

Étrangeté et engagement

MARC QUAGHEBEUR. U.B.

Nombreux sont aujourd'hui les écrivains et les artistes qui ont trouvé dans le fonctionnement médiatique un nouvel alibi pour l'étalage complaisant d'un moi toujours grevé de l'imposture romantique. Étrangement, notre génération avait pu croire surannée cette attitude. Ne dénie-t-elle pas l'essence du travail artistique? L'haute humilité qui laisse advenir, tout en les contrôlant, les processus de formalisation des signes n'est-elle pas totalement étrangère à la projection hâtive d'une image de soi que l'oeuvre a précisément remise en cause tout au long de son élaboration?

Parler de ses textes et de sa pratique littéraire présente donc un caractère de grande étrangeté et, en un sens, d'extrême difficulté. Et cela, même si la génération de poètes et d'écrivains francophones de l'après-guerre avait eu à intérioriser l'abrupte formule historique de Malraux «qu'importe ce qui n'importe qu'à moi» et les préceptes, apparemment plus métaphysiques, d'un Beckett ou d'un Blanchot ouvrant l'espace littéraire à ce qui, en lui, efface le trop individuel. Ainsi, espérons-nous livrer passage au secret — ce singulier confine en fait au neutre — du sujet.

L'émergence de ce sujet passait par une attention extrême à ce qui était censé l'étirer, le décentrer : l'écriture. Et donc, à ce qui confinait en elle, très précisément, à l'élimination des boursoufflures rhétoriques léguées par une scolarisation désuète. Celle-ci n'avait eu de cesse de maintenir en vie des modèles d'expression qu'un sujet moderne ne pouvait plus accepter de soutenir.

Les traductions françaises de Paul Celan¹ servirent d'emblème et d'approfondissement à cette démarche qu'illustraient ou esquissaient Bonnefoy ou Du Bouchet, pour n'en citer que quelques-uns. Dans les années soixante, ces poètes publiaient l'extraordinaire revue *L'Ephémère*². Si le titre de ce «périodique» indiquait un horizon proche de sa disparition, son support impliquait une forme d'éternité mallarméenne. Paradoxe important, et que l'on a trop peu interrogé, alors qu'il désigne un des lieux de nos fascinations et de nos contradictions.

Vinrent ensuite Barthes et *Tel quel*; l'attention kristéviennne à la glosso-lalie; Bataille et Artaud; Lacan et les gloses autour de son oeuvre — ce qui n'est pas la même histoire. Tous les pendules annonçaient l'heure du langage tel qu'en lui-même. Pour les poètes, ce ne fut jamais qu'un retour à l'évidence du matériau.

Mais Sartre, comme Bataille, avaient jeté la suspicion sur la posture poétique - posture qui avoisinait presque, pour eux, l'imposture, L'ombre des camps nazis, synthétisée par la formule d'Adorno (*Comment écrire après Auschwitz?*) impliquait quant à elle, plus que jamais, que l'histoire se fit et se dît en dehors du sujet. En dehors de son fatras, en tout cas.

Il fallait cependant faire advenir ce sujet, qui est d'abord langage. Et le faire advenir bien sûr, pour parler comme nous le faisons alors, d'une façon qui ne fût pas thétiq. En somme, il fallait rompre avec tous les codes connus de l'énonciation du moi sans perdre pour autant la substance même de la langue.

Moins contradictoire qu'il y paraît — du moins, pour ce qui est d'un certain biffage du sujet, et de sa réapparition par cent mille autres pores —, cet appel de la modernité trouva plus à s'accrocher, en ce qui me concerne, à la figure d'Arthur Rimbaud qu'à celle de Lautréamont. Dans les années septante, la chose était tout sauf évidente.

Illuminations, *Une saison en enfer* ou les *Derniers vers* m'apparaissaient comme la quintessence de l'oeuvre moderne dont le phrasé maintient la langue dans sa fluidité, dans sa musique, dans son mouvement. Dans son

¹ Un Belge émigré à Paris, Jean Daive, y participa très activement. Cf. le volume *Strette* paru au Mercure de France en 1971.

² Les logogrammes de Dotremont y trouvèrent une première forme de reconnaissance littéraire. Je les y découvris.

apparition et sa disparition vibratoire, pour reprendre une formule plutôt mallarméenne.

La langue y est à la fois tactile et aérienne. Jamais, elle ne m'a fait penser à une langue appliquée. Un sujet s'y perd. Aux confins de lui-même et de l'histoire. Il le fait jusqu'au bout. Sans parapet. Véritable esquif sur la mer du langage.

Dans ces années de formation, il faudrait citer bien d'autres figures littéraires du XX^e siècle (Paul Claudel, Saint-john Perse, André Breton, René Char) dont la lyrique me fascinait. Elle me paraissait néanmoins inappropriée à un travail de destruction intériorisé des flatulences du langage.

Telle nous semblait alors la seule éthique possible du langage exigée par l'histoire. La Belgique et sa problématique s'inscrivirent donc bien après dans mes préoccupations. Ce n'est pas le lieu ici de s'appesantir sur les motifs qui ont amené une collectivité aussi spécifique que la nôtre à faire comme si elle ne disposait pas d'écrivains de qualité alors qu'elle ne cessait par ailleurs d'en produire — et non des moindres. Retenons seulement que rien — ou presque — dans notre héritage littéraire ne relevait des auteurs belges de langue française. Et que, pour ce qui est de l'expérience qui irrigue les textes et s'y transcrit — jusqu'en ses strates linguistiques les plus intimes —, rien n'était apte dans notre bagage à en circonvier la différence alors que cette dernière est précisément ce qu'il faut parvenir à exprimer. Ce à partir de quoi il convient de prendre son départ.

Nous ne le savions pas. Nous étions même convaincus du contraire. Nous nous trouvions donc porteurs d'une sorte d'universel abstrait alors que nous pressentions la nécessité d'une expression singulière. Nous la mettions bien sûr au compte de l'art pur³ et, quelque part, de la révolution. Les deux avaient, en somme, partie liée...

Avec les différences que l'on imagine aisément, cette expérience fut aussi celle de mes compagnons de route, ces De Haes ou ces Emond qui allaient un jour devenir, à travers les Archives et Musée de la littérature, les garants et les diffuseurs d'une mémoire occultée par un système socio-politique qui n'est pas sans rappeler celui des bourgeoisies compradores.

³ Rien de bien neuf, en un sens, puisqu'au XIX^e siècle, *La Jeune Belgique*, qui devait s'avérer déterminante pour la conscience littéraire de la génération fin de siècle, et qui devait engendrer, nonobstant ses idéaux proclamés, une forme de littérature nationale, fonda son combat sur une volonté de retour à l'art pur. Ce qui devait, plus tard, se payer chèrement.

Chacun de ces écrivains cherchait un chemin au fond du langage et de la théorie; au fond de leur croisement et du dépassement de leur apparent antagonisme. Ils ne savaient pas encore que ce chemin passerait un jour par une façon de reprendre la baroque Babel qui nous produisait sans que nous le sachions.

Il n'en alla pas autrement des adeptes de TXT, ces Verheggen et ces Clémens avec lesquels je devais notamment concevoir l'aventure des *Irréguliers du langage* (1990). Jacques Sojcher lui non plus, avec lequel allait prendre naissance une autre aventure essentielle, celle de *La Belgique malgré tout* (1980), ne pouvait alors deviner que son goût du babil l'amènerait un jour à se pencher sur la Babel foraine qui vit le jour, il y a sans doute quatre siècles, au Nord de ce qui allait peu à peu constituer l'Hexagone — avec tout ce que l'histoire de France induit depuis lors d'irréductible dans ce qu'est aujourd'hui la langue française.

En publiant en 1978 le *Degré Zorro de l'écriture* (ouvert par un premier mouvement intitulé *Oh très, très Sauvage Belgique*, et clos par un curieux *Goulag pour les archéologues de l'enfance*), Verheggen indiquait, dès le titre, cette petite — mais fondamentale — différence par rapport à la France qui caractérise toutes les productions belges francophones de quelque importance, différence qui ne peut se réduire à l'exotisme⁴. Il pointait, par ailleurs, la nécessité de plonger dans une culture littéraire spécifique, occultée par un amidon académique particulièrement prégnant, sur les causes duquel on pourrait - et on devrait - abondamment s'étendre.

C'est que, à l'heure où le français prenait sa forme moderne autour de la Cour et des salons, puis de la Révolution, les vieilles provinces francophones qui constituent aujourd'hui une bonne part de la Belgique avaient cessé d'avoir une histoire autonome. Volens nolens, elles faisaient ainsi l'économie des structures qui mènent aux États-Nations. Dans la foulée s'installait en leur sein un fabuleux mais subtil divorce entre la vieille langue parlée et la langue écrite, langue doublement venue d'ailleurs: de France, où se produisait une histoire aux antipodes de la leur; des élites locales, qui avaient admirablement démontré leur contrôle, et qui se complaisaient à transmettre la langue française en affectant des poses propres à en déguster tout individu pourvu d'un peu de sang.

⁴ En quoi la situation de la Belgique francophone est profondément différente de celle de la plupart des pays de la francophonie.

Aussi l'exergue de Verheggen emprunté à Scutenaire («Le bonhomme qui disposerait un microphone dans ma chambrette pour surprendre mes dits ou bruits privés ferait une piètre affaire. Je ne me retiens pas en public») est-il loin d'être hasardeux. Ne fait-il pas appel à la langue comme corps, comme bruit, comme insanité ? A la langue qui a conservé la vie, et qui n'est pas celle de la tradition lettrée...

Le premier texte important de notre littérature au XIX^e siècle, *La légende du Tyl Ulenspiegel*, ne procéda pas autrement lorsque, dans la préface du *Hibou*, son auteur se plut à attaquer vertement ceux qui ont usé la langue à force de la polir.

Tout cela dessine un contexte singulier, dont il faudra tenir compte si l'on veut comprendre ce qui se passe dans la production littéraire belge de langue française. Et cela, en dépit du flot de dénégations la concernant que l'on trouve tout au long de son histoire. Un jour, il faudra s'interroger, à la façon des psychanalystes, sur ce symptôme vraiment trop énorme pour qu'il ne révèle pas une imposture de grande envergure.

Dans son exergue en tout cas, Verheggen n'y va pas de main morte. Il en appelle à l'urgence de replonger dans la langue orale qui a constitué, dans nos provinces, le seul canal où se maintenait en fait la vie de la langue — l'écrit n'étant souvent, ainsi que je viens de le signaler, qu'une sorte de contreplaqué mal ajusté.

A l'époque, le livre fit quelque bruit dans le landerneau. Sans que le milieu littéraire se doutât que ce filou cocasse et provoquant allait devenir une des sources de la découverte d'un des fils rouges de notre spécificité.

Pour ma part, me fondant plutôt sur l'expérience du théâtre d'avant-garde qu'avait notamment incarné Frédéric Baal, j'en désignai, dès 1979, la nécessité dans un volume d'entretiens réalisé par Paul Emond: *Mutations*⁵. Appel et analyse qui allaient de pair avec une pratique personnelle beaucoup moins baroque que celle que j'appelais de mes vœux. Cette pratique portait sa radicalité sur l'exténuation *et* la densification des formes plutôt que sur leur explosion délurée. Relevons dès maintenant ce clivage, cette distance relative entre formulation, analyse et engagement d'une part, écriture strictement personnelle du sujet d'autre part.

⁵ Ce volume, le premier de la collection «Archives du futur», (collection spécifique d'approches scientifiques de nos lettres), s'ouvrait par une préface de Joseph Hanse et rassemblait une dizaine de témoignages, issus d'horizons divers, sur le renouveau du champ littéraire francophone en Belgique.

Qu'on le veuille ou non, comme ce fut déjà le cas au XIX^e siècle dans le chef des grands naturalistes et des grands symbolistes belges de langue française, l'invention d'un «nouveau» qui soit en même temps «concret» s'effectue aujourd'hui encore, en Belgique francophone, dans une forme de décalage insidieux avec ce qui s'effectue en France au même moment.

Dans ce déplacement insidieux⁶ s'exprime la spécificité qu'une histoire-graphie aveugle s'est obstinée à dénier en arguant des concomitances ou des proximités entre les deux champs littéraires. Or celles-ci ne pouvaient manquer d'advenir. Ne s'agit-il pas de deux cultures voisines, jouées dans la même langue, et gérées par un seul processus éditorial? Cette spécificité, tout un peuple la pressent sans parvenir à l'exprimer. C'est qu'il n'a pas de vrai nom propre; et croit devoir s'exprimer uniquement au travers de modèles importés.

En ce qui concerne, cette descente (et cette réouverture) au fond du champ culturel belge ne coïncida pas d'abord avec les textes baroques mais plutôt avec ceux de l'élosion tempérée du baroque. Musique en disparation de Maeterlinck ou d'Elskamp; pensée fulgurante du surréaliste Paul Nougé prenant distance de Breton; halètement suffoqué de Dotremont; hantise kaliskienne⁷ de l'histoire; écoute de la voix laminée, mais fière encore, du peuple du silence telle que Louvet la fit entendre dans *Conversation en Wallonie*.

J'avais par ailleurs rencontré Frans De Haes, le fils du Mallarmé flamand. Frans avait choisi pour langue le français. Avec lui je ne cessais de discuter des possibilités de la langue. Il était plus obsédé que moi par les strates variées de discours qui s'y emmêlent. Je l'étais plus par la musique et par la vision, par l'obsession rimbaldienne de l'invention d'une langue. Qui plus est, à peu d'intervalle, nous avons, lui et moi, rencontré soudainement la mort. Là où elle fait céder quelque chose dans les assises mal établies du sujet.

Nous étions à la fin des années septante. Y prit naissance un double parcours. Il consistait, d'une part dans la découverte d'une histoire et d'une singularité collective, de l'autre dans un travail forcené du texte-matrice

⁶ L'exemple du nouveau roman fut à cet égard exemplaire.

⁷ Hantise à la fois de la forme circulaire qu'elle implique, et de l'ascèse que lui donnait sa mise en scène selon Antoine Vitez.

afin d'arriver à une langue presque pure: rythme et images enfin sortis des clichés, des gangues rhétoriques, de la prose poétique, fût-elle moderniste.

Cette étrange division, deux styles allaient l'attester. L'un, torrentueux, ironique et incisif: celui des proses critiques (domaines où l'on est au contraire censé user de la dépersonnalisation). L'autre, réservé à la poésie: la mise en oeuvre de limites de l'aphasie.

Là s'affirmait encore un peu, pour ne point tout à fait disparaître, un sujet. Une voix plutôt. Elle cherchait son élision maximale. Comme si la vie qu'il fallait insuffler, et qui était en même temps redécouverte (celle qu'attestait la prose), ne pouvait emporter l'entièreté du sujet. Comme si le sujet, qui avait été élevé d'une autre façon — dans la dénégation de l'origine et l'amour exclusif de la France —, devait à la fois se maintenir et se détruire. Jansénisme? Il est trop tôt pour le savoir. Neuve, par contre, la possibilité de pouvoir en formuler enfin l'énigme...

Ma recherche littéraire s'effectua dans une assez grande solitude esthétique. Celle-ci n'excluait ni les amitiés ni les affections. Très logiquement, l'écrivain dont je me sentais le plus proche sur le plan de la recherche, et que je n'ai jamais rencontré alors que je crois avoir côtoyé la plupart des écrivains belges, se nomme Jean Daive⁸. Il a choisi de se réaliser à Paris, dans la dénégation absolue de l'origine. Très tôt, il a traduit Celan.

La violence de mes refus, les coups de ciseau lacérant le matériau pour le recomposer, prit d'autres cours. Tout en poursuivant mes tâches sociales et scientifiques, je creusai de plus en plus une unique obsession. Je cherchai à arriver au mot qui serait résonance absolue; à la phrase minimale qui tombât comme un accord musical et qui se pût voir, en même temps comme un tableau; au poème bref, qui atteignît le cœur de l'être avec un minimum de scories individuelles et un maximum de possibles pour le lecteur. J'esquissai un type de poème susceptible de s'accomplir dans une évidence formelle et significative telle qu'à chaque nouvelle lecture, le poème s'imposât de plus en plus comme un tout signifiant et ouvert.

Cette raréfaction esthétique prit les apparences de l'objet dur. Elle s'approchait de l'organisation d'une tour. Il s'agissait d'y inscrire et d'y recéler

⁸ Daive est un pseudonyme, celui de Julien De Schoenmaker. Moi-même, après le départ de ma ville natale et au moment où je vivais avec celle qui hante le cycle de *La morte*, j'ai pris le nom de Seuillères. Une autre femme me restitua à mon nom, et sans doute à l'histoire collective dans laquelle j'étais né. Ces chiasmes pourraient être creusés et développés.

un nombre d'harmoniques accru. Confinant à l'infini, celle-ci se structuraient autour d'un noyau sûr.

Tout cela procédait aussi d'une exigence éthique (l'art n'est pas gratuit. Il n'a pas pour autant le droit d'encombrer l'autre de ses miasmes); d'une défense, (aussi bien par rapport au babil que par rapport à la langue de bois); d'une conviction par rapport à l'époque et à la modernité (l'art y est en retrait du fait du circuit marchand. Le sujet moderne ne survivra pas en se fondant sur des formes surannées. Il doit les dépasser en les ayant d'abord poussées à terme). Tout cela procédait également d'une attitude critique à l'égard de la vision lénifiante et autosatisfaisante que l'establishment belge donne de la poésie.

Acheter une statue de Zadkine représentant le poète, la placer en face du lieu au sein duquel se célébraient avec faste, devant la mer, les Biennales de Poésie, et oublier que cette sculpture désigne aussi le sujet troué et lacéré qu'est l'artiste contemporain, m'a toujours semblé une totale imposture.

A l'opposé, et sans prétendre forcément y réussir, mes poèmes n'ont cessé de tenter de mettre en oeuvre un tel sujet. Dans l'espérance — un jour — d'une reconstruction qui ne serait pas factice, et qui s'interdirait les flatulences du moi.

Quelle part occupe la Belgique dans ce travail poétique, il m'est difficile de le cerner. D'autant qu'une bonne part de mon activité d'écriture la concernait directement. Sur le plan de la prose, de l'essai, et de l'approche scientifique...

Une telle scission dans le travail de l'écrivain préserva, en tout cas, une origine partiellement différente - de frontalier⁹. Je la conservai à l'instar d'un inaliénable secret. En témoigne l'écriture elliptique et altière de textes que d'aucuns ont voulu comparer aux haïku. Le fait est qu'à l'instar de ceux qu'on a nommés «les irréguliers du langage», mais sur un autre versant que le leur, mon travail a consisté dans une tentative de réappropriation d'une langue où inscrire un soi qui échappât aux formes d'un dire qui ne lui permet pas de se reconnaître. Mieux vaudrait parler de désappropriation-réappropriation, en ce qui me concerne.

A la différence d'un Verheggen, d'un De Haes ou d'un Emond, et mise à part l'incurable enfance élevée au rang d'impalpable ostensor, l'opération

⁹ Je suis né à Tournai le 11 décembre 1947. Mon père est natif de La Madeleine, agglomération de la banlieue lilloise. Ma famille maternelle est tournaisienne.

s'effectua essentiellement en dehors de strates explicitement issues de l'histoire et de la culture nationales — en ce compris l'affleurement linguistique. Celles-ci se retrouvaient ailleurs, ainsi que je l'ai déjà signalé: dans la prose critique.

Le poème se contentait dès lors, si je puis dire, du biographique quintessencié. Il s'agissait, en somme, d'une forme de biographisme épuré, élagué, scindé, dans lequel pouvait disparaître l'anecdote (elle ne concerne que moi et mes proches); où s'accroissaient à la fois l'image et les sens.

De la sorte, la forme se creuse d'autant mieux vers son vide productif, vers son resserrement absolument signifiant. A l'époque, c'était pour moi la seule façon de tenir ensemble les deux bouts d'une histoire qui m'avait surpris autant que la plupart. Et cela, même si je devais apparaître aux yeux des tiers comme un des agents majeurs de son affirmation et sa diffusion.

Pour qui lit attentivement mes textes, des strates indiquent certes l'affleurement de cette histoire: dans *Chiennelures* notamment. C'est cependant dans la forme que l'on doit plutôt découvrir, la transcription du mal-être identitaire belge. De même que l'on peut découvrir, dans le jeu des sonorités, les affleurements du substrat picard qui baigna mon enfance et ma jeunesse.

Qui plus est, les fonctions que j'avais à remplir et le combat que j'avais à mener me paraissaient interdire rigoureusement tout recours à une forme qui eût laissé perler, d'une manière ou d'une autre, trop d'effusion, trop de confession. Le cycle général entamé par *L'Herbe seule* après la mort de ma femme n'avait certes, pour l'essentiel, qu'un seul sujet, absolument ravageant celui-là. D'autant plus ravageant que mon éthique du poème et mon éthique personnelle m'interdisaient tout recueil qui eût été descriptif, voire effusif.

Non que les premières versions de ces textes aient jamais comporté de tels envols! Le travail poétique consistait précisément à éliminer la phrase et le vers afin d'arriver à l'essence du drame comme à l'essence de sa figure. Et, par là même, à l'essence de la langue et de ses possibles.

En ce sens, je puis dire que ces différentes clôtures — la belge incluse — ont été, malgré tout, productives et déterminantes dans ce travail de plus

de quinze ans¹⁰. Celui-ci m'a amené à sa base insécable, et donc à ses ultimes pouvoirs de composition et de recomposition... Étant entendu que je n'ai jamais remis en question l'évidence de la musique de la langue, de sa nécessité. Comme si cette caresse-là, au moins, gardait en vie le corps malmené, frappé à mort par l'époque, par le trajet personnel, et par l'impossibilité discursive du pays dans lequel j'étais né.

De recueil en recueil, l'image de la morte a donc émergé de plus en plus.

Mais de quelle morte s'agit-il en définitive dans ce travail de l'écriture — la morte réelle, jamais nommée, ne pouvant à elle seule expliquer un tel thrène? Des laisses atténuées de *L'Herbe seule* à l'épure d'*A la Morte*, la langue s'est en tout cas élimée jusqu'à confiner au mot seul dans les derniers poèmes de ce chant funèbre. A travers le cycle, je tentai par ailleurs de dire avec les mots, le choix de qui choisit de renoncer à la vie parce qu'il ne lui fut jamais donné d'accéder à la langue: non à sa maîtrise, mais à l'échange et à la perte qu'elle implique.

Au-delà de la personne et de l'histoire évoquées, c'est peut-être aussi à la célébration et à la désintégration progressive d'une image que se sont attelés ces livres. L'ont-ils renforcée dans l'inconscient? La question reste ouverte. Parler d'exténuation de l'image serait une formule plus exacte puisque, en ne recourant pas rigoureusement au type de travail des *Irréguliers* mais à de complexes dédoublements, je me trouvai dans l'incapacité d'opérer un certain type de désintégration linguistique (et, sans doute, psychique). Celle-ci implique de nommer quelque part, de désigner plus abruptement.

Dans un pays tel que le nôtre, le problème du Père est majeur. Son absence est profonde. Aussi bien dans le discours que dans le symbolique. La question de l'image devient alors essentielle. Elle touche bien sûr à celle de la langue maternelle. Comment y toucher en effet alors qu'on ne sait déjà trop à quoi se raccrocher? A quoi accrocher le sujet? Comment n'y pas toucher en même temps si l'on veut faire advenir ce sujet dans son langage et dans son être?

Sans doute est-ce la plus curieuse des tâches auxquelles ont à se colleter aujourd'hui les écrivains de ce très vieux pays qui n'est pas devenu une

¹⁰ On peut étendre la durée si l'on envisage certains aspects de l'écriture de mon premier recueil, *Forclaz*, achevé en 1972, et publié en 1976. Une confiance vitale et linguistique y tramait toutefois beaucoup plus ouvertement la nostalgie.

nation au XVI^e siècle alors qu'il produisait un de ses plus grands princes naturels : celui que les uns allaient appeler Charles Quint et les autres Carlos Primero...

En ce qui me concerne, les choses suivirent le cours dédoublé que j'ai déjà évoqué. L'oeuvre consista donc, pour une bonne part, dans le fait de faire émerger la spécificité de nos auteurs. A travers eux, je creusai notamment notre histoire, au point d'en faire surgir un discours qui la rendît compréhensible et lui restituât sa cohérence, quelle que soit son apparente incohérence. Comment se contenter en effet des accumulations de faits et des interprétations dépréciatives dans lesquelles les Belges se sont trop longtemps complus?

Il s'agissait par ailleurs de descendre au fond de ma langue. Et de le faire au travers des méandres les plus secrets de mon histoire personnelle. Ainsi, nonobstant les apparences, s'inscrivaient et se canalisait les forces erratiques, désintégrant, qui la mouvaient et qu'elle avait rencontrées.

En quoi la langue est bien le lieu de la question du sujet. Un sujet qui, pour n'être plus royal ou religieux, n'a pas droit pour autant au n'importe quoi du médiatique ou de la fausse modernité. Un sujet qui vient toujours d'une histoire — c'est-à-dire d'une façon singulière d'être avec sa langue, et dans sa langue. Cette histoire, il faut en trouver les mots propres plutôt que de s'ingénier à singer ceux qui ont cours ailleurs.

Dans le recueil que je suis sur le point d'achever, et qui s'intitule assez significativement *L'Effroi l'Errance*¹¹, je cherche à laisser perler cette expérience du sujet en proie à la dépossession mais aussi à la fuite éperdue, fuite susceptible de préserver quand même quelque chose qui soit de l'ordre de l'image. Je le fais avec un minimum accru de mots.

Il me reste à en trouver la forme typographique: celle qui sera volume et partition par-delà l'élongation qui a caractérisé la mise en page progressive des textes du cycle de *La Morte*. Par la multiplication des fragments brefs, il s'agit en effet de restituer la course du sujet errant — errance qui n'est pas étrangère à un effroi, lié à la découverte d'une imposture dont «on» ne veut pas entièrement se remettre. Et, sans doute, à une belle dose (subséquente et préalable!) de culpabilité. Il s'agait donc aussi de laisser

¹¹ Ce recueil sort enfin de l'expérience personnelle, douloureuse, creusée dans le cycle de *La Morte*. Celui-ci comporte *L'Herbe seule* (1979), *Chiennelures* (1983), *L'Outrage* (1987), *Oiseaux* (1988), *A la Morte* (1990). Un texte charnière a suivi: *Les Vieilles* (1991). Y est transcrite encore, à travers l'image de très vieilles femmes, une expérience qui est celle du seuil de la mort et de la fin du langage.

percevoir le halètement anxiogène et l'espérance qui amènent à courir plutôt qu'à plonger dans l'abîme et le silence.

Que le texte soit limité à un minimum de mots; que chacun de ceux-ci soient signifiants et musicaux (pour beaucoup, la rime fut la solution mécanique qui leur permit d'éviter la recherche de la musique interne de la langue); et que la phrase soit réinventée par une syntaxe expressive pose d'autant mieux le problème du flux; du continu communicationnel. En même temps, cette pratique pose sans cesse la question du juste point de resserrement: du lieu où la propension aphasique amènera la parole à l'évidence qui crée l'arrêt sans provoquer la paralysie. Cela suppose une forme de destinataire absent.

Cette expérience, qui est bien sûr celle de la littérature, n'est pas le propre du «pays des irréguliers». L'absence en ces terres d'une histoire comparable à celles qu'ont inventées et connues tous les grands Etats modernes - et cela, alors que la langue d'expression, le français moderne, en porte tellement la trace - explique toutefois la nécessité d'intervenir plus qu'ailleurs une langue vive.

Cette langue doit forcément se jouer en dehors du code figé transmis par une certaine culture écrite. Cette culture est à ce point factice en Belgique francophone que la perception qui en découle ne correspond plus à celle qui provient de l'histoire des populations. Dans ce contexte spécifique, l'image et le rôle du destinataire absent ne font que se renforcer. Ils désignent des strates, toujours plus nombreuses, de significations auxquelles le thème de la morte convient parfaitement. L'interruption de la modernité ne fit bien sûr qu'exacerber cette problématique d'un sujet confronté non seulement au vide moderne et à l'absence de supports idéologiques crédibles mais aussi à un vide plus foncier, celui de la langue au sein des provinces romanes du royaume de Belgique.

Que l'on y ajoute le divorce entre la symbolique produite par la langue et celle qui a effectivement cours au pays, et l'on mesurera mieux la complexité des questions qu'eut à résoudre un sujet au travers des diverses facettes de sa pratique littéraire.

Aujourd'hui qu'a été mené, tant bien que mal, un tel travail, aussi bien sur le plan de la réappropriation patrimoniale que de la désappropriation rhétorique, aujourd'hui que l'expérience menée autour et à partir des irréguliers du langage nous a en outre donné à réfléchir sur les limites et sur les possibilités de notre situation socio-historique, il s'agit, en ce qui me

concerne, de passer à un stade différent: celui de la vitesse de recombinaison.

Celle-ci se joue pour le moment autour d'une prose. Donc d'une continuité. En elle, la phrase devra être aussi musicale et travaillée que les vers produits durant la décennie écoulée.

Cette prose se noue autour de la figure de Charles Quint. Emblématique et significative figure. Une part des problèmes historiques qui nous définissent aujourd'hui encore proviennent de son échec. Charles Quint est par ailleurs un des rares grands princes qui choisit de se retirer volontairement du pouvoir.

En travaillant autour de sa figure, la langue pourra donc emmener avec elle, et l'histoire, et le sujet. Ce n'est pas le moindre intérêt de l'aventure.

Le dernier des Césars d'Occident n'avait-il pas décidé, pour se trouver, de renoncer à sa propre image? N'avait-il pas décidé de se retirer en un pays dont la langue ne serait jamais pour lui qu'une seconde langue?.