
entendu que la tentative n'est pas faite
d'aborder. Je suis une apprentie, une
bucolique, une sorte d'artisan du langage.
Je répète souvent que je suis un écrivain

du dimanche et un jeûne du samedi.
Pontade, mais qui dit bien à qu'elles
supprie. Trop pareusement pour courir
d'écouter à la statue, et à la statue,
littéraires. Du talent, qui sait? mais
qui tient de l'humour, et qui n'a
que la simplicité du meye.

A force, bien sûr, je m'en étourdis plus
trop d'être peu à peu regardé "comme
un écrivain" par quelques lecteurs. Je
me surprends quand même encore, un
fois de moi, à me traiter d'importance
ou de renommée, tant il me semble que
mes écrits doivent davantage à mes
lecteurs et à mes admirations qu'à mon
propre travail.

Success? Bah, en quelque sorte, le
succès est le lot commun. Je n'aime
pas guère écrire, mais que faire d'autre?
Or c'est possible que ce sera pour former
loquemment le rince de la mort. Je
préférerai composer le la musique, mais
j'en suis incapable. Je me rélats sur
à mots. Dis adieu.

Le que me reste du monde judiciaire,
et de l'univers du droit ? Je suffoc,
de tas de choses. Du jargon dont je me
sors avec un sourire en coin, une
ambivalence carcérale, certains artifices
de pensée, la vision de pratiques et
de perversions judiciaires ... Peut-être
aussi des personnages, anciens clercs,
malfrats, vagabonds.

Enfin, ce que je lis. Je n'en
finirais pas d'énumérer. Je suis resté
un lecteur ébloui, facile à séduire,
enfantin en somme. Je lis tout, ou
presque, avec la même aridité de
découverte, et le même plaisir innocent,
que dans l'enfance. Toujours je reviens
à Dhôtel, Thomas, Charbonneau, Jacottet,
Arnaud, Perros, Jubert, Paellan,
Nerval, Gueneau, Montaigne, ~~Joubert~~,
Calet, Lebrun, diambour, que suis-je !
La liste est si longue, et je ne cesse
de me livrer au plaisir de la citation.
Tous, mais Delan, Darboud, Cimpia,
non, je n'en finirais pas. Entre tous
les écrivains (mais) et mes lecteurs, je
sors un peu (du moins je l'espère) de

Univers de transmission. W n'oublions pas Le plaisir, de l'ère et d'aujourd'hui
Vrai bon à voir. A l'écriture, au tout savoir,

Jean-Louis

Muntolieu, le 10 aout 99.

Cher José,

Mi fade, mi trop académique,
ton article. Tu me fais en réalité
découvrir des choses, mais onto de
cohérence totalement ignorée de moi
(sauf à me dire que je raconte sans
aucune la même chose).

Oui, je vois que deux travaux
de licence ont été consacrés à mes
levis. Mais pas de thèse de doctorat,
que je sache. Il y a un travail
d'Alain Jorard, qui, aux derniers
moments, habitait 62, rue Mowse, à
1030 Brussels. Un autre, d'un garçon
de qui j'ai oublié le nom. Mais mon
ami Alain Dauterive pourrait te
renseigner (22, rue Clément Didriche,
5150 Floreffe). Les Cahiers francophones
d'Europe Centrale-Orientale, publiés par

Je me trompe,
le travail d'
Alain Jorard
est une thèse,
il me semble.

à l'Université James Pannonius, Département
de Français, Ifjúság u. 6, H - 7624 Pécs
(ou plutôt Magyarok ut 47/B, H 7625 Pécs
fax 36 72 211 814, c'est l'adresse de la
rédaction) ont consacré plusieurs articles
à nos livres dans leur numéro double 7.8.
en 1997. Enfin il y a une notice assez
bien faite (me semble-t-il) dans le volume
XX^e. siècle du Dictionnaire de lettres françaises
en deux de poche (Pocket), 1998.

Oui, j'ai sans doute à Porto un
jour ou l'autre, quand je déciderai de
retourner au Portugal. Mais quand ?

Embrasse tes parents pour moi.

Rappelle-moi d'ici un mois ou
deux que je dois t'envoyer une petite
peinture (un peu plus grande que des
feuilles d'enveloppe). Pour le moment,
j'en ai pas. donne la tête, et boulot
suffisant, et un ami a écrit à toute
intention (je suis très en retard, l'éditeur
me harcèle)

Je t'embrasse,

Jean-Louis

Montolieu, le 14 aout 99,

Cher José,

Voici justement la photocopie
d'une étude parue dans une revue
universitaire (je n'ai pas la référence
exacte, tu peux t'adresser à Jos
Charvet, Pupaéro, 10, av. Edmond Belin,
BP 4032, 31055 Toulouse cedex 4).
Il s'agit d'un numéro intitulé
"Centurs contemporains".

A toi, et à bientôt,

Joselle

MONTOLIEU }
11170 Montolieu } le 14 juin 99.

Cher José,

il pleuvait au Porté lorsque
tu m'as écrit en mai. Un mois déjà,
m'importe. Pardonne d'être en retard.
C'est que je dois (je devrais) remettre
un petit roman au cherche. hindi avant
fin mai, et j'ai dépassé l'échéance,
comme souvent. C'est vent Afrique, je
suis en train de le terminer à coup
de canards, il doit être en librairie
le 25 août.

Te voilà donc embroché dans
cette thèse. Et j'essaierai de te documenter
au mieux. Par exemple, j'attends que
Pol Charles est en train de préparer un
livre sur son "oeuvre" pour les éditions
de tales d'approche.

Autre chose: t'ai-je envoyé une

Copie d'un inédit retenu par Genevieve,
et qui avait paru dans l'ancien revue
du TQF, Clef. lieu? Si tu n'as pas
le texte, dis-le moi. Il s'agit de
la photographie.

Quoi d'autre? J'ai retenu aussi
d'anciens récits (des années 61-63), mais
que je fais dactylographier pendant l'été,
et que je t'envoierai. Il y a aussi, mais
tu dois le savoir, des inédits au musée
de la littérature à Bruxelles. Voici un
petit texte paru dans la revue Le Lecteur
de mai dernier. C'est ancien mais ça
peut coter une bibliographie (à ce propos
il y a des tentatives de moi ici et là
dans des revues, mais lesquelles? j'oublie: par
exemple dans un n° de Recueil, n° 30,
mars 94).

Bien sûr je t'accorderai les entretiens
que tu souhaites. Je rêve d'aller à Porto
un jour, j'aimerais l'utile et l'agréable,
mais quand? cet automne, et hiver?

S'il te manque des ouvrages, dis-moi,
je peux essayer de te les procurer.

Bon courage. Je t'embrasse,

Jacques

Je n'oublierai pas de te joindre - Rappelles - moi sur mes jolies
cousines, et tes vieilles lettres -
mon adresse, tout simplement: JCB, 11170 NOU TOULIEU.

Montolieu, le 2 octobre 99

Cher José,

Désolé de te répondre avec retard, mais je suis horriblement brusqué par le succès (??) de Mont Afrique. Je cours d'une ville à l'autre, et ne suis là que rarement, surchargé, et à Paris idem. Cette semaine à Rennes ("écris-moi dans la ville"), la suivante à Montolieu, Paris, Arpion, de deux, la suivante à Montolieu, Paris (les 20, 21, 22 octobre), retour à Montolieu, où je resterai 99 jours (c'est fini de Carcanville, dans l'Aude). On peut toujours au musée où je suis (04 68 24 80 04), ou à Paris, chez ma copie (01 43 54 56 45, le jour).

Tu peux demander à Pol Charles,
16, rue Terre l'Orege, B 6032
Mont s/ Machienne, de t'envoyer un
essai "ds cavals de Protte", qui doit
paraître ces jours-ci. J'y jure ce que
ce raconte au juste.

S. tu viens à Paris vers le 20
octobre, avertis au bureau ou au bistrot
de ma copie.

A toi, mon ami(e) fidèle
et j'admire encore de t'écrire en
lati,

Jou

Montolieu, janvier

Cher José,

Je suis tellement occupé, tellement en retard aussi, que je n'ai même pas le temps de t'écrire la longue lettre que je te dois.

Tu attendais voir un exemplaire du petit livre que Pol Charb m'a consacré. Tu y passeras sans doute de quoi nourrir un peu ton travail, encore que tu aies aussi à pousser d'autres chats dans ces livres.

Pour la simplicité que se trouve dans archives, que faire? Je ne crois pas possible de l'ouvrir aux tiers, qui ont encore vivants (un épouse légitime, par exemple). Il doit y avoir un dépôt de Jencireve, mais je pense qu'il est réservé aussi.

Tu me parles dans ta lettre d'un copain de ton père, Pierre Bocca. Oui, c'est

Ami un de mes beaux amis, que j'ai
je ten depuis de années. La ni comme
elle va ...

Albert

Amis,

Jean

Remerci - moi un jour en l'autre et
en exemplaire de dédicace - mais ce n'est
pas tout.

Montolieu, février.

Cher José,

Il est évident que la comparaison avec d'autres oeuvres, d'autres écrivains, peut être fructueuse. Il ne faut pas s'en priver quand c'est nécessaire, cela va de soi.

Mais, autre chose. Ton angle d'attaque ne me semble pas devoir enlever à l'œuvre ce que la vallée de minier et Faulmay, qui sont bel et bien des châteaux - seule la forme apparente diffère de l'air en prose, dont certains, d'ailleurs, mélangent prose et poésie, c'est le cas d'Il est minier -, de Plus perdu, de Récits incertains, de l'ovale. Ce me paraît être une singularité de cette affaire, et comme toute j'étais pu intitulée "roman". "Il est minier", si j'avais conservé la forme initiale de composition de ce livre qui avait pour titre Auguste Vincent, ou écrit posthume. Les éditeurs n'ont jamais voulu de ce titre, tout simplement - le volume Journal me le,

Jarvis by Duncan. Arct, n'étant qu'un
composé hétéroclite d'extraits de "œuvres",
of' Anje Vincent. Le nos initial étant
perdu, je n'ai pu reconnaître l'ensemble
dans le manuscrit, si bien que ce volume
là encore n'a que de lointains rapports
avec la tentative première de faire a
vidéo l'image d'une œuvre posthume
d'un écrivain inconnu, disparu jeune, qui
se serait appelé Anje Vincent, et qui
aurait parodié, en se les appropriant, les genres et
œuvres de l'histoire littéraire française,
depuis, des "petits et grands" romans
tragiques. C'est un enfant mort, ne, bien
sûr, mais il a existé un j't. ce qu'un
instant (ou le retour, et enfant, dans
un genre de la vallée de M., qui est un
parisienement Putebeuf, considéré comme
un pic romantique si l'on veut).

Tout ça n'est que de te compliquer un
peu le travail, mais fais comme tu le
sens, c'est toi le patron.

A bientôt, et amitié,

Jarvis

Ville de Grigny - Rhône - 69520

LE MANOIR 38 rue J. Sellier
Résidence d'Auteur

ou 24, rue Marnes
Le Préau, 75006
Paris

Jean-Claude PIROTTE
du 15 août
au 15 décembre 2000

Contacts
Pandora :
Sylviane Crouzet
04 78 07 97 19

Service Culturel municipal :
Armand Suhm
04 72 49 52 40

Avec le soutien de : la DRAC, du Conseil Régional Rhône - Alpes

Va-t-il donc nous arriver des choses fabuleuses ?
Jean-Claude PIROTTE

8/XI/00
Cher Joë, Merci d'avoir peiné
à la naissance de Rimbaud et
même d'Alphonse Allais. Je dois
avoir un lien de parenté avec le
Cap'tain' Cap. Tu peux toujours
compter sur moi, évidemment - en
te disant que je suis vers cense
un demi de loubet (vive le France !)
Je t'envoie ce jour-ci Autres arpent,
qui vient de paraître. Tu m'as
djà taci et tes de questions auxquelles
je finirai par répondre, de qui j'aime
le temps. A toi, mon amie,
Jean-Claude

Chabrier, Pirotte et Andrzejewski
Angoulême 1996
Photo : Claude Mesnard

Quintessence, Pierre
Bren des Joë,
que vont les écrivains
belges avec quel te français ?
l'amierei brei ravoir, fi
ous curieux. Et te tes
belge (p me Comidien,
a fi suis écrivain, comme
un écrivain français !).
A toi, l'amierei,
Jean-Claude

© Sur le côté

Titre : *Auteurs inavoués, Belges inavouables. Fiction, autofiction et fiction de la Belgique dans l'œuvre romanesque de Conrad Detrez, Eugène Savitzkaya et Jean-Claude Pirotte. Une triple mitoyenneté.*

Auteur : ALMEIDA, José Domingues de

ERRATA

Page	Ligne	Note	Où on lit	Il faut lire
44		37	á	à
52	2		Roland Barthes	Pierre Bourdieu
61	19		lieu	lieux
67	26		distinct	distincts
69	5		[...] dans la perspective	«[...] dans la perspective
69	19		il faut aussi de reconnaître	il faut aussi reconnaître
73	10		et d'autre	et d'autres
73	27		retentissantes rétractions	retentissantes rétractations
74	15		Lautréamont Céline	Lautréamont, Céline
83	29		de récit	du récit
94		328	dans sur essai son l'écriture	dans un essai sur l'écriture
95	1		pour ce qui est la conception	pour ce qui est de la conception
95	23		figures de styles	figures de style
97	3		s'approprie de la fiction	s'approprie la fiction
107		390	la littérature modernes	la littérature moderne
117	6		psychanalyse et de la sémiologie	psychanalyse et la sémiologie
117		446	mathématique	mathématiques
119	19		Le Nom de Rose	Le Nom de la Rose
131	11		de la critique.	de la critique».
136	22		un style la simplicité	un style dont la simplicité
172	14		la complexité belge. Il peut	la complexité belge peut
172		55	revendique	revendiquent
179		101	Communauté françaises	Communauté française
180	8		ou prix	au prix
185	2		ne reste	ne restent
192	21		de mouvement	le mouvement
199	17		<i>aller se soi</i>	<i>aller de soi</i>
199	21		<i>pas se soi</i>	<i>pas de soi</i>

250		390	intitulée	intitulé
316	20		Che Gevara	Che Guevara
317	13		haut en couleurs	hauts en couleurs
320	15		cet interview	cette interview
341	18		dernière les carreaux	derrière les carreaux
365	10		que les agitaient	qui les agitaient
372	8		ne jouent ensemble pas	ne jouent pas ensemble
409	16		tentaient	tentait
409	17		conciliables	conciliable
425	5		l'adolescence.	l'adolescence, promeut ce désengagement
447	6		Les confères	Les confrères
499	24		aussi vaste.	aussi vaste ?
520	19		les premiers récit	les premiers récits
559	3		ses deux premiers	les deux premiers
562	22		hongrois.	hongrois déstabilise le discours.
569	16		: Il ne faudrait	: «Il ne faudrait
576	12		«manière»	«manières»
605	3		si proche	si proches
609	26		puissante [...]».	puissante [...]» ?
614	7		au qui «suis-je	au «qui suis-je
632	6		La Folie originelle	La Folie originelle
642	2		donne à lire	donnent à lire
647	6		Culturel	Culturelle
659	13		et né	est né
664	18		à ce qui j'éprouve	à ce que j'éprouve
667	16		brillante études	brillantes études
670	4		je serai acquitté	je serais acquitté
684	24		de la haine» le narrateur	de la haine». Le narrateur
691	20		pas le rappel	par le rappel
757	28		Elle est n'est	Elle n'est
759	14		province français	province française