



UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

LXIII, 2

*Nouveaux paradigmes linguistiques dans la littérature
belge francophone (de 1989 à aujourd'hui)*

Numéro thématique coordonné par

Jana Altmanova, Christophe Meurée et Maria Giovanna Petrillo



UniorPress
2021

ISSN: 0547-2121

UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

Direttore: Augusto Guarino

Comitato scientifico: Maria Teresa Cabré, Anne J. Cruz, Giovanni Battista De Cesare, Nancy Delhalle, Javier De Santiago-Guervós, Claudio Fogu, Encarnación Sánchez García, Gabrielle Le Tallec, Maria Luisa Lobato, William Marx, Marco Modenesi, Roberta Morosini, Rafael Argullol Murgadas, Jesús Cañas Murillo, Juan Varela-Portas Orduña, Marta Petreu, Ion Pop, Amedeo Quondam, Dominique Rabaté, Agustín Redondo, Catalina Fuentes Rodríguez, Rafael Alarcón Sierra, Gilles Siouffi, Claudio Vicentini, Maria Teresa Zanola

Comitato di redazione: Vincenzo Arsillo, Guido Maria Cappelli, Federico Corradi, Francesca De Cesare, Paola Gorla, Salvatore Luongo, Lorenzo Mango, Carlo Vecce, Germana Volpe

Segreteria: Jana Altmanova, Giovanni Raimondo Rotiroti

LXIII, 2

Luglio 2021

Tutti i contributi sono sottoposti a una doppia revisione anonima tra pari (*double blind peer review*).

Gli studiosi che intendano proporre contributi per l'eventuale pubblicazione sulla rivista possono inviarli all'indirizzo: annaliromanza@unior.it.

Edizione digitale in accesso aperto:

<http://www.annaliromanza.unior.it>

copyright:



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

UniorPress

Via Nuova Marina, 59 - 80133, Napoli



UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

LXIII, 2

*Nouveaux paradigmes linguistiques dans la littérature
belge francophone (de 1989 à aujourd'hui)*

Numéro thématique coordonné par
Jana Altmanova, Christophe Meurée et Maria Giovanna Petrillo



UniorPress

2021

INDICE

<i>Introduction</i> par Jana Altmanova, Christophe Meurée et Maria Giovanna Petrillo	7
Franco Paris et Frianne Zevenbergen, <i>Et si c'était un poète qui découvrirait la nation ? Quatre poètes belges entre racines, diversité et partage</i>	13
Isabelle Moreels, <i>Les enjeux politico-linguistiques du Siège de Bruxelles de Jacques Neiryneck</i>	39
Christophe Meurée et Maria Giovanna Petrillo, <i>François Emmanuel et Jean-Philippe Toussaint, parangons d'une littérature polyglotte</i>	55
Maria Centrella, <i>Amélie au pays des mots. La réflexion métalinguistique dans l'œuvre d'Amélie Nothomb</i>	81
Catia Nannoni, <i>Ce qui reste de Nicole Malinconi : chronique d'une époque où « la langue vous engageait »</i>	99
Martine Renouprez, <i>Une parole de bannie : les brèves du silence dans Vous vous appelez Michelle Martin de Nicole Malinconi</i>	117
Margareth Amatulli et Chiara Elefante, <i>L'écriture de Lydia Flem, héritière « traductrice »</i>	129
Katherine Rondou, <i>La Jocaste d'Henry Bauchau, une femme d'ombre et de lumière</i>	141
Emilia Surmonte, <i>La parole au chocolat ! Traumatismes intimes de la vie contemporaine dans Les Mangeuses de chocolat de Philippe Blasband</i>	157
Marinella Termite, <i>Statistique et biographie : l'assemblage de Charly Delwart</i>	175
Maxime Thiry et Charline Lambert, <i>Démuseler. Fiction et polyphonie engagées dans l'œuvre de Véronique Bergen</i>	191
Catherine Gravet, <i>Caroline De Mulder : romancière, belge et/ou féministe ?</i>	211
Nicolas Hanot, <i>Corporalité et langage dans Marylin désossée d'Isabelle Wéry</i>	227
Matthieu Dubois, <i>Refuser l'exténuation de la parole. L'engagement de Charline Lambert pour une poésie vitale</i>	241

RECENSIONI

- Francesco Fiorentino, *Il potere spassionato. Corneille, Molière, Racine e altri tre saggi teatrali*, Pisa, Edizioni ETS, coll. «I libri del Seminario di Filologia Francese», n°4, 2020, 192 pp. (Michele Costagliola d'Abele) 259
- Jean-Philippe Toussaint, *La sedia*, Traduzione, note critiche e postfazione di Maria Giovanna Petrillo, Prefazione di Christophe Meurée, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2020, 78 pp. (Emilia Surmonte) 265
- Cécile Bruley, Branislav Meszaros et Zuzana Puchovská, *Les Carnets du Cediscor n. 16, Analyse contrastive du discours grammatical. Contextualisations et enjeux didactiques en FLE pour un public slavophone*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2021, 117 pp. (Sergio Piscopo) 267
- Michele Sovente, *Cumae. Edizione critica e commentata*, a cura di Giuseppe Andrea Liberti, Macerata, Quodlibet, 2019, 496 pp. (Margherita De Blasi) 275

INTRODUCTION

Les spécificités de la littérature belge de langue française, depuis Camille Lemonnier jusqu'à la génération de la « belgitude » (1976 et 1980) ont fait l'objet de nombreux travaux scientifiques, non seulement sur le plan des études culturelles, de la sociologie et de l'histoire littéraires, mais aussi sur le plan de la linguistique. Littérature qui s'est construite à l'ombre du grand frère français, la littérature francophone de Belgique ne pouvait pas se targuer du même « génie de la langue » que celle issue de l'Hexagone, dans la mesure où elle s'écrit dans un idiome qui est perçu comme non propre, au sein duquel peut se percevoir la rencontre des mondes latin et germanique. Ce fut là sa première caractéristique assumée, et ce dès Charles De Coster. L'insécurité linguistique, les belgicisms, l'hypercorrectisme et les audaces verbales (Lemonnier, Verhaeren, les surréalistes, etc.) ont donc fait partie des principaux traits, distribués conjointement ou non, permettant d'identifier la spécificité belge francophone.

À partir du moment où la Belgique – Bruxelles en particulier – se met à occuper une place de premier ordre à l'échelle internationale (en plus d'être le siège de l'OTAN, Bruxelles devient *de facto* la capitale de l'Union européenne), le devenir de la Belgique tend vers un cosmopolitisme bien plus grand encore que le pays ne l'avait connu au tournant des XIX^e et XX^e siècles, lorsque la petite et jeune nation septentrionale était parvenue à se hisser au rang des cinq plus grandes puissances économiques mondiales. Ce regain d'attention portée au Plat Pays finit par faire de celui-ci et de certains de ses habitants des sujets « à la mode » (de Jean-Claude Van Damme jusqu'à Stromae et Angèle, en passant par Amélie Nothomb ou Jean-Philippe Toussaint). Les ambassadeurs culturels du Royaume rencontrent un succès aussi inédit qu'improbable, parfois, des États-Unis jusqu'au Japon, sans oublier l'immense aire culturelle francophone, répartie sur les deux hémisphères.

Parallèlement et peut-être paradoxalement, l'État belge se fédéralise à vitesse constante depuis les années 1970 mais adopte sa forme actuelle dans la dernière décennie du XX^e siècle (1989 étant la date à

laquelle sont définitivement fixées les entités fédérées, régions et communautés, telles qu'elles existent encore aujourd'hui), ce qui n'est pas sans incidence sur la façon dont l'imaginaire linguistique se configure – et ce aussi bien dans la littérature de langue néerlandaise que de langue française. Le concept même de « frontière linguistique », issu de l'imaginaire, se charge d'un poids politique de plus en plus pesant à mesure que les nationalismes et les populismes gagnent du terrain au sein d'une Europe des régions qui peine à identifier, pour les habitants de l'Union, un projet commun. Moins marqué dans la partie francophone du pays, le repli identitaire demeure néanmoins une donnée qui caractérise le paysage culturel belge.

Ce double mouvement (tensions linguistiques internes au pays et ouverture à la diversité linguistique mondiale – qui fait de Bruxelles la deuxième ville où est parlé le plus grand nombre de langues différentes après Dubaï) vient forcément informer l'imaginaire littéraire et exiger des écrivains d'apporter de nouvelles réponses linguistiques pour se conformer à cette mutation de l'imaginaire. N'assiste-t-on pas à une quatrième phase du « modèle gravitationnel » qui balise l'histoire de la littérature belge de langue française, et ce bien que Jean-Marie Klinkenberg et Benoît Denis fassent reposer leur troisième phase (après 1970), qualifiée de dialectique, sur la tension « vers un monde global, vers un État fédéral »¹ ?

Le changement de paradigme historique affecte d'abord la génération des écrivains qui commencent leur carrière autour de 1990 (François Emmanuel, Caroline Lamarche, Nicole Malinconi, Amélie Nothomb, Jean-Marie Piemme, Jean-Philippe Toussaint, etc.) et permettrait peut-être d'expliquer, pour une part, le tournant que prend l'œuvre de quelques auteurs pourtant déjà bien installés, dont la renommée augmente sensiblement à la même époque (Henry Bauchau, Guy Goffette, Jacqueline Harpman, Pierre Mertens ou Eugène Savitzkaya, par exemple). Assurément, la génération qui commence à publier après l'an 2000 (Véronique Bergen, Laurent Demoulin, Thomas Gunzig, Bernard Quiriny, Grégoire Polet, etc.) a parfaitement intégré la nouvelle donne

¹ Benoît Denis et Jean-Marie Klinkenberg, *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 2005, pp. 209 sq.

et bénéficie largement de la nouvelle aura qui nimbe la Belgique, désormais mieux connue à l'international, que ce soit pour de mauvaises raisons (affaires de pédophilie, crises politiques à répétition, terrorisme) ou de bonnes raisons (société cosmopolite dans un monde globalisé, humour et autodérision spécifiques, succès cinématographiques et littéraires croissants, etc.). En bénéficient aussi les nouvelles voix qui s'imposent à partir des années 2010, Axel Cornil, Céline Delbecq, Adeline Dieudonné, Kenan Görgün, Charline Lambert, Lisette Lombé, Aïko Solovkine, Guillaume Sørensen, Antoine Wauters, etc.

L'identification culturelle de la littérature belge francophone² procède d'un double mouvement qui requiert du critique de pouvoir à la fois parler subtilement de thématiques aussi sensibles que celles liées au passé de la Belgique, tout en tenant à l'œil l'évolution et les spécificités de la littérature belge de langue française. Ce volume thématique aborde la question des nouveaux paradigmes linguistiques dans la littérature belge francophone selon deux axes parallèles et complémentaires : un premier de cadrage ou de problématisation, un second d'analyses textuelles et linguistiques.

Une première partie de ce dossier est consacrée à la babélisation propre à la Belgique en général et à Bruxelles en particulier. En posant la question *Et si c'était un poète qui découvrirait la nation ?*, Franco Paris et Frianne Zevenbergen analysent la manière dont les quatre Poètes Nationaux que compte la Belgique depuis 2014 ont donné une forme poétique à des thèmes propres à l'ensemble du royaume, tout en conservant une identité sociolinguistique nette. L'étude se concentre sur les affinités thématiques et stylistiques des quatre auteurs, deux flamands et deux wallons, dans le but d'y relever les traces de la *belgitude*, en portant une attention particulière aux emprunts, aux calques et aux contaminations linguistiques. Dans un article intitulé *Les Enjeux politico-linguistiques du Siège de Bruxelles de Jacques Neiryneck*, Isabelle Moreels aborde le récit d'anticipation publié en 1996 en vue de saisir à quel point la babélisation de Bruxelles le dispute à son ancrage régional flamand. Le roman révèle le malaise qui provient de la dégradation du métissage inhérent à la

² Cf. Jean-Marie Klinkenberg, *La Production littéraire en Belgique francophone : esquisse d'une sociologie historique*, in « Littérature », n. 44, 1981 pp. 33-50.

ville, constituant l'un des enjeux de demain au sein de la capitale européenne. Dans *François Emmanuel et Jean-Philippe Toussaint, parangons d'une littérature polyglotte*, Christophe Meurée et Maria Giovanna Petrillo démontrent comment les deux écrivains participent pleinement au changement de paradigme en cours, impliquant une mondialisation de la littérature ; l'usage d'autres idiomes au sein de textes écrits en français relève d'un imaginaire des langues dont la relativité se pose sur un plan éthique. À travers l'analyse d'un aspect méconnu de l'œuvre d'Amélie Nothomb, Maria Centrella parvient à montrer, dans *Amélie au pays des mots*, comment la mise à distance de la réflexion métalinguistique fonctionne en tant que geste herméneutique et symbolique autant que comme un élément essentiel de la construction romanesque. Mondialement connue et traduite dans plus de 40 langues, la romancière belge se profile emblématique de son pays d'origine, qui tend à considérer la langue maternelle comme une langue étrangère.

Une deuxième partie aborde l'interrogation qui travaille de manière lancinante la littérature belge de l'extrême contemporain : comment dire ? Deux articles se penchent sur l'œuvre de Nicole Malinconi, emblématique de cette interrogation. Celui de Catia Nannoni, *Ce qui reste de Nicole Malinconi : chronique d'une époque où « la langue vous engageait »*, plonge dans l'évocation de la génération d'après-guerre que Malinconi donne à lire dans ce récit publié en 2021. L'usage de la langue s'y conjugue à l'effort de mémoire, montrant qu'ancrage générationnel et ancrage géoculturel vont indissociablement de pair. Martine Renouprez analyse quant à elle le récit tissé à partir d'entretiens tenus avec la femme du tristement célèbre Marc Dutroux, dont les effroyables crimes ont marqué au fer rouge l'histoire récente de la Belgique. Mettant en lumière les procédés linguistiques et thématiques de réduction (de l'espace, du temps, de la parole), l'article, intitulé *Une parole de bannie : les brèves du silence dans Vous vous appelez Michelle Martin de Nicole Malinconi*, cherche à circonscrire ce que recèle la question insistante qui fonde le récit de 2008 : « Comment quelqu'un d'ordinaire peut-il en arriver là ? » Margareth Amatulli et Chiara Elefante, dans *L'Écriture de Lydia Flem, héritière « traductrice »*, tiennent le pari de mettre en perspective la façon dont la parole du trauma, dans l'œuvre autobiographique de la romancière, s'associe jusqu'à se confondre à une entreprise de traduction. Ce faisant, les autrices de l'article évoquent la réception en

Italie des textes de Lydia Flem, en réfléchissant ainsi à la manière dont le champ éditorial et la traduction s'approprient de tels textes. L'appropriation est également au cœur de l'article de Katherine Rondou, qui se penche sur la façon dont Henry Bauchau se saisit de la figure de Jocaste, empruntée à la Thébaïde, pour en faire un miroir de son époque, à distance d'autres reprises célèbres du personnage. Symbole d'un questionnement identitaire singulier et universel : *La Jocaste d'Henry Bauchau, une femme d'ombre et de lumière*, ainsi que le propose le titre de cette contribution. Emilia Surmonte, dans *La Parole au chocolat !*, se collète à une pièce de théâtre de Philippe Blasband pour en dégager le potentiel de révélation de l'innommable. *Les Mangeuses de chocolat* s'avèrent en effet, sous la plume de cet écrivain cosmopolite et touche-à-tout, les emblèmes des traumatismes intimes dont abonde le monde contemporain. Le monde contemporain est également au cœur de l'article de Marinella Termitte, *Statistique et biographie : l'assemblage de Charly Delwart*. Cette analyse serrée de *Databiographie* s'attache à comprendre par quels mécanismes de déconstruction et de reconstruction l'auteur se met en quête d'identité à travers la dimension quantitative qu'offrent les statistiques, créant en quelque sorte une « autobiographie hors de soi ».

Une troisième et dernière partie se consacre à la relance d'une parole sous la contrainte d'une menace perpétuelle. *Démuseler* : tel est l'objectif que se fixe l'œuvre de Véronique Bergen, selon ce que nous en livrent Maxime Thiry et Charline Lambert. La polyphonie qui caractérise les récits de Bergen procède d'une intrication de l'esthétique et du politique là où la littérature défie le langage en tant qu'instrument de domination. La question politique est également centrale dans l'article de Catherine Gravet, *Caroline De Mulder : romancière, belge et/ou féministe ?* En effet, à l'époque des mouvements #metoo et #balancetonporc, se décèle, chez l'autrice de *Calcaire*, un refus patent de tout catalogage, son œuvre jouant de toutes les ambiguïtés pour maintenir une essentielle liberté de parole et de ton. La féminité est également au cœur de l'article de Nicolas Hanot, intitulé *Corporalité et langage dans Marylin désossée d'Isabelle Wéry*. L'auteur démontre comment le travail de l'écrivaine sur la corporalité du personnage principal se conjoint à une réflexion sur la nature physique du langage, conférant au roman une dimension théâtrale. Enfin, Matthieu Dubois s'immerge dans l'œuvre poétique de Charline Lambert, pour y mettre au jour la valeur d'objection envers

l'affadissement de la langue poétique. *Refuser l'exténuation de la parole* parvient ainsi à révéler la puissance de sensualité de la langue à l'œuvre au fil des quatre premiers recueils de la poétesse, une langue qui s'affirme résolument en tant que « langue-à-jour ».

Jana Altmanova, Christophe Meurée et Maria Giovanna Petrillo



FRANCO PARIS, FRIANNE ZEVENBERGEN¹
Université de Naples L'Orientale
fparis@unior.it, fzevenbergen@unior.it

ET SI C'ÉTAIT UN POÈTE QUI DÉCOUVRAIT LA NATION ? QUATRE POÈTES BELGES ENTRE RACINES, DIVERSITÉ ET PARTAGE

Résumé

La fonction de « Poète National », introduite en Belgique en 2014, est de créer un pont entre les communautés linguistiques du pays et de les rapprocher du point de vue culturel. Le pont symbolise à la fois un rapprochement et une différenciation, deux questions particulièrement complexes et sensibles dans une Belgique si fragmentée linguistiquement et culturellement. Si ce projet littéraire se situe en dehors du débat politique, il a l'ambition d'être aussi un instrument d'interaction et d'intégration sociales. Notre article a comme objectif de mettre en évidence comment les quatre premiers Poètes Nationaux, deux francophones (une Bruxelloise et un Wallon) et deux néerlandophones (un Brabançon et une Ouest-Flamande), qui écrivent respectivement en français ou en néerlandais, partagent de fait un cadre de référence historique, littéraire et linguistique commun. Dans les poésies de Charles Ducal, Laurence Vielle, Els Moors et Carl Norac, nous avons identifié des affinités thématiques et stylistiques qui nous permettent de les situer dans le cadre d'une littérature nationale belge.

Abstract

The function of the "National Poet", introduced in Belgium in 2014, is to create a bridge between the country's linguistic communities and to bring them closer together from a cultural perspective. The bridge symbolises both rapprochement and differentiation, two particularly complex and sensitive issues in a linguistically and culturally fragmented Belgium. Although this literary project is outside the political debate, it also aims to be an instrument of social interaction and integration. The aim of this paper is to point out how the first four "National Poets", two French-speaking (one Brussels and one Walloon) and two Dutch-speaking (one Brabant and one West-Flemish), who write in French and Dutch respectively, share a common historical, literary and linguistic frame of reference. In the poetry of Charles Ducal, Laurence Vielle, Els Moors and Carl Norac, we have identified thematic and stylistic affinities that allow us to situate them within the framework of a Belgian national literature.

1. Introduction

Peut-on parler d'une littérature belge comme on parle d'un État belge ? À nos yeux, la réponse est affirmative, comme nous essaierons

¹ Les points 2, 3 et 4 ont été rédigés par Franco Paris, et les points 1, 5, 6 et 7 par Frianne Zevenbergen. L'article a été traduit de l'italien vers le français par Sarah Nora Pinto.

de le démontrer ici. Jean Weisgerber en revanche, dans son article *Taal, staat en natie als literaire criteria*, nie de façon catégorique une telle possibilité. Selon lui, les auteurs belges néerlandophones et francophones doivent être replacés dans les cadres plus larges des littératures française et néerlandaise, puisque la langue serait le critère déterminant par excellence pour analyser les œuvres littéraires². La pensée de Weisgerber semble reposer sur la conception remontant au XIX^e siècle de l'équivalence entre langue nationale et littérature nationale, puisqu'il postule que les auteurs francophones et néerlandophones de Belgique « s'ajoutent » inévitablement au canon littéraire préexistant fixé respectivement par la France et les Pays-Bas. Weisgerber exclut donc par principe qu'une nation comme la Belgique, qui a plusieurs langues officielles, puisse avoir une littérature nationale.

Le contexte littéraire belge est particulièrement complexe en raison du rôle important et potentiellement dominant sur le plan culturel et économique, que jouent la France et les Pays-Bas à travers des institutions culturelles et des maisons d'édition, significativement plus nombreuses et influentes que leurs homologues belges. Nous sommes donc face à une Belgique qui, malgré des écrivains de poids et un champ littéraire actif et riche, n'a pas de canon littéraire national et se trouve de ce fait dépendante des politiques culturelles et éditoriales définies dans les pays frontaliers. Par conséquent, les auteurs belges qui écrivent en français et en néerlandais³ ont toujours été incorporés aux canons littéraires de la France ou des Pays-Bas et, s'ils ont été rapatriés au sein des canons que nous mentionnons, c'est, à notre avis, du seul fait de leur provenance géographique, au mépris de leur hétérogénéité.

En 2015, en Belgique, l'Académie Royale de Langue et Littérature néerlandaises (KANTL) et de la Fondation Flamande pour la Littérature (Vlaams Fonds voor de Letteren) font une intéressante tentative d'introduction d'un canon littéraire néerlandophone en Flandre. Il s'agissait de créer un instrument pour les autorités, le système scolaire et le monde éditorial, qui puisse être destiné à un vaste public

² J. Weisgerber, *Taal, staat en natie als literaire criteria*, in S. Vanasten et M. Sergier (éds.), *Littéraire belgitude littéraire*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2011, p. 60.

³ Nous ne prenons pas ici en considération les œuvres écrites en allemand, troisième langue officielle de la Belgique.

de lecteurs⁴. Cinq ans plus tard, l'académie de Gand élabore elle aussi un nouveau canon comprenant tous les auteurs, flamands et hollandais, considérés comme essentiels en Flandre, adressé à un public le plus étendu possible⁵. Mentionnons également la dernière élaboration en date d'un nouveau canon, fruit de la collaboration entre les institutions et autorités flamandes, hollandaises, surinamaises et caraïbéennes⁶. Il existe donc manifestement une attention grandissante envers une meilleure définition d'un canon supranational de la littérature en néerlandais.

Notre hypothèse est qu'il existe une littérature belge, ce qui pourrait amener à la définition d'un canon belge.

Grâce à sa théorie des communautés inter-littéraires, le comparatiste Dionýz Ďurišín situe chaque littérature nationale dans des contextes culturels plus larges, ce qui permet de dépasser les barrières linguistiques et ethniques, et d'insister sur les échanges réciproques au niveau économique, social ou politique, ainsi que sur les affinités géographiques et typologiques⁷. La littérature belge telle que nous la concevons s'insérerait dans ce concept de communautés inter-littéraires tout en continuant à participer à d'autres canons supranationaux, comme celui de la littérature néerlandaise cité plus haut. Ainsi, comme nous l'avons vu, les œuvres écrites en français et en néerlandais qui relèvent de la littérature belge participent également aux canons des littératures nationales en France et aux Pays-Bas. Nous formulons donc l'hypothèse qu'il existe, parallèlement à ce mouvement centrifuge vers la France et les Pays-Bas, un mouvement centripète vers des territoires communs aux auteurs belges (des thèmes perçus comme fondamentaux, un positionnement spécifique vis-à-vis de la langue et les lieux de mémoire dont nous parlerons par la suite). Ainsi, selon nous, la présence d'affinités sociales, culturelles et psychologiques proposées dans la théorie de Ďurišín se prête tout à fait à démontrer l'existence d'une littérature nationale belge. Nous espérons que notre contribution, étude de cas inspi-

⁴ <https://canon2015.litterairecanon.be/nl/> (dernière consultation : 8 juin 2022).

⁵ <https://litterairecanon.be> (dernière consultation : 8 juin 2022).

⁶ <https://taalunie.org/actueel/298/praat-mee-over-de-nederlandstalige-litteraire-canon> (dernière consultation : 8 juin 2022).

⁷ D. Ďurišín, *La comunità interletteraria: una categoria fondamentale del processo interletterario*, in « I Quaderni di Gaia », VI, 1995, n. 9, pp. 101-113.

rée du modèle de Āurišin, pourra constituer le point de départ d'études ultérieures à la faveur de notre hypothèse. Bien que l'argument soit en soi assez controversé, notre intention ici est de définir des caractéristiques communes, partagés par les différents Poètes Nationaux, indépendamment de leur langue d'écriture, ce qui revient en quelque sorte à postuler l'existence d'une littérature nationale belge.

Depuis 2014, les associations culturelles Poëziecentrum (Gand), la Maison de la Poésie et de la Langue française (Namur), VONK & Zonen (Anvers) et Passa Porta (Bruxelles), s'inspirant en grande partie du modèle hollandais, ont mis en place le projet belge « Dichter des Vaderlands / Poète National / Ein Nationaler Dichter »⁸ : « Il s'agit avant tout d'un projet valorisant les échanges littéraires et culturels entre les trois communautés linguistiques de notre pays »⁹. Comme le rappelle Dirk van Bastelaere, un auteur comme Paul van Ostaïjen est encore inconnu des Belges francophones, qui ne connaissent en général comme écrivain belge néerlandophone contemporain que Tom Lanoye, et de l'autre côté, la connaissance de la littérature en français ne dépasse pas les classiques contemporains que sont Pierre Mertens et Jean-Philippe Toussaint ou encore Amélie Nothomb¹⁰. L'initiative « Dichter des Vaderlands / Poète National / Ein Nationaler Dichter » entend donc inclure dans sa vision nationale les trois aires linguistiques, répondant à une exigence grandissante des intellectuels.

Le premier auteur à recevoir le titre de Poète National – remis tous les deux ans alternativement à deux des trois communautés linguistiques, avec des traductions dans les trois langues – a été Charles Ducal, poète néerlandophone, suivi par la francophone Laurence Vielle, puis par la néerlandophone Els Moors et enfin par Carl Norac, francophone¹¹. Le Poète National est choisi en vue de produire au moins

⁸ www.poetenational.be (dernière consultation 4 juin 2021).

⁹ Il est intéressant de noter que dans la version française du site est présente une précision que l'on ne retrouve ni dans la version néerlandaise ni dans la version allemande : « Le titre de Poète National n'est pas officiel mais symbolique ». Nous pouvons en déduire que les Belges francophones sont plus sensibles à la terminologie.

¹⁰ D. van Bastelaere, L. Vielle, *Poètes*, in O. Luminet et al., *Dialogues sur la Belgique. Souvenirs, images, questions*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2020, pp. 92-93.

¹¹ En réalité, il y eu déjà de 1908 à 1915, un Poète National. L'écrivain belge de langue française Émile Verhaeren, imprégné de culture et d'art flamands, est nommé Poète National par le roi.

six poèmes par an, qui reflètent les tendances et les émotions de la Belgique. Toutes les poésies sont présentées au peuple belge dans les trois langues officielles grâce au collectif des traducteurs de la maison des littératures Passa Porta. Puisqu'aucun Poète National de langue allemande n'a encore été nommé, nous concentrerons exclusivement notre analyse sur les poètes francophones et néerlandophones. Pour des raisons d'espace, nous ne citons ici que les textes originaux et leurs traductions respectives, en français ou en néerlandais. Nous ne prendrons pas en compte non plus le nouveau Poète National, le néerlandophone Mustafa Kör, qui a été nommé le 23 mars 2022, après la conclusion de notre étude. Nous nous focaliserons sur les poèmes composés dans le cadre de ce projet, en explorant les possibles influences, contaminations et affinités thématiques, afin de démontrer qu'il est possible de définir les contours d'une « poésie belge ».

2. Le contexte historico-littéraire

Il y a au moins deux éléments spécifiques au contexte dans lequel naissent les œuvres littéraires en Belgique : sa position de carrefour entre le monde latin et le monde germanique, et la co-présence de trois langues. Pour des raisons historiques que les limites de cet article ne nous permettent d'approfondir, de nombreux chercheurs ont pu démontrer qu'il n'y a jamais eu d'identification entre la nation belge et une langue unique, comme cela a eu lieu en revanche pendant le XIX^e siècle dans beaucoup de pays européens. Ainsi, Marc Quaghebeur parle d'identité « en creux », d'identité suspendue dans le vide, marquée, comme le souligne Benedetta De Bonis, par un processus de *dé-histoire*, c'est-à-dire de déni de sa propre histoire¹². En prenant la France comme mètre étalon, Quaghebeur affirme que la brièveté excessive et la facilité avec laquelle la Belgique a obtenu son indépendance a empêché la formation d'une mythologie historique prenant ses racines dans le sang¹³. Du point de vue historique, il nous semble en revanche im-

¹² B. De Bonis, *La letteratura belga, ieri e oggi. La difficoltà della storia, la tentazione del mito*, in « Griseldaonline », coll. « Letterature del mondo oggi », 2016, <https://site.unibo.it/griseldaonline/it/letterature-del-mondo/benedetta-de-bonis-letteratura-belga-ieri-oggi> (dernière consultation : 28 juillet 2021).

¹³ M. Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges de langue française*, Bruxelles, Labor, 1998, pp. I-VII ; 9-18.

portant d'intégrer à ce discours les Pays-Bas, car il ne faut pas oublier que de nombreux Belges, majoritairement catholiques et libéraux, ont lutté pendant quinze longues années (1815-1830) contre la politique du roi hollandais protestant Guillaume I^{er}, ce qui amena à la formation du nouveau royaume de Belgique indépendant des Pays-Bas et soutenu, comme État-tampon, par les Anglais, les Français et les Prussiens.

Nous ne partageons pas la théorie d'une absence de mythologie historique avancée par Quaghebeur, compte tenu de différents événements significatifs que l'on peut considérer comme les fondements d'une mythologie historique belge. Parmi eux, l'épopée *La légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs* (1867) de Charles De Coster mérite une mention particulière, en tant que foyer d'interactions entre les deux communautés linguistiques. L'épopée se déroule pendant la guerre de Quatre-Vingts Ans, qui, en célébrant les exploits de Thyl Ulenspiegel – personnage déjà présent dans les légendes médiévales – est destiné à devenir le symbole d'une unité nationale belge. Le texte français est farci d'expressions en néerlandais et il a été traduit dans cette langue pour la première fois en 1896 par Richard Delbecq (prose) et Johan Lefevre (chansons)¹⁴. C'est précisément ce livre qui marque pour Émile Verhaeren le début d'une conscience littéraire unitaire¹⁵ :

Ulenspiegel est le poète lui-même, et le poète est toute une race. [...] C'est le premier livre où notre pays se retrouve. Un écrivain profondément autochtone le signa ; il est indépendant de toute influence étrangère. Il n'est plus un reflet ; il est un miroir.

Peut-être sommes-nous au début d'une littérature qui reflète tout le peuple belge ? Les considérations d'autres éminents chercheurs belges francophones sembleraient confirmer l'importance de ce texte du point de vue national. En effet, comme l'observe Marnix Beyen, en 1892 déjà, Francis Nautet avait élevé *Ulenspiegel* au rang de Bible nationale, idée qui jouissait d'un large consensus dans les cercles litté-

¹⁴ V. Nachtergaele, *Spillebeens Uilenspiegel*, in « Ons Erfdeel », Jaargang 28, 1985, pp. 749-751.

¹⁵ E. Verhaeren, *Les Lettres françaises en Belgique*, Bruxelles, Lamertin, 1907, p. 8.

raires¹⁶. L'écrivain Romain Rolland, à son tour, va même jusqu'à affirmer que c'est avec ce livre que naît la conscience de la race belge¹⁷. Il n'est donc pas hasardeux de comparer, en ce sens, De Coster à d'autres auteurs considérés de générations en générations comme les dépositaires du patrimoine littéraire à l'instar de Dante, de Cervantes ou de Shakespeare. La persistance de l'œuvre de De Coster dans l'imaginaire collectif belge est attestée par la réélaboration théâtrale, en 1965, par Hugo Claus, flamand reconnu à son tour par la grande majorité des Belges comme un véritable monument littéraire national pour ses talents littéraires et artistiques et son engagement social¹⁸.

3. Un canon pour la littérature belge ?

La complexité culturelle et linguistique de la Belgique, résultat d'un processus historique long et difficile, a amené à l'officialisation de pas moins de trois langues, qui interagissent entre elles de façon complexe : le néerlandais est la langue maternelle de la plupart des Belges (environ 60%), le français est de loin la plus répandue, alors que l'allemand n'est parlé que par une petite communauté du point de vue numérique. Ici, ce qui rapproche et unit les habitants des différentes zones linguistiques – qu'il ne faut pas identifier de manière trop rigide à la Flandre, à la Wallonie ou à la communauté germanophone, comme on le fait souvent – ce sont les artistes, les musiciens, les poètes, les écrivains, les gens du monde du spectacle et, *last but not least*, les traducteurs littéraires. C'est dans ce contexte que se situe le projet du « Poète National », conçu comme un pont entre les trois communautés linguistiques.

S'il n'existe pas de canon littéraire belge, qui a pourtant été envisagé mais est considéré jusqu'à présent comme trop complexe à mettre en œuvre, cela ne signifie pas pour autant qu'il n'existe pas de patrimoine littéraire belge commun. Pour identifier une littérature nationale belge,

¹⁶ M. Beyen, *Held voor alle werk. De vele gedaanten van Tijl Uilenspiegel*, Antwerpen/Baarn, Houtekiet, 1998, p. 7 ; F. Nautet, *Histoire des lettres belges d'expression française*, Bruxelles, Charles Rozez, 1892, pp. 100-117.

¹⁷ R. Rolland, *La Légende d'Uilenspiegel. Pour le Centenaire de Charles De Coster*, in « Europe », n. 49, 15 janvier 1927, pp. 5-22.

¹⁸ Nous évoquons l'engagement social de Claus, parce qu'il traite de thèmes tels que l'exploitation des peuples, la dégradation du système colonial, l'inceste, la pédophilie, la condition des femmes, les luttes ouvrières, le pacifisme.

nous pouvons partir des concepts comparatistes clés de Āurišin, employés pour définir les affinités entre des littératures nationales différentes, dépassant les frontières géographiques pour se focaliser sur la fréquence des contacts culturels et linguistiques, l'histoire et les références littéraires et géographiques partagées. Ainsi se fluidifie ce qui est d'ordinaire délimité nettement, c'est-à-dire la dichotomie rigide entre Flandre-de-langue-néerlandaise et Wallonie-de-langue-française, avec Bruxelles comme ligne de partage. Geert Buelens, à son tour, va jusqu'à configurer la Belgique comme espace littéraire, lieu qui est aussi bien un refuge qu'un lieu de passage, et propose d'inclure dans la littérature belge, en plus des livres d'écrivains néerlandophones, francophones et germanophones, les œuvres d'auteurs étrangers nés en Belgique, ou fortement influencés par ce pays, comme les lettres de Baudelaire et de Marx à Bruxelles ou celles conçues par Van Gogh dans le Borinage¹⁹. S'il ne fait plus aucun doute qu'il existe des affinités d'attitudes significatives dans les deux communautés vis-à-vis notamment de la politique, de l'environnement, de l'éducation – ce dont témoignent nos lectures de longue haleine sur le sujet²⁰ et les conversations tenues avec des collègues du secteur²¹ – il reste en revanche de nombreuses perplexités sur l'existence d'un cadre littéraire de référence qui soit perçu comme commun. Au moins trois initiatives intéressantes viennent confirmer l'existence d'un tel cadre. En 2012, Michaël Vandebriil publie un recueil de poésies en néerlandais avec une traduction française²² et, dans une interview donnée à « De Morgen » sur les raisons de ce choix, il déclare que son intention de publier une édition bilingue ne naissait pas de « l'exigence de commenter les rapports entre les communautés de Belgique. [...] Je ne veux pas non plus cacher que je veux rapprocher les néerlandophones des francophones en Belgique. On a beau nier, nous

¹⁹ G. Buelens, *Gotspe of godsgeschenk*, in S. Vanasten, M. Sergier (éds.), *Littéraire belgitude littéraire*, op. cit., pp. 74-76.

²⁰ Voir par exemple les nombreux articles publiés sur ce sujet dans des revues comme « Ons Erfdeel » et « Wilfried ».

²¹ Avec, entre autres, Luc Devoldere, Patrick Lateur, Michaël Vandebriil et David Van Reybrouck.

²² M. Vandebriil, *Het vertrek van Maeterlinck. L'exil de Maeterlinck*, (trad. Pierre Gallisaires et Jan Mysjkin), Amsterdam, De Bezige Bij, 2012.

sommes les deux faces de la même médaille »²³. La revue trimestrielle « Wilfried », de 2020 à 2022, francophone à l'origine, était bilingue²⁴ et se donnait comme objectif de trouver « l'essence de la Belgique » dans la vie, dans l'art et dans la littérature²⁵, sachant que plusieurs collaborateurs du magazine manifestent une *belgitude* latente, étouffée par des complexes d'infériorité linguistique et culturelle à l'égard des voisins hollandais, français et allemands²⁶. Enfin, le projet permanent du « Poète National », lancé en 2014 par des institutions culturelles et politiques des trois communautés linguistiques, avec le soutien également de l'Accord de Coopération culturelle entre Communauté française et Communauté flamande²⁷, constitue une ultérieure avancée dans l'émergence de ce sentiment d'appartenance à un cadre de référence littéraire qui puisse être perçu comme commun.

4. De Claus à Norac, dans le sillage de Michaux et de Gezelle

Sur ce terrain si particulier naît une affinité entre l'avant-dernier Poète National Carl Norac, lui aussi grand admirateur d'*Ulenspiegel*, et Hugo Claus. Dans un entretien avec Filip Rogiers, le poète francophone Carl Norac souligne l'importance de l'œuvre de Claus dans sa poésie²⁸. Il mentionne aussi Henri Michaux, grand poète de langue française originaire de Namur, qui voulait devenir poète en néerlandais, mais qui changea d'idée après avoir lu les poésies de Guido Gezelle, auteur flamand essentiel du XIX^e siècle. Michaux était tellement impressionné par la beauté linguistique et stylistique de Gezelle qu'il estimait qu'il n'aurait jamais pu l'égaliser et décida donc d'entreprendre sa carrière poétique en français. Michaux em-

²³ K. van den Broeck, *Michael Vandebril verrast met tweetalige bundel. 'Een dichter voor België'*, in « De Morgen », 28 janvier 2012.

²⁴ Pour des raisons financières, l'édition néerlandaise a été interrompue en janvier 2022, www.wilfriedmagazine.be (dernière consultation : 9 juin 2022).

²⁵ www.wilfriedmagazine.be (dernière consultation : 2 septembre 2021).

²⁶ P. Verbeken, *Waarom 'Wilfried'?* in « Wilfried. De raconteur van België », n. 2, Lente 2021, p. 5 ; S. Vanfleteren, *Ik heb verre reizen gemaakt in mijn kleine land*, in « Wilfried. De raconteur van België », cit., p. 8.

²⁷ « Cet accord a avant tout une valeur symbolique importante. Il se veut un signal fort à l'égard du secteur culturel, de la société, des citoyens, des autres entités fédérées, du niveau fédéral et de pays et de régions tiers », <https://www.cultuurculture.be/> (dernière consultation : 9 juin 2022).

²⁸ F. Rogiers, *Carl Norac, Dichter des Vaderlands. 'De dichter wordt geboren op straat. Daar hoort hij ook'*, in « De Standaard », 15 juin 2019.

prunte au poète flamand la musicalité et la richesse linguistique, à la même manière dont Norac réinvestit des thèmes et des choix lexicaux de Claus, comme nous allons le voir. Dans le même entretien, Norac déclare découvrir dans sa propre poésie autant que dans celle d'autres poètes belges francophones une constante qui les distingue des auteurs français, c'est-à-dire une langue plus concrète, plus immédiate, plus physique. L'influence de Claus et d'autres auteurs belges néerlandophones paraît évidente dans les vers qui suivent, tirés d'*Un espoir virulent / Een aanstekelijke hoop*, son deuxième poème national, sur l'impact du coronavirus dans notre existence :

J'ai attrapé la poésie.
Avec, sous les doigts, une légère fièvre,
je crève d'envie de vous la refiler,
comme ça, du bout des lèvres²⁹.

Ik ben besmet met poëzie.
Onder mijn vingers broeit een lichte koorts,
waarmee ik je graag aan wil steken,
zo, met liefkozende lippen³⁰.

On peut remarquer la matérialité qui traverse ces vers, en particulier l'emploi du mot « fièvre », mot clé de l'œuvre de Claus³¹, qui revient encore dans un autre poème de Norac, *O captain ! My captain !* :

Cette nuit, c'est bizarre, tout s'étirole, tu le sais,
sous une bannière mal entoillée,
mais le fantôme de ce poète
qui parlait à Lincoln, tu le vois passer là,
au pays de grande fièvre,
errant comme s'il comptait des voix :
*O Captain ! My Captain !*³².

²⁹ C. Norac, *Un espoir virulent*, vv. 21-24, <https://www.poetenational.be/deuxieme-poeme-de-carl-norac-en-tant-que-poete-national/>, (dernière consultation : 9 juin 2022).

³⁰ C. Norac, *Een aanstekelijke hoop*, vv. 21-24, <https://www.dichterdesvaderlands.be/tweede-gedicht-des-vaderlands-van-carl-norac/>, (dernière consultation : 9 juin 2022).

³¹ Voir l'introduction de F. Paris à la traduction italienne de H. Claus, *Le tracce*, Milano, Crocetti, 2007, pp. 7-14. Le mot « fièvre » revient d'ailleurs dans les poèmes : *West-Flandre, Marsia, La mère, N.Y., Genèse I,1 : ses annotations, Toi et moi*.

³² C. Norac, *O Captain ! My Captain !*, vv. 33-39, <https://www.poetenational.be/quatrieme-poeme-national-de-carl-norac/>, (dernière consultation : 9 juin 2022).

Vreemd hoe vannacht alles verkommert
onder een slecht verstellde vlag,
maar de schim van de dichter,
die zich tot Lincoln richtte, trekt voorbij,
daar in het land van de grote koorts,
dolend alsof hij stemmen wil tellen:
*O Captain! My Captain!*³³.

5. Corporalité de la langue : ce corps qui unit les Belges

Cette même crudité de la langue – qui se manifeste dans le choix et la combinaison de mots liés au corps, volontairement explicites et non atténués, en relation au mouvement – apparaît aussi chez Els Moors, par exemple dans le poème sans titre sur les mauvaises mais amusantes habitudes des Belges :

van vrouwen die de taal van de veroveraar
nasaal in de mond hebben genomen
maar wie leert onze meisjes naakt
te praten niet besmeurd door kapitaal³⁴.

de femmes qui ont pris nasale en bouche
la langue du conquérant
mais qui apprend à nos filles à parler
nu pas souillées par le capital³⁵.

En lisant un autre poème d'Els Moors, *Hoe heter hoe beter / Chanson pour le climat*, où se combinent les éléments comme la fièvre, le feu et la mère, nous ne pouvons pas ne pas songer à *De Moeder / La mère* de Claus :

auto's die drijven op een zee van plastic
naar hete planeten vandaag ben ik ziek
ik heb koorts van de liefde

³³ C. Norac, *O Captain ! My Captain !* vv. 34-40m <https://www.dichterdesvaderlands.be/vierde-gedicht-des-vaderlands-van-carl-norac/>, (dernière consultation : 9 juin 2022).

³⁴ E. Moors, sans titre (Tweede gedicht van Els Moors als Dichter des Vaderlands), vv. 15-18, <https://www.dichterdesvaderlands.be/tweede-gedicht-van-els-moors-als-dichter-des-vaderlands/>, (dernière consultation : 9 juin 2022).

³⁵ E. Moors, sans titre (2^e poème d'Els Moors en tant que Poète Nationale), vv. 15-18, <https://www.poetenational.be/le-2e-poeme-dels-moors-en-tant-que-poete-nationale-2/>, (dernière consultation : 9 juin 2022).

ik heb koorts van de brand
 ik heb koorts van mijn moeder³⁶.

Sur la mer de plastique ces voitures flottant
 vers les planètes chaudes, malade je la sens...
 ... je la sens la fièvre d'amour
 Je la sens la fièvre du feu
 Je la sens la fièvre de ma mère³⁷.

Ik ben niet, ik ben niet dan in uw aarde.
 Toen gij schreeuwde en uw vel beefde
 Vatten mijn beenderen vuur.
 (Mijn moeder, gevangen in haar vel,
 Verandert naar de maat der jaren.
 Haar oog is licht, ontsnapt aan de drift
 Der jaren door mij aan te zien en mij
 Haar blijde zoon te noemen.
 Zij was geen stenen bed, geen dierenkoorts,
 Haar gewrichten waren jonge katten [...].)³⁸

Je ne suis pas, je ne suis que dans ta terre.
 Quand tu hurlas et que ta peau frémit,
 mes os prirent feu.
 (Ma mère, prisonnière dans sa peau,
 change au rythme des années.
 Son œil léger, pour échapper à l'ardeur
 des années, me dévisage
 et me nomme son fils joyeux.
 Elle n'était lit de pierre ni fièvre animale,
 ses jointures étaient de jeunes chats [...].)³⁹

Laurence Vielle, elle aussi, à propos de la matérialité de la langue,
 écrit ces vers significatifs, tirés de *je bent doelwit / tu es cible* :

fracasse ma ta carcasse
 je suis tu es

³⁶ E. Moors, *Hoe heter hoe beter*, vv. 1-5, <https://www.dichterdesvaderlands.be/achtstegedicht-van-els-moors-als-dichter-des-vaderlands/>, (dernière consultation : 9 juin 2022).

³⁷ E. Moors, *Chanson pour le climat*, vv. 1-5, <https://www.poetenational.be/8ieme-poe-me-dels-moors-en-tant-que-poete-nationale/>, (dernière consultation : 9 juin 2022).

³⁸ H. Claus, *De moeder*, vv. 1-10, <https://www.lyrikline.org/en/poems/de-moeder-1649>, (dernière consultation : 4 juillet 2022).

³⁹ H. Claus, *La mère*, vv. 1-10, <https://www.lyrikline.org/en/translations/details/17554/1649>, (dernière consultation : 4 juillet 2022).

potentielle fracassée
 je suis tu es tu es
 cible cible
 la haine ronge l'âme
 dans les rues de Bruxelles
 un pigeon frôle le visage d'un homme⁴⁰.

mijn je karkas
 kraakt
 ik ben je bent
 denkbaar geraakt
 ik ben je bent jij bent
 doelwit doelwit
 de haat knaagt aan de ziel
 in de straten van Brussel
 een duif scheert langs het gezicht van een man⁴¹.

Charles Ducal, tout en préférant des registres plus classiques, prête lui aussi attention à la corporalité de la langue, constante selon nous très significative de la poésie belge, que Carl Norac repère aussi chez la poétesse francophone Liliane Wouters, qui partage son point de vue selon lequel, contrairement aux poètes français, les poètes belges francophones sont plus physiques et concrets, à l'instar des poètes belges néerlandophones⁴². En effet, dans la langue décrite dans *Woord tegen woord / Mot contre mot*, la matérialité transpire aussi bien au sens littéral que figuré :

Van alle woorden zijn de onze de zwakste,
 al liggen zij ontegensprekelijk in de mond.
 Niemand verhoort ze, niemand verkracht ze.
 Zij kussen de sterren, zij hebben geen grond.

Andere woorden bewegen armen en benen,
 vullen schedels, ontsteken de keel.
 Een mes in de rug kan vertaald als een streling,
 een schop in de buik als noodzakelijk verkeer⁴³.

⁴⁰ L. Vielle, *Tu es cible*, vv. 8-15, <https://www.poetenational.be/tu-es-cible/>, (dernière consultation : 9 juin 2022).

⁴¹ L. Vielle, *Je bent doelwit*, vv. 8-16, <https://www.dichterdesvaderlands.be/je-bent-doelwit/>, (dernière consultation : 9 juin 2022).

⁴² F. Rogiers, *op. cit.*

⁴³ C. Ducal, *Woord tegen woord*, vv. 1-8, <https://www.dichterdesvaderlands.be/woordtegenwoord/>, (dernière consultation : 9 juin 2022).

De tous les mots les nôtres sont les plus faibles,
 même si sans conteste ils siègent dans la bouche.
 Nul ne leur répond, nul ne les viole.
 Ils embrassent les étoiles, ils vivent hors terre.

D'autres mots remuent bras et jambes,
 bourrent des crânes, enflamment la gorge.
 Une lame dans le dos peut se dire caresse,
 un pied dans le ventre échange nécessaire⁴⁴.

6. Topos littéraires et contact avec la réalité

Quaghebeur affirme que la littérature belge francophone est imprégnée depuis ses origines par l'imaginaire nordique⁴⁵. Cette expression renvoie habituellement à la forte présence dans les œuvres en langue française d'épisodes historiques ou contemporains, de lieux ou de thèmes géographiquement en lien avec les Flandres. L'exemple le plus emblématique à ce sujet est le célèbre *Bruges-la-morte* (1892) de Georges Rodenbach, qui a pour cadre une Bruges aux échos médiévaux, mystérieuse et mystique, à l'atmosphère évocatrice qui influencera pendant des décennies l'image des Flandres chez les lecteurs belges francophones. Jusqu'à présent, les chercheurs ont mis en évidence des influences de l'imaginaire nordique voire de la belgitude dans une perspective exclusivement francophone. Le terme de *belgitude*, inventé en 1976 par les Belges francophones Pierre Mertens (littéraire) et Claude Javeau (sociologue), est encore aujourd'hui l'objet de nombreux débats. Ce terme a été conçu à l'origine par les écrivains belges francophones pour définir leur propre spécificité par rapport aux écrivains français puis il en est venu à désigner ce qui unit tous les Belges, par-delà les différences culturelles et linguistiques. Le projet du « Poète National », qui se veut un pont littéraire jeté entre les trois communautés linguistiques, peut être mis en relation avec l'appel à la reconnaissance d'un patrimoine littéraire commun et s'insère ainsi dans le vif débat actuel, qui concerne aussi les canons littéraires, en particulier dans les milieux littéraires et politiques. Cette manière de mettre l'accent sur les caracté-

⁴⁴ C. Ducal, *Mot contre mot*, vv. 1-8, <https://www.poetenational.be/motcontremot/>, (dernière consultation : 9 juin 2022).

⁴⁵ M. Quaghebeur, *op. cit.*, p. 310.

ristiques nationales des poètes belges s'opposerait, selon divers acteurs du milieu culturel⁴⁶, au désir de certains intellectuels, universitaires et politiques de créer un canon régional⁴⁷.

Cependant, le terme de *belgitude*, tout comme le concept d'imaginaire nordique, a été appliqué jusqu'à présent de manière unilatérale et seulement pour les auteurs belges francophones inspirés par les Flandres, comme dans le cas des chansons de Jacques Brel, très souvent cité dans ce débat, marquées par la côte et les paysages flamands. Nous voudrions dépasser cette perspective restrictive, qui associe globalement la belgitude à l'image, parfois exclusivement littéraire, que les Belges francophones ont des Belges néerlandophones, dans le but de situer le débat dans un contexte national. Pourquoi ne parle-t-on pas d'imaginaire nordique ou de belgitude quand l'artiste ou l'auteur qui s'immerge dans l'atmosphère du littoral est un Belge néerlandophone ? La côte et la mer du Nord, tout comme les paysages wallons et l'Ardenne, n'appartiennent-elles pas à l'imaginaire collectif de tous les Belges ? Nous lisons dans les vers qui suivent, tirés du poème *De Zee / La Mer*, comment le poète néerlandophone Charles Ducal dépasse le débat sur une belgitude entravée par des frontières régionales en lui attribuant une dimension nationale, parce qu'il fait de la mer, qui est aussi un topos littéraire, la mère de tous les Belges :

Een moederlijf in haar hangmat, zo ligt zij
te wiegen. Aan haar voeten jaagt in de winter
een eenzame hond. In herfstregens staan lege zielen
te staren naar de verdwenen horizon.

Maar de lente is niets dan naderende zomer.
Een vleugje meer licht, meer warmte volstaan
om de eerste nog rillende lichamen los te knopen
en te herdopen in het geruis van de moedertaal.

⁴⁶ D. van Reybrouck, communication personnelle, Bruxelles, 26 août 2021 ; L. Devoldere, communication personnelle, Avezzano, 6 septembre 2021.

⁴⁷ « Tantôt il s'agit pour les idéologues de fonder une littérature nationale (belge ou wallonne) : tantôt d'affirmer que nous sommes partie intégrante de la littérature française », M. Quaghebeur, *op. cit.*, p. 20. Voir aussi à ce sujet, les observations de Frits van Oostrom (<https://www.vrt.be/vrtnws/nl/2019/08/13/professor-die-nederlandse-canon-samenstelde-een-canon-is-er-nie/>) et de Karel van Nieuwenhuyse (<https://www.vrt.be/vrtnws/nl/2019/08/13/canon/>) ; sites consultés le 10 septembre 2021.

Dan gooit het land zijn wegen en treinen
als uitgeworpen lijnen naar de lokkende rand,
wordt alle vlees leesbaar en onvermijdelijk
naakt in het oog van de zon uitgestald.

De zee is de moeder van alle Belgen, de stem
in hun armen en benen, de vlucht in hun ogen,
de vis in hun vel. Spatten mens, altijd dezelfde,
klein en onnozel, en ik een van hen,

die 's nachts, achtergebleven, te luisteren
lig, urenlang, hoe zij nader komt
en 's ochtends ontwaak tussen de schreeuwende
meeuwen, haar zout op de tong⁴⁸.

Corps de mère dans son hamac, ainsi tangué-t-elle.
À ses pieds, un chien solitaire file
dans l'hiver. Sous des pluies d'automne,
des âmes vides fixent l'horizon disparu.

Mais le printemps, c'est juste l'été qui approche.
Un soupçon de lumière, de chaleur en plus suffit
pour dénouer les premiers corps encore grelottants
et les rebaptiser dans le murmure de la langue maternelle.

Puis jette le pays ses chemins et ses trains
comme des lignes lancées vers l'eau et le sable.
Devenue lisible toute chair s'expose
implacablement nue dans l'œil du soleil.

La mer est la mère de tous les Belges, la voix
dans leurs bras et jambes, l'envol dans leurs yeux,
le poisson dans leur peau. Embruns, toujours pareils,
petits et insignifiants, et moi l'un d'entre eux,

qui la nuit, allongé seul, écoute
des heures durant, comme elle monte
et le matin m'éveille parmi les mouettes
hurlantes, son sel sur la langue⁴⁹.

⁴⁸ C. Ducal, *De zee*, <https://www.dichterdesvaderlands.be/de-zee/>, (dernière consultation : 9 juin 2022).

⁴⁹ C. Ducal, *La mer*, <https://www.poetenational.be/la-mer/>, (dernière consultation : 9 juin 2022).

Dans ce poème émerge un entrelacs à la fois physique, profond et significatif unissant le climat et le paysage belges avec des thèmes comme le corps, la mère et la langue (maternelle). La mer-matrice semble y absorber ancestralement et maternellement le désir d'une langue-refuge commune. La version française, avec l'assonance mère/mer, ajoute un effet phonique à la composition.

La mer comme patrimoine commun est un thème cher aussi à Laurence Vielle, comme elle l'affirme dans un entretien publié dans le livre *Dialogen over België* : « Oui, c'est la mer qu'on a, avec ses couleurs, sa plage. C'est cette mer-là, la mer belge, avec le ciel qui change tout le temps, avec les gens qui s'y baignent même s'il fait très froid »⁵⁰.

On retrouve le retour aux origines fluides des Belges dans le motif de la source du poème *Source / Bron / Ursprung* de la même Laurence Vielle. La traduction du titre en allemand révèle immédiatement le sens métaphorique du poème, qui est aussi une exhortation : au même titre que les cours d'eau – le fleuve Escaut qui prend sa source dans le Nord de la France pour se jeter dans la mer du Nord – ne se soucient pas des frontières établies par les êtres humains, nous non plus, nous ne devrions pas nous sentir piégés par des tracés artificiels. La poétesse francophone accroît cette soif de liberté en nous invitant à nous ouvrir à l'Europe, au monde et à tous ceux qui apportent du sang neuf (« ouverte à ceux d'ailleurs »⁵¹). Nous touchons ici à un autre thème récurrent dans la littérature belge contemporaine, celui de l'immigration et de l'acceptation, sur lequel nous reviendrons : dans le fragment suivant, la source en tant qu'origine conflue ainsi avec l'Europe :

[l'Europe] qui nourrit son souffle court
aux souffles nouveaux venus
l'Europe sociale et inclusive
qui prend appui sur les petits
l'Europe où se repeuplent
campagnes et vallées⁵².

⁵⁰ D. van Bastelaere, L. Vielle, *Poètes*, in « Dialogues sur la Belgique », *op. cit.*, p. 94.

⁵¹ L. Vielle, *Source*, v. 33, <https://www.poetenational.be/source/>, (dernière consultation : 9 juin 2022).

⁵² L. Vielle, *Source*, vv. 34-39, <https://www.poetenational.be/source/>, (dernière consultation : 9 juin 2022).

Europa dat zijn korte adem voedt
aan de adem van de nieuwkomers
het sociale en insluitende Europa
dat op de kleinen steunt
Europa waar platteland
en valleien weer worden bevolkt⁵³.

Les derniers vers du poème, avec une cadence et un souffle mystique, qui rappellent la prière du « Notre Père », et l’interminable re-création de la langue, s’avèrent typiquement belges de par l’interaction entre le corps, les éléments religieux et la diversité des langues :

source source une goutte t’initie
source du fond obscur renouvelle nos langues
rafraîchis pieds gosiers
mouille vocables envahis chairs
ouvre-nous le chemin⁵⁴.

bron bron een druppel wijdt je in
bron van de donkere bodem maak onze talen weer nieuw
verfris voeten kelen
bevloei woorden overspoel lichamen
leg de weg voor ons open⁵⁵.

La mer et le thème de l’immigration, dans un autre poème de la même poétesse intitulé *Bouteilles à la mer*⁵⁶, reviennent dans l’image déchirante « où la mer graf van reizigers » (où la mer tombe des voyageurs, v. 63). Le message de la lettre dans la bouteille contient des « liefdeswoorden et mots de bienvenue » (mots d’amour et de bienvenue, v. 46) adressés à un « zonder-papieren » (v.44) / « sans-papiers » (v. 59). La poétesse incite les Belges à regarder la terre depuis l’espace pour comprendre

⁵³ L. Vielle, *Bron*, vv. 34-39, <https://www.dichterdesvaderlands.be/bron/>, (dernière consultation : 9 juin 2022).

⁵⁴ L. Vielle, *Source*, vv. 44-48, <https://www.poetenational.be/source/>, (dernière consultation : 9 juin 2022).

⁵⁵ L. Vielle, *Bron*, vv. 44-48, <https://www.dichterdesvaderlands.be/bron/>, (dernière consultation : 9 juin 2022).

⁵⁶ L. Vielle, *Bouteilles à la mer*, <https://www.poetenational.be/bouteilles-a-la-mer/>, (dernière consultation : 9 juin 2022). Il s’agit de l’unique poème qui n’est pas traduit en raison, pensons-nous, de son multilinguisme.

que les frontières et les limites ne sont que mentales (v. 38-39). Ce ne sont pas seulement des papiers officiels qui permettent d'identifier un citoyen belge, mais plutôt la perspective d'une coexistence pacifique qui concerne en premier lieu les Belges eux-mêmes, malgré leurs différences, puis les immigrés. En dernière analyse, c'est la poésie – advenue de l'emploi symbolique des trois langues officielles – qui représente les vrais « papiers », susceptibles de nous unir et d'amener la paix et le sens au sein de ce qui constitue une communauté, un chez-soi :

toi en jij en jij en jij
ensemble nous sommes de artisten van de wereld
dans ta lege bouteille
je plaatst een boodschap
papier voor zonder-papieren
appel à dignité (vv. 40-45).

Le thème de l'immigration, qui nous semble important, ne figure pas parmi les nombreux motifs qui, selon Benno Barnard, poète et intellectuel hollandais qui a vécu de nombreuses années en Belgique, réunissent les poètes belges francophones et néerlandais : l'expressionnisme, le mysticisme, le catholicisme, l'anticatholicisme, le post-catholicisme, la description des paysages, le régionalisme, l'arrière-pays ressenti comme une terre étrangère, le cochon vu comme un humain, l'humain vu comme un cochon, l'anarchie, la méfiance cultivée, l'humour absurde, l'obsession de l'oralité, la langue, le travail de la langue, la nourriture en abondance, le « bédéisme »⁵⁷. Ainsi que le montre l'étude de Barnard, la mystique est depuis toujours très présente dans les productions littéraires belges. Nous nous référons en particulier à l'extraordinaire épanouissement de la mystique rhénano-flamande qui s'implante en grande partie dans la région néerlandophone de la Belgique actuelle aux XIII^e et XIV^e siècles, mystique considérée comme un patrimoine culturel commun à tous les Belges. Le cinquième poème d'Els Moors en tant que Poète Nationale peut être interprété comme une ode au grand mystique du XIV^e siècle, Jan van Ruusbroec, dont l'écrivaine paraphrase un fragment de *Vanden blinckenden steen* (La

⁵⁷ B. Barnard, *Admirez-vous les uns les autres !*, in « Deus Ex Machina / Le pot belge / Poésie de Belgique / Poëzie uit België », n. 142, 36ste jaargang, november 2012, p. 6.

pierre brillante), et reprend les thèmes du sentiment de nullité de l'être humain et de la puissance vivifiante de la lumière pure :

mateloos diep
en bovenmate hoog
en lang en breed

ik voel mezelf
als dolend in de wijde
van de wind

teruggeblazen
naar een begin
niets vindend

wat niet al
elders tot leven
wilde komen

versplinterd door
een zuiver licht
blind

ben ik
beeldloos
rustend

in alles wat ondeelbaar
door de wereld
stroomt⁵⁸

démésurément profonde
et haute outre mesure
et longue et large

je me sens comme
flottant au hasard dans l'ampleur
du vent

⁵⁸ E. Moors, sans titre (Vijfde gedicht van Els Moors als Dichter des Vaderlands). <https://www.dichterdesvaderlands.be/vijfde-gedicht-van-els-moors-als-dichter-des-vaderlands/>, (dernière consultation : 9 juin 2022).

Aspirée
vers un commencement
ne trouvant rien

qui n'ait déjà
ailleurs voulu naître
à la vie

fracassée par
une pure lumière
aveugle

je suis
sans image
reposant

dans tout ce qui
indivisible coule
de par le monde⁵⁹.

Cette poésie s'insère dans un projet plus vaste qui vise à revaloriser la forêt de Soignes, au sud-est de Bruxelles, lieu où Ruusbroec s'était retiré. Cette forêt de hêtres recouvre encore aujourd'hui une partie de la région bruxelloise, ainsi que des zones rattachées à la Flandre ou à la Wallonie. « La forêt de Soignes, majestueux poumon vert au cœur de notre pays, un don que nous devons préserver et sur lequel nous devons veiller pour qu'elle conserve sa solennité »⁶⁰. Les nombreux lieux de mémoire chers aux Belges exercent une fonction particulièrement significative :

Tous ces *loci memoriae* contribuent à former une identité belge stratifiée dont la complexité méprise toute forme de classification et renverse les convictions fossilisées. Ainsi l'individu continue à errer sur la terre changeante des Belges sans toutefois s'y perdre vraiment⁶¹.

⁵⁹ E. Moors, sans titre (5^e poème d'Els Moors en tant que Poète Nationale), <https://www.poetenational.be/5me-poeme-dels-moors-en-tant-que-poete-nationale>, (dernière consultation : 9 juin 2022).

⁶⁰ E. Moors, D. Elst, Projectteam Horizon+ (Hanna Stynen, Sarah Hublou, Kobe Kiekens en Jo Decoster), *Ruisbrouse. Een handleiding voor het Zoniënwoud*, Poëziecentrum, z.j., p. 9, https://www.dichterdesvaderlands.be/wp-content/uploads/2018/10/DDV_Woud-publicatie_NL_WEB.pdf, (dernière consultation : 9 juin 2022).

⁶¹ S. Vanasten en M. Sergier, *Uit het oog in het hart*, in *Littéraire belgitude littéraire*, op. cit., p. 14.

Bien sûr, une identité nationale ne se bâtit pas seulement sur des actions et des événements récents mais en partageant et en reconnaissant une histoire nationale commune, qui, dans le cas de la Belgique en tant qu'entité politique est marquée par le colonialisme et les deux guerres mondiales. Les terribles blessures de la Première Guerre mondiale résonnent chez trois Poètes Nationaux. Laurence Vielle, dans *Poème des joueurs de foot du Bois de la Hutte / Gedicht van de voetballers van het Huttebos*, évoque un épisode qui a réellement eu lieu, une trêve spontanée des soldats pendant les festivités de Noël en 1914. Durant ces journées, les combattants allemands et anglais posèrent les armes dans les tristement célèbres tranchées du territoire belge, le « no man's land », et jouèrent de surréalistes matchs de football :

tir au but / tir au flanc / tir à blanc / tir à vif
 tire mais tire tire
 bois de la Hutte
 première guerre / mondiale
 tire mais tire tire tire
 goal goal goaaaal !⁶².

schot in het doel/schot op de flank/schot met los kruit/schot in lillend leven
 schiet maar schiet schiet dan toch
 Huttebos
 Eerste Wereld/ oorlog
 schiet maar schiet schiet schiet dan toch
 goal goal goaaaal!⁶³.

Le contraste violent entre la joie du sport et le drame des tranchées est ici rendu avec une grande force expressive. Le lexique de Laurence Vielle joue avec désinvolture d'une ambiguïté sémantique qui permet de confondre la compétition sportive et la lutte armée ; le terrain se transforme : de bataille, de sépulture, sportif.

⁶² L. Vielle, *Poème des joueurs de foot du Bois de la Hutte*, vv. 5-10. Disponible à l'adresse suivante : <https://www.poetenational.be/poeme-des-joueurs-de-foot-du-bois-de-la-hutte/>, (dernière consultation : 9 juin 2022).

⁶³ L. Vielle, *Gedicht van de voetballers van het Huttebos*, vv. 5-10. Disponible à l'adresse suivante : <https://www.dichterdesvaderlands.be/gedicht-van-de-voetballers-van-het-huttebos/>, (dernière consultation : 9 juin 2022).

Dans le sixième poème d'Els Moors, la mort en tant que phénomène naturel est beaucoup plus belle que la mort cruelle de la guerre. En 2018, avec neuf autres poètes, l'autrice a, de manière significative, parcouru à vélo la ligne du front de la bataille de l'Yser, le long de certains lieux de mémoires (églises, cimetières, monuments) :

dood jij bent mooier
dan het meisje van barnsteen
dat hier uit de schaduw treedt
zij vangt het licht

met haar gezicht maar
jouw glimlach dood
ligt als een dove melodie
te wachten en te waken⁶⁴.

mort tu es plus belle
que la fille d'ambre
qui sort ici de l'ombre
son visage capte

la lumière mais
ton sourire mort
comme une sourde mélodie
guette et veille⁶⁵.

Charles Ducal, dans *Soldaat 1914 / Soldat 1914* met en revanche l'accent sur une propagande guerrière néfaste :

De hamer van de taal heeft zijn schedel gekraakt
en alle kamers ingenomen. Het is nog zijn hoofd,
maar wordt nu bewoond door iets groters⁶⁶.

⁶⁴ E. Moors, sans titre (Zesde gedicht van Els Moors als Dichter des Vaderlands), vv. 1-8. <https://www.dichterdesvaderlands.be/zesde-gedicht-van-els-moors-als-dichter-des-vaderlands/>, (dernière consultation : 9 juin 2022).

⁶⁵ E. Moors, sans titre (6^e poème d'Els Moors en tant que Poète Nationale), vv. 1-8, <https://www.poetenational.be/6e-poeme-dels-moors-en-tant-que-poete-nationale/>, (dernière consultation : 9 juin 2022).

⁶⁶ C. Ducal, *Soldaat 1914*, vv. 1-3, <https://www.dichterdesvaderlands.be/soldaat1914/>, (dernière consultation : 9 juin 2022).

Le marteau de la langue lui a fendu le crâne
et pris toutes les chambres. C'est toujours sa tête,
mais habitée par quelque chose de plus grand⁶⁷.

Le jeu sur la langue est bien conçu, au sens littéral comme au sens figuré, et souligne implicitement le pouvoir de la propagande (« le marteau de la langue », v. 1). Les mots incitent les jeunes gens à s'engager pour suturer les plaies laissées par leurs peurs. Les intraduisibles jeux de mots avec *gedicht* (v. 12, « poésie » et « rapiécer ») ou avec *zin* (v. 14, « sens », « phrase » et « envie ») sont immanquablement perdus dans la version française.

7. La Belgique poétique : un imaginaire collectif

En lisant attentivement les poésies originales du projet « Poète National », nous pouvons constater que les poètes belges considérés, qu'ils soient francophones ou néerlandophones, se réfèrent à un même patrimoine littéraire, artistique et culturel. Par patrimoine commun nous entendons, comme nous l'avons vu, un ensemble qui va des lieux de mémoire au paysage, de la mystique flamande du XIII^e siècle jusqu'à des thèmes historiques plus brûlants. Paradoxalement, en dépit de l'intention unificatrice des promoteurs du projet, le thème de la monarchie demeure absent. Même Laurence Vielle n'en parle pas, alors qu'elle affirme par ailleurs, dans un dialogue avec le poète flamand Dirk van Bastelaere⁶⁸ :

Je ne suis pas royaliste mais ce roi [roi Baudouin] fait vraiment partie de l'image que j'ai de la Belgique et même de cette Belgique qui reste unie. Pour moi, le Roi, parfois un peu fantoche et qui me fait rire, conserve un rôle important dans cette Belgique qui tient encore ensemble. Et quand la population, flamande et francophone, pleure son Roi, cela montre une image de la Belgique très unie.

L'impact du coronavirus a amené Carl Norac à consacrer une grande partie de ses poèmes à ce thème, qui dépasse bien sûr la simple pers-

⁶⁷ C. Ducal, *Soldat 1914*, vv. 1-3, <https://www.poetenational.be/soldat-1914/>, (dernière consultation : 9 juin 2022).

⁶⁸ D. van Bastelaere et L. Vielle, *Poètes*, in « Dialogues sur la Belgique », *op. cit.*, p. 86.

pective nationale. Nous nous sommes consacrés dans notre analyse aux thématiques majeures qui revenaient le plus fréquemment sous la plume des quatre poètes, à savoir le paysage, la corporalité de la langue et le trilinguisme, la religion et la mystique, les lieux de mémoire et l'immigration. Ces motifs avaient déjà été définis au niveau national en 2012 par Barnard, excepté celui de l'immigration qui n'a pas été pris en considération, probablement parce que ce dernier a tragiquement pris de l'ampleur quelques années plus tard. Le projet du « Poète National » s'insère dans un contexte plus large d'initiatives culturelles et répond selon nous à l'exigence des lecteurs et des poètes eux-mêmes de (re) découvrir et de confirmer la présence d'un patrimoine littéraire belge commun. Dans cette découverte réciproque, les traducteurs jouent évidemment un rôle décisif, puisqu'ils offrent un accès à tous les poèmes dans les trois langues officielles du pays. La poésie devient alors un vigoureux trait d'union et parvient à créer une identité littéraire nationale au sein d'un pays à l'histoire et aux structures complexes, soumises à de puissantes forces centrifuges.



ISABELLE MOREELS
Université d'Estrémadure
imoreels@unex.es

LES ENJEUX POLITICO-LINGUISTIQUES DU SIÈGE DE BRUXELLES DE JACQUES NEIRYNCK

À Guy et Micha,
C'était au temps où Bruxelles bruxellait [...].
Jacques Brel¹

Résumé

Après avoir situé *Le Siège de Bruxelles* (1996) dans l'ensemble de l'œuvre protéiforme de Jacques Neiryck, nous analysons l'ancrage de ce roman d'anticipation dans le contexte authentique de la fédéralisation de l'État belge. Focalisée sur le babélisme caractérisant l'écriture de ce récit hybride, notre étude passe en revue emprunts au marollien – dialecte bruxellois – et traits idiolectaux teintés de flandricismes. Elle montre que la volonté de l'écrivain belge naturalisé suisse de refléter dans sa narration la savoureuse hétérogénéité linguistique de Bruxelles s'inscrit dans la lignée des « irréguliers du langage » de la phase dite dialectique, selon la terminologie de Jean-Marie Klinkenberg. Prendre le contrepied de l'insécurité linguistique antérieure à la revendication de la belgitude permet de dénoncer l'aliénation linguistique et culturelle dans cette mise en garde contre l'extrémisme flamand.

Abstract

After situating *Le Siège de Bruxelles* (1996) in the context of Jacques Neiryck's multifaceted work as a whole, we analyse the grounding of this dystopian novel in the real context of the federalization of the Belgian state. Focusing on the babelism that characterises the writing of this hybrid narrative, our study analyses the loans taken from Marollien – a dialect from Brussels – and the idiolectal features interspersed with Flemish. We show that the Belgian-born Swiss writer's desire to reflect the rich linguistic heterogeneity of Brussels in his narrative is in line with the “*irréguliers du langage*” of the so-called dialectical phase, in accordance with Jean-Marie Klinkenberg's terminology. Assuming the opposite view of the linguistic insecurity prior to the assertion of *belgitude* makes it possible to denounce linguistic and cultural alienation in this warning against Flemish extremism.

¹ J. Brel, *Bruxelles*, in *L'Œuvre intégrale* (1982), Paris, Robert Laffont, 1998, p. 229.

Introduction²

Lors d'un entretien filmé au domicile de Jacques Neiryck à Écublens (près de Lausanne), le 28 août 2006, Pascal Décaillet soulignait l'« incroyable boulimie »³ qui marque la vie entière de son interlocuteur né à Uccle (Bruxelles) en 1931. Un riche éclectisme caractérise effectivement le parcours de cet ingénieur électricien, docteur en sciences appliquées, ayant étudié à l'Université catholique de Louvain. Nommé professeur à l'École polytechnique fédérale de Lausanne en 1972, il a auparavant notamment enseigné quelques années à l'Université Lovanium de Léopoldville, dans la capitale du Congo belge, où il continuera à donner cours pendant les premières années de l'indépendance du pays. Non content d'avoir publié de nombreux travaux scientifiques tout au long de sa carrière académique – il a par exemple dirigé l'ouvrage collectif primé *Traité d'électricité* (22 vol.) –, J. Neiryck a rédigé des essais relatifs au consumérisme avant de se lancer dans l'écriture fictionnelle en 1988. Son troisième roman, *Le Siège de Bruxelles* (1996), remporte du succès, sans atteindre celui du précédent, *Le Manuscrit du Saint-Sépulcre* (1994) – point de départ de la trilogie *Un pape suisse* –, best-seller traduit en plusieurs langues, qui obtient le Prix des libraires de littérature religieuse. Parmi le vaste éventail de sa production jusqu'à son dernier récit publié, *La Carrière de craie* (2020), signalons, entre autres, ses trois polars historiques : *La Mort de Pierre Curie* (2007), *Le Crime du Prince de Galles* (2007) et *La Faute du président Loubet* (2008), fruits des enquêtes du comte Raoul Thibaut de Mézières. S'y ajoutent de multiples essais aux thématiques variées, comme *Le Secret des Suisses. Le goût du consensus* (2018) ou *Avant qu'il soit trop tard. Manifeste pour un monde durable* (2019), pour ne citer que les plus récents.

Concernant sa nationalité, J. Neiryck a aussi cultivé la diversité puisque, d'origine belge, il devient français en 1976 en raison de son mariage, avant d'être naturalisé suisse vingt ans plus tard. La satisfac-

² Nous remercions la *Junta de Extremadura* et le *FEDER* pour le soutien économique offert à notre groupe de recherche *CILEM* (*Lenguas y Culturas en la Europa Moderna: Discurso e Identidad*), qui a contribué au financement de nos consultations bibliographiques sur ce thème à l'étranger.

³ « Jacques Neiryck, professeur, écrivain et homme politique », Association des Films Plans-fixes, « Un visage – une voix – une vie », <https://www.plansfixes.ch/films/jacques-neiryck/> (consulté le 20-07-2021).

tion éprouvée à la suite de cette nouvelle appartenance nationale motive son engagement politique, car il siègera au Conseil national de la Confédération helvétique pendant une douzaine d'années (de 1999 à 2003, puis de 2007 à 2015), en tant que membre du PDC (Parti démocrate-chrétien suisse). En outre, il occupera les fonctions de député au Grand Conseil vaudois et de conseiller communal.

Constitue une constante dans la trajectoire de Jacques Neiryndck l'affirmation de sa foi chrétienne, après une scolarité entièrement réalisée dans l'enseignement catholique belge francophone. Néanmoins, il critique certaines questions structurelles ecclésiastiques et revendique la tolérance vis-à-vis des autres confessions.

1. Une fiction d'anticipation profondément ancrée dans le réel

C'est paradoxalement l'année où il obtient sa naturalisation helvétique que J. Neiryndck publie un roman dont l'enracinement dans sa terre natale s'affiche dès le titre, *Le Siège de Bruxelles*, tandis que ses autres fictions donnent la préférence aux cadres français ou suisses. À l'encontre d'un premier constat générique de Valérie Stiénon, « [l']anticipation semble en effet résister à l'inscription identitaire trop explicite ou univoque »⁴, ce récit prospectif manifeste clairement son ancrage topographique unique, sur un point névralgique de la ligne de fracture entre Latins et Germains. D'ailleurs, dans l'avant-propos de sa narration, l'auteur brosse le contexte historique et sociopolitique authentique dans lequel s'est développée la capitale de l'Europe. Il y précise les quatre aires linguistiques définies dans la nouvelle constitution de l'État belge fédéralisé – néerlandais en Flandre, français en Wallonie, cohabitation de ces deux langues dans la région bruxelloise et allemand à l'est du pays⁵ –, en observant que la réalité vécue s'avère nettement

⁴ V. Stiénon, *Présentation*, in « Textyles », n. 48, 2016, § 2, <http://journals.openedition.org/textyles/2656> (consulté le 23-07-2021). L'autrice, qui dirige le numéro monographique « Utopie et anticipation » de la revue des lettres belges de langue française, nuancera ensuite cette affirmation : « Si certaines préoccupations belges trouvent à s'exprimer dans cette production [l'anticipation], elles ne constituent pas pour autant des gages de "belgitude" », citant d'ailleurs au passage *Le Siège de Bruxelles* – V. Stiénon, *Une École belge de l'anticipation*, in « Textyles », n. 48, 2016, § 8-9, <http://journals.openedition.org/textyles/2657> (consulté le 23-07-2021).

⁵ La Constitution coordonnée du 17 février 1994 établit effectivement, dans les articles 1 à 7, les composantes de la Belgique fédérale au niveau communautaire et ré-

plus complexe. Sans doute ce préambule didactique (illustré, en fin de volume, par une carte de Belgique avec la répartition bien réelle des zones linguistiques) s'explique-t-il du fait que le livre, publié par l'éditeur parisien Desclée de Brouwer, ne s'adresse pas prioritairement aux lecteurs belges.

Quant à la structure du roman, chacun de ses sept chapitres raconte les événements successifs qui se sont déroulés pendant une journée, depuis le samedi 18 août 2007 (jour du cinquantième anniversaire du narrateur autodiégétique Charles Vandewalle) jusqu'au vendredi 24 août, en incluant d'éventuelles analepses explicatives. L'épilogue de cette volumineuse fiction synthétise les épisodes postérieurs à la semaine dramatique vécue par Bruxelles, et sa pénultième page conclut que dix ans se sont écoulés depuis les péripéties rapportées, le protagoniste nous confiant : « Je célébrerai bientôt mon soixantième anniversaire dans une sérénité totale »⁶. La dimension prospective du récit se limite donc à deux décennies depuis l'année de publication du roman.

Malgré la formation scientifique poussée de l'auteur et la parution du *Siège de Bruxelles* plusieurs années après le lancement du *World Wide Web*, les avancées technologiques n'y sont pas mises en évidence, contrairement à de nombreux récits d'anticipation. Cette dystopie se concentre sur les aspects sociopolitiques et linguistiques de la douloureuse crise qui a secoué la capitale de la Belgique au moment où « la machine à récupérer Bruxelles pour la Flandre s'était mise en route »⁷. Charles Vandewalle nous explique que le district européen (zone d'une dizaine de kilomètres carrés à l'est de l'agglomération) avait déjà été placé sous la souveraineté de l'Union européenne depuis le 1^{er} janvier 2000. Par conséquent, un contraste flagrant oppose le quartier soigneusement entretenu des ministères européens – ainsi qu'immeubles luxueux habités par leurs fonctionnaires, ambassades et sièges des grandes sociétés – au reste de la ville, surpeuplé, appauvri et sale. Quoiqu'aucun contrôle douanier ne délimite cette enclave protégée par la police de l'Union, les citoyens bruxellois ordinaires, munis

gional – http://www.ejustice.just.fgov.be/cgi_loi/change_lg.pl?language=fr&la=F&table_name=loi&cn=1994021730 (consulté le 13-08-2021).

⁶ J. Neiryneck, *Le Siège de Bruxelles*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996, p. 373.

⁷ *Ibid.*, p. 69.

de leurs francs dévalués, n'ont en pratique pas accès à ses commerces bien approvisionnés, où est imposé l'usage exclusif de l'euro. Ils essayent de survivre misérablement, en dépit de la pénurie (des denrées de première nécessité à l'essence), tandis qu'au-delà de la frontière linguistique qui sépare la région bruxelloise bilingue de la zone flamande s'étend un autre territoire prospère.

En ce qui concerne les actants, Erwin Boze occupe Bruxelles avec sa milice le 20 août 2007, en fonction d'un scénario soigneusement planifié. Le lecteur féru d'histoire constate que le processus imaginé est inverse au siège de Bruxelles réellement mené par les troupes françaises début 1746, pendant la guerre de Succession d'Autriche, afin de s'emparer de la ville (alors capitale des Pays-Bas Autrichiens). Car le *Leider* du Parti national flamand désire faire de Bruxelles la capitale de la Flandre – point de départ de son projet ambitieux de Grande Néerlande – après que la région flamande, qui, depuis une décennie, fournit la majeure partie des ressources de l'État fédéral belge, refuse de continuer à payer. L'unité du pays se trouve brisée dès que le Premier ministre du gouvernement fédéral remet sa démission au roi des Belges. Quant à Philibert Tissier, ministre-président de la région bruxelloise, il accepte de bonne grâce cette situation dont il compte tirer profit en politicien véreux avisé. Charles Vandewalle essaye, pour sa part, de lutter contre la mégalomanie destructrice d'Erwin Boze, son cousin germain – la fin du roman révélera même un lien familial plus fort. Le *Leider* aimerait pourtant considérer comme un adjuvant son cadet, architecte médiocre et poète à ses heures, dont le travail à peine rémunéré consiste à maintenir tant bien que mal avec un budget dérisoire le patrimoine culturel de Bruxelles, son logis de fonctionnaire étant la modeste ancienne cure de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule. Tirailé par les uns et les autres qui profitent de son apparente faiblesse et naïveté, le protagoniste s'avérera jouer le rôle d'un certain *eirôn* face à son *alazôn* de cousin, selon un mécanisme diégétique régi par l'ironie socratique... ou la morale chrétienne⁸. Nous voulons signifier par-là que, plébisité

⁸ Nous avons constaté un schéma narratif parallèle dans d'autres récits de J. Neirynek, tels que *L'Ange dans le placard* (1999) ou *La Carrière de craie* (2020). Le protagoniste, vu comme un raté (malgré ses qualités scientifiques ou professionnelles), notamment à cause de son manque délétère de moyens économiques, finit cependant, au fil de l'histoire, par

par les Bruxellois, Charles Vandewalle triomphera finalement avec discrétion de l'imbroglio politique créé par l'apprenti dictateur qui, lui, devra rabaisser ses prétentions pour ne conserver qu'un tiers de Bruxelles comme capitale de la Flandre.

Aussi bien le titre de *Leider* d'Erwin Boze – traduction néerlandaise du vocable « guide », parallèle à la dénomination allemande *Führer*, tandis que son prénom est emprunté à l'authentique *Generalfeldmarschall* Rommel –, que tout le décorum dont il s'entoure et l'idéologie de son parti, rappellent nettement les protocoles et actes nazis⁹. J. Neiryck, qui d'après son propre témoignage garde de douloureux souvenirs de l'Occupation allemande en Belgique, ayant vécu de près dans son enfance et adolescence les agissements de la Gestapo, veut mettre les lecteurs en garde contre le danger de la puissance de l'extrême droite. Il craint le nationalisme flamand exacerbé, avec les prises de position des mouvements flamingants, et désire montrer le péril de l'étranglement de la région bruxelloise en territoire flamand, tel qu'il a été fixé dans la Constitution coordonnée de 1994. La xénophobie matérialisée par la persécution et l'exclusion des étrangers l'inquiète particulièrement dans la mise en scène de la liquidation du ghetto musulman de Schaerbeek, avec la bénédiction de l'Église nationale flamande intégriste à la solde du parti de Boze.

Si J. Neiryck conclut prudemment l'avant-propos de son roman en affirmant :

Les personnages, qui ne sont pas identifiés par des noms connus, relèvent de l'invention de l'auteur et toute similitude avec des personnes

l'emporter sur le(s) personnage(s) dominant(s) qui l'écrasai(en)t. Nous y reconnaissons le principe biblique « les derniers seront les premiers » (Évangile selon Matthieu, 20.16) en raison de l'importance de la dimension religieuse qui imprègne l'œuvre de J. Neiryck, aspect que l'espace limité de cet article ne nous a malheureusement pas permis d'analyser.

⁹ C'est d'ailleurs une photo de Jimmy Bourgeois de 1944 intitulée « Bruxelles sous l'occupation », montrant des jambes de soldats alignées sur un sol pavé, qui illustre le haut de la couverture de la réédition belge du roman (Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 2005), alors que la publication initiale française avait emprunté un détail d'une ville infernale incendiée au *Jardin des délices* de Jérôme Bosch pour occuper la totalité de la couverture. J. Neiryck nous a confié lors d'un entretien téléphonique, le 26-07-2021, qu'il aurait souhaité, pour sa part, un dessin du Belge François Schuiten, coauteur avec Benoît Peeters de l'album *Brüsel* (1992), récit dystopique antérieur au *Siège de Bruxelles* se focalisant sur les aspects sociopolitiques liés à une gigantesque spéculation immobilière dont se trouve victime la ville de Brüsel, calque fictionnel de Bruxelles.

vivantes ou mortes ne pourrait être que l'effet du hasard. Les opinions exprimées par le narrateur lui-même dépeignent le personnage et n'engagent pas la personnalité de l'auteur¹⁰,

dans sa recension du récit, Benoît Rihoux s'interroge à juste titre sur la nature de « cet objet littéraire hybride » : « s'agit-il d'un pur récit romanesque ou d'un essai politique ? »¹¹

2. Une babélisation belge

Au cœur de cette fiction occupe une place prépondérante la question linguistique, non seulement comme fondement des postures idéologiques, mais aussi en raison de la forme choisie pour la narration. J. Neiryck annonce d'ailleurs la couleur dès sa préface :

Même si l'auteur s'efforce de rédiger dans une langue unique, il n'a pu faire l'économie du multilinguisme bruxellois. Les protagonistes de ce récit s'expriment les uns en néerlandais, les autres en dialectes flamands, d'autres encore en marollien, certains en français. Cette babélisation est traduite en rédigeant les dialogues soit en français pour les personnages instruits, soit en sabirs divers s'efforçant de transmettre au lecteur toute la saveur des dialectes, jargons, patois et idiomes¹².

Le romancier indique systématiquement en notes en bas de page les traductions françaises du néerlandais, qu'il s'agisse de quelques mots ou d'extraits de poèmes, présentés généralement comme compositions de Charles Vandewalle, mais qui représentent « autant d'hommages à des écrivains flamands dont la découverte des noms est proposée à la sagacité des lecteurs »¹³. Nous avons notamment identifié des vers de *Zielgedichtjes* de Guido Gezelle – poète brugeois emblématique pour sa défense de la langue flamande rejetant le style académique – et un couplet du *Lied der Vlaamsche Zonen* d'Albrecht Rodenbach. J. Neiryck donne pareillement les traductions françaises des citations d'auteurs et proverbes en allemand, anglais, ou latin, dont il émaille son texte.

¹⁰ J. Neiryck, *Le Siècle de Bruxelles*, op. cit., p. 14.

¹¹ B. Rihoux, *Neiryck Jacques*, Le siècle de Bruxelles, in « Recherches Sociologiques », 28/1, 1997, pp. 125-126.

¹² J. Neiryck, *Le Siècle de Bruxelles*, op. cit., p. 14.

¹³ *Ibidem*.

Originalité majeure, l'auteur du *Siège de Bruxelles* procède de même pour des expressions ou termes ponctuels en dialecte bruxellois dit marollien, « un idiome mixte, une sorte de créole franco-flamand »¹⁴, que Jacques De Decker qualifie de « fleur des pavés des Marolles »¹⁵ selon une habile métaphore. J. Neiryndck ne se contente pas de répéter occasionnellement *potferdom*, comme François Schuiten et Benoît Peeters dans *Brüssel*¹⁶, mais il parsème de différentes tournures caractéristiques les discours du Bruxellois de pure souche Tichke, dont le prénom (au suffixe diminutif bruxellois en *-ke*) nous semble significatif. En effet, il s'agit de celui qui, ouvrant son incipit, désigne aussi le protagoniste de la première des *Fables de Pitje Schramouille*¹⁷, véritable best-seller de Roger Kervyn de Marcke ten Driessche rédigé audacieusement dans un idiome voulant rendre la langue populaire orale de l'univers marollien. Apparaissent donc dans les répliques de l'employé municipal Tichke : *en stoemelinckx*¹⁸ (en douce), *toffe mokke*¹⁹ (belle femme), *maske van plezeer*²⁰ (putain), *crotje*²¹ (petite amie), *zieverer*²² (bavard oiseux), *salut en de kost en de wind van achter*²³ (bon vent !) et *labbekak*²⁴ (pauvre couillon). Il faut y ajouter l'épithète *sukkeleir*²⁵ (maladroit), dans la bouche d'un adjudant du centre d'internement utilisé par la milice de Boze. Et n'oublions pas une savoureuse série de mots relatifs aux différents degrés d'ébriété

¹⁴ J. R. Klein, M. Lenoble-Pinson, *Chap. X : Lexique*, in D. Blampain et al. (éds.), *Le Français en Belgique. Une langue, une communauté*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1997, p. 192.

¹⁵ J. De Decker, *Préface*, in R. Kervyn de Marcke ten Driessche, *Les Fables de Pitje Schramouille* [1923], Bruxelles, Labor, 1999, p. I.

¹⁶ F. Schuiten, B. Peeters, *Brüssel*, Casterman, 1992, pp. 52, 83, 98, 105. Ce juron familier, équivalent de « nom de Dieu ! », est particulièrement fréquent à Bruxelles.

¹⁷ R. Kervyn de Marcke ten Driessche, *Les Prumes*, in *Les Fables de Pitje Schramouille*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁸ J. Neiryndck, *Le Siège de Bruxelles*, *op. cit.*, p. 121 – comme pour les exemples suivants, nous indiquons entre parenthèses la traduction proposée par J. Neiryndck en note en bas de page.

¹⁹ *Ibid.*, p. 122.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibid.*, p. 126 et p. 242.

²³ *Ibid.*, p. 242.

²⁴ *Ibid.*, p. 329.

²⁵ *Ibid.*, p. 327.

– variantes de *zat*²⁶ (ivre) –, extraits par le narrateur de la confession d'un commerçant bruxellois retraité, ainsi que les injures provenant des commentaires de la femme de l'agonisant – par exemple, *smeerlap*²⁷ (crapule), *rotte boestring*²⁸ (hareng pourri), *architek*²⁹ (architecte).

Toutefois ne sont pas indiqués en italique dans le texte, ni traduits par une note explicative, d'autres termes représentant des expressions typiquement bruxelloises – *alleie*³⁰ –, ou considérés comme des belgicisms (wallonismes ou flandricismes) selon la norme française – tels que *spitant*³¹ (déluré). S'avèrent particulièrement riches les actes de parole de l'épouse du *Leider*, dont le narrateur nous dit : « Le langage de Zulma constituait une combinaison singulière entre le patois brabançon qu'elle avait hérité de ses parents et le néerlandais que ses institutrices s'étaient efforcées de lui inculquer »³². Remarquons ainsi l'usage à tout bout de champ, dans l'idiolecte de cette fille de fermiers, de la locution adverbiale « une fois » – belgicisme à la « vitalité moyenne et stable, tant en Wallonie qu'à Bruxelles »³³ –, ce qui alimente le comique de répétition dont sont teintées ses interventions, à l'image d'une de ses premières réparties dans le récit : « Mais viens une fois Charles, ça est quand même une fois gai. Tu es toi un homme avec de l'éducation, toi alors. À moi donner des fleurs, toi ! Y a jamais personne qui une fois y pense »³⁴.

Même si Charles Vandewalle, pourtant prioritairement néerlandophone dans son plurilinguisme, maintient, lui, l'usage d'un français

²⁶ *Ibid.*, p. 233.

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ *Ibidem.* Soulignons qu'*architect* – l'orthographe du vocable donné en marollien peut varier, vu l'absence de normes en la matière – représente une grave insulte en bruxellois (son superlatif étant *schieven architect*) depuis l'expropriation de nombreuses rues du quartier des Marolles pour la construction du titanesque Palais de Justice par Joseph Poelaert. « De là, l'irascible rancœur de nos Marolliens contre cet "architecte" » (L. Quiévreux, *Dictionnaire du dialecte bruxellois*, Bruxelles, Libro-Sciences, 1991, p. 19).

³⁰ J. Neiryndck, *Le Siège de Bruxelles*, *op.cit.*, pp. 122, 217, 240, 319, etc. Il s'agit de l'équivalent d'« Allons donc ! » (L. Quiévreux, *op. cit.*, p. 16).

³¹ J. Neiryndck, *Le Siège de Bruxelles*, *op.cit.*, p. 329. Il est vrai que cet adjectif est repris dans les dictionnaires Larousse et Robert, assorti d'une remarque pour préciser son emploi belge.

³² *Ibid.*, pp. 33-34.

³³ M. Francard *et al.*, *Dictionnaire des belgicisms* (2010), Louvain-la-Neuve, De Boeck Duculot, 2015, p. 175.

³⁴ J. Neiryndck, *Le Siège de Bruxelles*, *op. cit.*, p. 34.

standard pour sa narration, c'est-à-dire pour la majorité du texte du roman, J. Neiryndck offre aux lecteurs de percevoir le métissage linguistique de Bruxelles, dont il caricature ainsi la babélisation :

Le langage parlé à Bruxelles n'était plus le dialecte flamand sans être devenu le français ou le néerlandais. Il flottait entre plusieurs langues, car sous les apparences du français se retrouvaient l'accent, la syntaxe et le vocabulaire du dialecte flamand original, des apports hispaniques datant de l'occupation espagnole trois siècles plus tôt, les ajouts de l'enseignement obligatoire du néerlandais durant le XX^e siècle, l'invasion sournoise de l'anglais pratiqué par les fonctionnaires européens : peu de populations ont été exposées à un tel salmigondis linguistique³⁵.

Benoît Denis et Jean-Marie Klinkenberg commentent ce recours à l'introduction de particularités régionales dans la langue d'écriture des écrivains belges francophones, lors de la phase dite dialectique (à partir de 1970) de l'évolution de leur littérature, comme l'illustration du concept critique de carnivalesque théorisé par Mikhaïl Bakhtine :

[...] il permet de modéliser un type de texte où plusieurs voix se font entendre, voix auxquelles une égale dignité est reconnue ; de sorte que ce qui est habituellement considéré comme inférieur ou illégitime est traité sur le même pied que ce qui est supérieur ou légitime³⁶.

Un certain nombre d'auteurs belges de langue française insèrent dans leurs textes belgicisms et termes flamands, surtout suite au tournant décisif de la revendication de la belgitude avec la parution du dossier explosif « Une autre Belgique » en novembre 1976 dans l'hebdomadaire français « Les Nouvelles Littéraires », en accord « avec le principe d'une déclinaison identitaire *poreuse* mais réelle, non d'une identité compacte, sens devenu commun du terme identité »³⁷. Songeons au cas

³⁵ *Ibid.*, p. 114. Cet extrait est d'ailleurs cité *in extenso* dans l'introduction de l'ouvrage de G. Lebouc, *Le belge dans tous ses états. Dictionnaire de belgicisms, grammaire et prononciation* – Paris, Bonneton, 1998, p. 11 –, afin de souligner la complexité de la situation linguistique de Bruxelles.

³⁶ B. Denis, J.-M. Klinkenberg, *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord Références », 2005, p. 234.

³⁷ M. Quaghebeur, *Au creuset du moderne, du politique et du soi : la Belgitude*, in M. Quaghebeur, J. Zbierska-Mościcka (éds.), *Entre belgitude et postmodernité. Textes, thèmes et styles*, Bruxelles-Berne, PIE-Peter Lang, 2015, p. 45, c'est nous qui soulignons.

paradigmatique de Jean Muno, qui passe d'une esthétique « a-belge » pour ses premières fictions, selon les préceptes du Manifeste du Groupe du Lundi (1937), à une écriture intégrant ostentatoirement des régionalismes³⁸. Ainsi, dans sa nouvelle *La Silencieuse* (1983), comme plus tard J. Neiryneck avec Zulma, il attribue à son personnage féminin l'usage du flandricisme « une fois », pour un jeu également comique dû à la répétition asphyxiante de la formule « Ça change une fois » – même s'il aboutit dans ce cas-là à un effet tragique³⁹. D'autres contemporains feront désormais fi des *Ne dites pas... Dites...* (s. d.), *Chasse aux belgicisms* (1971) et *Nouvelle chasse aux belgicisms* (1974), afin d'offrir aux lecteurs des *Belgicisms de bon aloi* (1979). Nous reprenons ici les titres d'ouvrages dont l'objectif visait à éradiquer les tournures belges, dans l'esprit de campagnes linguistiques hypernormatives appelées « Quinzaine du bon langage ». Néanmoins, le dernier volume cité, édité trois ans après le lancement du néologisme de belgitude par Claude Javeau et Pierre Mertens, change de ton, Albert Doppagne s'exclamant dans son avant-propos : « Le français n'est pas, que je sache, la propriété exclusive du Parisien ! »⁴⁰.

3. Le rejet de l'aliénation linguistique et culturelle

Introduire la variété langagière dans la sève du texte ne constitue nullement un phénomène neuf, « la quête d'un mode d'expression 'belge', différent de la norme parisienne à l'aide de diverses aventures verbales traverse comme un fil rouge l'histoire littéraire francophone »⁴¹. Ainsi, dans son ironique préface du Hibou étaient déjà prétendument reprochées à Charles De Coster les audaces du style de *La Légende d'Ulenspiegel* (1867), vu notamment l'incrustation de termes

³⁸ Voir l'analyse de cet exemple dans I. Moreels, *Hommage à la belgitude : « mutations » après « honte » et « malaise »*, in « Cédille. Revista de Estudios Franceses », n. 12, 2016, pp. 257-276.

³⁹ J. Muno, *La Silencieuse*, in J. Muno et Royer, *Entre les lignes* (1983), Bruxelles, Samsa & Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 2019, pp. 19-22.

⁴⁰ A. Doppagne, *Belgicisms de bon aloi*, Bruxelles, Office du bon langage de la Fondation Charles Plisnier, 1979, p. 9. Signalons cependant qu'une édition revue de *Nouvelle chasse aux belgicisms* a été publiée en 1995 sous la direction d'A. Doppagne.

⁴¹ R. Meylaerts, *Une aventure verbale inédite : le marollien, langue « belge » de l'entre-deux-guerres ?*, in J. Herman et al. (éds.), *Lettres ou ne pas lettres. Mélanges de littérature française de Belgique offerts à Roland Beyen*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2001, p. 479.

flamands et d'archaïsmes. Or, dans cette épopée de la phase centrifuge, considérée comme fondatrice pour la trajectoire des lettres belges de langue française, transgresser les normes linguistiques permettait de revendiquer simultanément la liberté du peuple de la Flandre de Thyl Ulenspiegel, opprimé sous l'autorité de Charles Quint et de son successeur. De même, dans une fiction d'anticipation située près d'un demi-millénaire plus tard, laisser exploser la polyphonie de Bruxelles, à la fois capitale cosmopolite et pomme de discorde identitaire, revient à y exiger l'autonomie et la liberté du choix de sa langue d'expression, alors que le parti national flamand d'Erwin Boze veut y imposer *manu militari* l'usage exclusif du néerlandais.

Si J. Neiryneck stigmatise les attitudes flamingantes, il souhaite aussi recontextualiser le conflit linguistique en rappelant le mépris historique dont a souffert la langue flamande avant que le néerlandais n'obtienne enfin un statut officiel dans la constitution belge. Parallèlement, il dénonce l'attitude de l'Hexagone qui, avide d'annexer la Wallonie, se réjouit de son tropisme culturel et se presse de raser la butte du Lion de Waterloo pour effacer symboliquement les traces de sa défaite de 1815.

Soulignons que Charles Vandewalle représente un panaché linguistique et religieux emblématique, ayant reçu une éducation catholique dans l'enseignement néerlandophone alors que son (pseudo-)père était avocat francophone franc-maçon et sa mère anglaise anglicane. Comme chacun de ses progéniteurs s'exprimait dans sa propre langue en dédaignant celle de l'autre, le narrateur a appris dès son plus jeune âge l'art de la médiation. Or, ainsi que le rappelle Martine Renouprez, cet esprit de conciliation constitue un trait caractéristique du Belge : « chez les citoyens comme dans les institutions, la recherche du compromis, du juste milieu, dans un effort d'arrangement dialectique pour éviter la montée des conflits, prime »⁴². Cette aspiration à l'entente harmonieuse entre les postures extrémistes, le protagoniste l'illustre tant au niveau politique que linguistique et religieux. Amené à distribuer la communion et bénir les

⁴² M. Renouprez, *Construire une identité belge hors de l'Hexagone*, in « Philologia Hispalensis », n. 34/2, 2020, pp. 60-61. Ce « "compromis à la belge" [...] devenu, hors de nos frontières, presque aussi connu que notre chocolat ou nos dentelles » n'est pas nécessairement considéré comme une qualité (R. Verdussen, *La Belgique, quand même*, Bruxelles, Jacques Antoine, « Le pavé dans la mare », 1988, p. 34).

fidèles réunis à la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule, il aide également l'imam de la mosquée de Molenbeek à transporter l'une de ses lourdes valises chargées d'exemplaires du Coran pour éviter que la milice flamande ne les profane ou les détruise. Toutefois, selon le constat de Thierry Horguelin dans sa recension de la fiction, ce sera l'ermite Godefroid Jordaens « improbable *deux ex machina* qui ramènera la paix dans les cœurs »⁴³. L'intervention de cette figure, héritière de l'authentique mystique flamand Jan Ruysbroeck (1293-1381), aussi bien que le dialogue de tolérance avec l'imam, sont imaginés par un romancier qui occupera diverses fonctions politiques en Suisse en tant que membre du Parti démocrate-chrétien et signera avec Tariq Ramadan l'essai *Peut-on vivre avec l'islam ? Le choc de la religion musulmane et des sociétés laïques et chrétiennes* (1999).

Certes, semer quelques mots flamands et forcer l'accent bruxellois dans des textes destinés au public français, ainsi que Jacques Brel au fil de chansons composées lorsqu'il était « monté à Paris » afin de percer, crée un effet de pittoresque accrocheur – *Marieke* (1961), *Le plat pays* (1962) –, voire comique – *Les bonbons* (1964). Mais corrélativement, pour ce condisciple aîné du collège bruxellois de J. Neiryneck, de même que pour ce dernier, cela signifie témoigner son attachement à sa culture originelle, avec un pied de nez au sentiment d'insécurité linguistique caractéristique des collectivités francophones des espaces périphériques de l'Hexagone. Et ce, au risque d'entretenir des stéréotypes bien ancrés puisque, comme le souligne André Bénit, « il est encore des *Hexagonaux* qui s'imaginent que les habitants du plat pays parlent un idiome bizarre, difficilement descriptible, appelé le belge ! »⁴⁴. L'auteur du *Siège de Bruxelles* se plaît donc à énumérer les noms fleurant le terroir de traditions gastronomiques belges : « tartines de fromage blanc, *waterzoei*, hochepot, *carbonnades* flamandes, lapin à la *gueuze*, moules et frites, croquettes aux crevettes, anguilles *au vert*, truite en *escavèche*, *fondus au fromage*, *stoemp*, *chicons au gratin*, *flamiche*... »⁴⁵.

⁴³ T. Horguelin, *La Chute de la maison Belgique*, in « Le Carnet et les Instants », n. 95, 1997, <http://www.promotiondeslettres.cfwb.be/index.php?id=ci95> (consulté le 28-08-2021).

⁴⁴ A. Bénit, *Festival linguistique en Belgique francophone*, in E. Real et al. (éds.), *Écrire, traduire et représenter la fête*, Valencia, Universitat de València, 2001, p. 699.

⁴⁵ J. Neiryneck, *Le Siège de Bruxelles*, op. cit., p. 363. C'est nous qui indiquons en italique les termes considérés comme belgicisms – remarquons que le substantif *plattekeis*, à la vitalité bien attestée à Bruxelles, aurait pu remplacer « fromage blanc ».

Par ailleurs, nous pourrions ajouter le roman de J. Neiryck au tableau brossé par Christophe Meurée à partir d'un éventail de textes mettant Bruxelles en scène, où il montre que « l'imaginaire littéraire de la ville se fonde sur une mauvaise réputation » tout en commentant notamment que « la proximité de la forêt offre une splendeur dont Bruxelles pourrait se vanter »⁴⁶. Car le romancier parle de l'écrin de la forêt de Soignes sans s'attacher à la munificence de ce poumon vert et son protagoniste relève : « Je circule dans ma propre ville selon des itinéraires soigneusement établis afin de m'épargner la vue de maintes horreurs commises par mes collègues, comme le Mont des Arts, la Cité administrative ou la gare du Nord »⁴⁷. Il évoque le système du façadisme utilisé à Bruxelles, consistant à ne conserver que la façade classée d'un bâtiment que l'on démolit derrière pour le remplacer par un immeuble moderne. Son dénigrement de ce procédé est à rapprocher de ce que Jean-Marie Klinkenberg en dira avec ironie, en incluant cette méthode parmi ses *Petites mythologies belges* : « Le façadisme est une technique hégélienne, en ceci qu'elle opère la synthèse entre la destruction de l'histoire et l'exaltation de ce passé »⁴⁸. Le narrateur, architecte de formation, déplore que les transformations malheureuses de sa ville, soumise aux spéculations immobilières, aient donné lieu au néologisme de « bruxellisation », pour désigner en urbanisme la destruction du patrimoine architectural avalisée par l'État. Il conclut ironiquement une triste description de son cadre de vie par ces mots : « nous survivons dans les interstices des autoroutes et des parkings, dans Bruxelles bruxellisée et façadisée »⁴⁹, critiquant cette aliénation d'ordre culturel.

Conclusion

Le babélisme – certes modéré puisque dilué tout au long de plusieurs centaines de pages – caractérise la narration du *Siège de Bruxelles*, en syn-

⁴⁶ C. Meurée, *La Bruxelles des écrivains, une histoire ambivalente*, in « Passa Porta Magazine », Bruxelles, 2018, <https://www.passaporta.be/fr/magazine/la-bruxelles-des-%C3%A9crivains-une-histoire-ambivalente> (consulté le 01-09-2021). Voir aussi C. Meurée, *Les Trésors cachés. La belgitude comme symptôme patrimonial*, in « La Revue nouvelle », n. 7, 2016, pp. 27-33.

⁴⁷ J. Neiryck, *Le Siège de Bruxelles*, op. cit., p. 122.

⁴⁸ J.-M. Klinkenberg, *Petites mythologies belges*, Bruxelles, Labor – Espace de Libertés, « Liberté j'écris ton nom », 2003, p. 83.

⁴⁹ J. Neiryck, *Le Siège de Bruxelles*, op. cit., p. 123.

tonie avec la thématique des « irréguliers du langage » qui s'épanouit dans le pays d'origine de J. Neiryck depuis le début des années 1990. Or c'est lors de cette décennie que cet auteur protéiforme entre vraiment en littérature, même s'il appartient à la « génération du tournant »⁵⁰, c'est-à-dire la première de la période dialectique. Son originalité consiste, en 1996, à clamer l'hétérogénéité linguistique de la capitale de l'Europe à distance de celle-ci, à partir de la Suisse romande où il réside alors depuis près de 25 ans et depuis Paris où est édité son roman.

Tout en rendant hommage au métissage de sa ville natale dont il souligne la dégradation, juste après l'aboutissement du processus de fédéralisation de la Belgique, le futur conseiller national suisse propose une fiction d'anticipation qui, en imaginant la mort de la Belgique, nous alerte sur les dérives de l'extrémisme nationaliste flamand. Cette stigmatisation de toute idéologie aliénante, sans plus se focaliser sur le cas de la Belgique mais au contraire sur celui de la Suisse, il l'exprimera aussi dans *L'Attaque du palais fédéral* (2004), faisant dire à un des personnages de son thriller : « Les candidats dictateurs se pressent au portillon »⁵¹. Se trouve en germe le concept d'acratie qu'il développera dans son essai *Le Secret des Suisses. Le goût du consensus*, donnant à ce néologisme personnel le sens d'une absence de recherche de suprématie au profit du bien commun : « Le fractionnement du pouvoir dans le droit d'initiative qui fait de chaque citoyen un petit roi : c'est l'acratie dans toute sa splendeur et sa réussite, la sécurité, le bien-être, la paix »⁵².

Le simili happy end du *Siège de Bruxelles*, qui allie suspense et touches de roman noir, est à rapprocher de la fin souriante du film prospectif postérieur du Bruxellois Alain Berliner, *Le Mur* (1998), consacré à une mise en garde politico-linguistique parallèle⁵³. En maniant ironie et humour – et l'emploi de savoureuses tournures en marollien y contribue –, J. Neiryck adoucit le dramatisme de sa critique acerbe, symptomatique d'un profond malaise et prémonitoire à bien des égards.

⁵⁰ B. Denis, J.-M. Klinkenberg, *op. cit.*, p. 243.

⁵¹ J. Neiryck, *L'Attaque du palais fédéral*, Lausanne, Favre, 2004, p. 127.

⁵² Blog de J. Neiryck : « Qui sème le vent... », 19-09-2021, Une chronique politique sans parti pris – Jacques Neiryck (letemps.ch) (consulté le 20-09-2021).

⁵³ Voir I. Moreels, *La Perception de la frontière linguistique belge à travers Le Mur d'Alain Berliner*, in M. T. Ramos Gómez, C. Desprès (éds.), *Percepción y realidad. Estudios francófonos*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007, pp. 1061-1069.



CHRISTOPHE MEURÉE, MARIA GIOVANNA PETRILLO

Archives & Musée de la Littérature (Bruxelles)

Université de Naples Parthenope

christophe.meuree@aml-cfwb.be, mgiovanna.petrillo@uniparthenope.it

FRANÇOIS EMMANUEL ET JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT, PARANGONS D'UNE LITTÉRATURE POLYGLOTTE

Pour Margareth Amatulli

« *Oui, ils sont ainsi, les écrivains. Ils mangent toujours à tous les râteliers.* »

Harry Mulisch, *La Découverte du ciel*¹

Résumé

Plaque tournante de l'Europe, dont le cosmopolitisme est ancien, la Belgique est paradoxalement un territoire polyglotte dans lequel les locuteurs des deux langues majoritaires ne se comprennent pas ou ne veulent pas se comprendre. En résulte un « imaginaire des langues » (Glissant) dont la complexité va croissant au fur et à mesure que les dissensions internes se heurtent à l'internationalisation du paysage belge. Cet imaginaire des langues se déploie au sein de la littérature belge de l'extrême contemporain, qui se rêve toujours ailleurs et se veut perméable à la pluralité des voix qui composent le monde d'aujourd'hui. François Emmanuel et Jean-Philippe Toussaint font emblématiquement résonner un bruissement babélien dont il convient de prendre la mesure. À partir de l'incursion d'autres langues que le français dans leurs romans, cet article vise à mettre en lumière un changement de paradigme majeur au sein de l'histoire des lettres belges.

Abstract

As a European hub with a long history of cosmopolitanism, Belgium is paradoxically a polyglot territory in which Flemish and French speakers do not understand each other or do not want to. The result is an "imaginary of languages" (Glissant) whose complexity increases as internal dissensions clash with the internationalisation of the Belgian landscape. This imaginary of languages unfolds within contemporary Belgian literature, which always dreams of being elsewhere and wants to be permeable to the plurality of voices that make up today's world. François Emmanuel and Jean-Philippe Toussaint are emblematic of a Babelian whispering that needs to be addressed. Based on the incursion of languages other than French into their novels, this article aims to shed light on a major paradigm shift within the history of Belgian literature.

¹ Trad. fr. Isabelle Rosselin et Philippe Noble, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 1136.

La Belgique est un pays faussement trilingue. Elle comporte bel et bien trois langues officielles mais rares sont les Belges qui maîtrisent réellement à la fois le français, le néerlandais et l'allemand... sinon les membres de la famille royale. Qui plus est, plutôt que d'apprendre la seconde langue majoritaire du pays (le néerlandais pour les francophones, le français pour les Flamands), la stature internationale de Bruxelles, du fait de sa position de capitale *de facto* de l'Union européenne depuis le début des années 1990, a encouragé de plus en plus de Belges à adopter l'anglais comme deuxième langue. Plaque tournante de l'Europe, dont le cosmopolitisme est ancien (grâce au commerce, aux mœurs et aux lois libérales, aux migrations nombreuses et variées), la Belgique est paradoxalement un territoire polyglotte dans lequel les locuteurs des deux langues majoritaires ne s'entendent pas, faute d'avoir accueilli favorablement la langue de l'autre.

Le modèle fédéral, en constante mutation, de réforme de l'État en réforme de l'État, est le résultat d'un « imaginaire des langues » dont la complexité va croissant à mesure que les dissensions internes se heurtent à l'internationalisation du paysage belge. Cet imaginaire des langues se déploie au sein de la littérature – aussi bien en français qu'en néerlandais – et donne à lire, chez des auteurs très divers, ce qui se joue au sein de l'expérience subjective et identitaire. Si l'on a pu parler d'un défaut d'appartenance qui semble habiter la littérature belge, il faudrait peut-être plutôt aujourd'hui considérer les choses sous l'angle de la multiplicité des appartenances et des transferts culturels : désormais, la littérature belge se rêve toujours ailleurs et se veut perméable à la pluralité des voix qui composent le monde d'aujourd'hui. En Belgique comme ailleurs – mais peut-être de façon plus accusée qu'ailleurs – la langue littéraire est devenue « variable »². Cependant, le petit royaume du Nord a peut-être plus que toute autre nation développé une sensibilité à « l'impossible propriété d'une langue » dont parlait Jacques Derrida³, dans la mesure ni aucun des trois idiomes officiels du pays n'y trouve son berceau ni son cadre de référence.

² Cf. F. P. Macaluso (éds.), *La lingua variabile nei testi letterari, artistici e funzionali contemporanei. Analisi, interpretazione, traduzione*, atti del 13. Congresso SILFI, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo, Dipartimento di scienze umanistiche, Università degli studi di Palermo, 2014.

³ J. Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996-2016, p. 121. Derrida, rappelés-le, part du constat suivant : « je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne » (*ibid.*, p. 15), ce dont il a pris conscience en tant que pied-noir.

Denis et Klinkenberg avaient rangé l'ensemble du paysage littéraire belge francophone dans une phase dialectique depuis les années 1970⁴, après une phase centrifuge, puis une phase centripète, toutes deux conçues relativement au centre parisien. Il y aurait peut-être lieu de remettre en cause le modèle à partir des années 1990, non pas seulement sur le plan sociologique mais bien plutôt à partir d'indices internes aux œuvres publiées. En effet, si la référence au centre parisien prévalait de manière logique pour toute littérature écrite en langue française, la décolonisation et la mondialisation ont fini par éroder le modèle. Quoiqu'ils demeurent tous deux attachés à Paris sur le plan éditorial, François Emmanuel et Jean-Philippe Toussaint participent pleinement à cette érosion, dans la mesure où leurs œuvres font résonner un bruissement babélien dont l'on n'a pas encore pris la mesure. Ils ne sont pas les seuls – loin s'en faut pour la seule littérature belge, d'ailleurs – mais ces deux œuvres, si distinctes puissent-elles paraître, sont aussi emblématiques l'une que l'autre de la vitalité dont fait preuve cette littérature aujourd'hui. Au départ de l'incursion d'autres langues que le français dans leurs romans, nous espérons pouvoir faire percevoir un changement de paradigme majeur au sein de l'histoire des lettres belges.

*

* *

Les facettes de Babel

Durant la seconde moitié du XX^e siècle et de manière plus obvie encore après la chute du mur de Berlin, le monde est devenu un village. La commodité des déplacements internationaux (*a fortiori* au sein de l'Union européenne), la libre circulation des marchandises, puis le développement d'Internet ont grandement favorisé le phénomène. La littérature a aussitôt repéré cette tendance et s'en est emparée. Sans cultiver l'exotisme qui prévalait pour un Victor Segalen ou même encore pour une Marguerite Duras, les écrivains de l'extrême contemporain se saisissent de réalités qui ne sont *a priori* pas les leurs, multipliant

⁴ B. Denis, J.-M. Klinkenberg, *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 2005, pp. 209 *sq.*

les rencontres incongrues et fortuites, les interpolations culturelles les plus inventives. Pour le seul domaine français, il suffit de songer aux noms des personnages d'Antoine Volodine et à son concept assumé de « post-exotisme » ou au roman *Naissance d'un pont*, de Maylis de Kerangal, où des personnages d'origines et de profils divers se retrouvent autour de la construction d'un gigantesque ouvrage dans la très fictive ville californienne de Coca.

Il va de soi que les écrivains belges ne demeurent pas en reste vis-à-vis de cette tendance et les œuvres de François Emmanuel comme celles de Jean-Philippe Toussaint⁵ l'attestent. Comme chez Volodine, les patronymes – même dans un cadre narratif parisien – se déclinent comme autant de marques d'une société mondialisée : Edmondsson, Witold Kabrowinski et Kovalskazinski Jean-Marie dans *La Salle de bain* (1985), Pascal Polougaïevski dans *L'Appareil-photo* (1988), Aniel Mahasöhn, Ulma et Vera Michalowska dans *Retour à Satyah* (1989), Amedeo Seguzzi, Anton Chaliaguine ou encore Vinapathi Khegan dans *La Partie d'échecs indiens* (1994), pour ne prendre que deux romans de chaque auteur parmi les tout premiers publiés. Avec une telle créativité patronymique, c'est non seulement à un brouillage géographique que s'adonnent les deux écrivains, mais aussi à un mélange de langues inédit. À cette pratique se conjoint une intensification croissante du voyage jusque dans les années 2010 : après l'Italie, l'Angleterre et l'Allemagne, Toussaint expédie ses personnages en Extrême-Orient (Japon, Chine et, dans une moindre mesure, Vietnam), alors que les personnages emmanuéliens arpentent l'Italie, la Serbie, la Pologne, la Russie, le Moyen-Orient, l'Inde, l'Afrique, l'Amérique du Nord ou encore l'Amérique latine.

Dans le texte littéraire, l'un des usages les plus courants de la langue étrangère vise à fournir un aspect « couleur locale », comme les toponymes, les spécialités ou les traditions, ainsi que le démontrent les textes brefs rassemblés dans *Grain de peau* (1992) de François Emmanuel et *Autoportrait (à l'étranger)* (2000) de Jean-Philippe Toussaint : « *Wrappers & Wrappers / Private agency* » ou « *17 Princetown Street* » dans « *Melody est morte* » ou « *Selsenach und Sohn* » dans « *Taffetas noir* » (GP⁶, pp. 170, 184

⁵ L'on connaît le souci aigu que Toussaint porte au monde contemporain (Cf. M. G. Petrillo, *Le Malaise de l'homme contemporain*, Fasano – Paris, Schena – Alain Baudry, 2013).

⁶ F. Emmanuel, *Grain de peau* [1992], Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 1999.

et 126, respectivement) ; le « journaliste du *Yomiuri Shimbun* » attendu à Tokyo, la « fête traditionnelle » d'« *On matsuri* » à Nara (AE⁷, p. 74), les bières « *Kirin* et *Sapporo* » (AE, pp. 31, 74 et 80, respectivement). Les exemples sont légion mais ne représentent qu'une portion restreinte de la présence des langues étrangères dans les deux œuvres.

Dans *Le Tueur mélancolique* (1995) d'Emmanuel, plusieurs personnages habitent au *Paradise Loft*, on voit passer un badge arborant les mots « *Eternity now* » et la bibliothèque du tueur à gages Anatol Stukowski s'avère composée exclusivement de codes pénaux (au titre générique français) et d'un livre intitulé (en anglais) *How to Kill*⁸. Si la ville demeure innommée, l'attirail des références anglosaxonnes confirme bien que nous sommes en Amérique du Nord. L'écrivain procédera de la même façon, une petite dizaine d'années plus tard, dans *Le Sentiment du fleuve* (2003), pour donner l'impression de Bruxelles sans jamais avoir à nommer la ville, notamment à partir du personnage de Jo Xhaflaire, multipliant les mots en *brusseleer* (dialecte qui n'est pas davantage nommé), que le texte s'emploie à souligner par l'usage des italiques. La couleur locale s'obtient par petites touches, donnant l'impression au lecteur que le discours direct est traduit d'une autre langue avant d'être intégré à la narration. Ainsi, dans « Les murmurantes », nouvelle issue du recueil éponyme (2013), c'est un personnage d'enfant qui nous confirme que l'action se déroule dans un pays de langue hispanique (ce qu'en l'absence de précision géographique seuls les noms des personnages laissent envisager) : « Il est où maintenant le maître ? Il est où ? insistait l'enfant en prononçant ce mot de maître, *El Señor*, qui dans sa bouche ressemblait à une appellation affectueuse »⁹.

Ces voyages et ces personnages issus d'origines culturelles variées occasionnent évidemment des frictions de langue à langue : les romans sont écrits en français qui est aussi, en général, la langue du narrateur, mais les personnages sont souvent confrontés à des langues étrangères, qu'ils parlent ou dont ils surprennent quelques mots. À l'évidence, l'usage des langues étrangères a partie liée avec le contexte géogra-

⁷ J.-P. Toussaint, *Autoportrait (à l'étranger)*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2000-2012.

⁸ F. Emmanuel, *Le Tueur mélancolique* [1995], Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 1999, pp. 53 et 73-74.

⁹ F. Emmanuel, *Les Murmurantes*, Paris, Seuil, 2013, p. 110.

phique propre à la scène où elles apparaissent ; les personnages qui s'expriment en langue étrangère ou font mine de la comprendre démontrent « une connaissance intuitive et un contrôle fonctionnel des traitements linguistiques »¹⁰, dans un but de communication sociale¹¹.

Inscrit directement dans le texte français, le fragment emprunté à la langue étrangère s'avère participer à l'économie du récit. Dans *La Vérité sur Marie* (2009), sur l'île d'Elbe, la fille de Peppino est décrite « un *telefonino* à l'oreille »¹² : les personnages de Toussaint sont ainsi représentés, au sein de la narration, par la langue qu'ils parlent. Ainsi, l'usage des langues étrangères se calque même par endroits sur la focalisation narrative : lorsqu'à Portoferraio, dans *Nue* (2013), le narrateur et Marie visitent une chambre d'hôtel, la narration s'émaille de quelques vocables italiens, comme si le narrateur suivait le discours de la logeuse au plus près, rendant compte des termes clefs de sa démonstration : « La dame nous accompagna au premier étage, ouvrit la porte d'une chambre en haut des escaliers, une chambre très spacieuse, haute de plafond, avec un lit *matrimoniale*. » (N¹³, pp. 130-131). Quelques lignes plus tard, le discours de la même logeuse vient, en discours direct, s'inscrire au sein du déroulé de la narration : « *Aspettate un attimo*, dit-elle, et elle nous expliqua qu'il fallait attendre quelques minutes pour que cela commence à chauffer » (N, p. 131). Les passages ne sont pas littéralement traduits mais le lecteur non initié comprendra la situation grâce à la paraphrase qui suit le discours direct, tout comme il pouvait saisir l'adjectif « *matrimoniale* » de par sa proximité avec le terme français.

François Emmanuel use d'une technique semblable, lorsque les passagers internationaux du bateau qui descend le fleuve des *Jours de tremblement* (2010) s'expriment chacun dans sa langue maternelle, en particulier l'anglais et l'italien : « à ce cri du cœur d'une des Américaines : *but how do they want us to help them?* Mais comment veulent-ils qu'on les aide ? » (JT¹⁴, p. 35). Le choix de la traduction systématique des phrases en langue étrangère entraîne, dans le roman de 2010, un effet de répétition qui s'ac-

¹⁰ J.-É. Gombert, *Le Développement méta-linguistique*, Paris, PUF, 1990, p. 233.

¹¹ Cf. W. Labov, *The Study of Language in its Social Context*, in « Sociolinguistic Patterns », Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1972, pp. 183-259.

¹² J.-P. Toussaint, *La Vérité sur Marie*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2009-2013, p. 160.

¹³ J.-P. Toussaint, *Nue*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2013-2017.

¹⁴ F. Emmanuel, *Jours de tremblement*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2010.

corde harmonieusement avec le style litannique d'Emmanuel : « j'ai demandé si Tesseo s'était endormi, elle a répondu dans un souffle : *nessuno dorme*, personne ne dort », « Personne ne dort, *nessuno dorme* », « *Colui che mai dorme*, celui qui ne dort jamais » (JT, pp. 190, 191 et 192-193, respectivement). Mais plus qu'un jeu stylistique, ces traductions impliquent également que le narrateur comprenne toutes les langues dans lesquelles on s'adresse à lui.

Chez Emmanuel, tout comme chez Toussaint, les personnages s'avèrent en effet rarement monolingues. En particulier, les narrateurs de l'un et l'autre auteur, qui s'expriment selon un point de vue subjectif, semblent souvent capables de pénétrer les arcanes des langues étrangères ou, à tout le moins de trois d'entre elles : l'anglais, l'allemand et l'italien, ce « petit trilinguisme » (AE, p. 69) modestement évoqué par Toussaint comme insuffisant pour se faire comprendre à l'étranger. Toutefois, si ces trois langues sont les plus susceptibles d'apparaître au détour d'une page emmanuélienne ou toussancienne, l'on dénombre également des références ou des évocations du néerlandais, du polonais, du serbe, du japonais, du chinois, etc. ou même de dialectes minoritaires (outre le *brusseleer* que l'on croise chez les deux écrivains, l'on peut aussi mentionner le corse chez Toussaint). Tel le Jean Detrez de *La Clé USB* (2019) et des *Émotions* (2020), l'on baigne dans un monde où la traduction est reine et où les transferts culturels se simplifient à travers la profusion des produits (films, livres, musique) présents sur l'ensemble du marché mondial et déclinés en toutes les langues, comme l'épisode de *Star Trek* sous-titré en néerlandais que le narrateur du roman de 2019 regarde à la télévision flamande ou l'opus de *Star Wars* doublé en italien qu'il va voir à Rome avec son fils, créant une impression de décalage dans le chef du lecteur francophone, plus familier de voir s'exprimer un maître Jedi en anglais ou en français que dans la langue de Dante : « *La paura porta alla rabbia. La rabbia porta all'odio, l'odio conduce alla sofferenza*, poursuivait maître Yoda (c'est bien, hein, disais-je de temps en temps en me tournant vers mon fils pour le prendre à témoin) »¹⁵.

Fonctionnaire européen polyglotte et fin lettré, Jean Detrez semble même jouer le rôle d'une instance de sanction relativement à la maî-

¹⁵ J.-P. Toussaint, *La Clé USB*, Paris, Minuit, 2019, p. 21.

trise des langues étrangères : « Stefan Zweig, dans son livre *Sternstunden der Menschheit*, parle de certains alignements d'étoiles [...]. Le livre de Zweig a été traduit en français par *Les Très Riches Heures de l'humanité*, qui ne me semble pas rendre compte de l'idée de *kairos* qui accompagne le titre allemand original » (É, p. 189). En effet, l'incorrection peut parfois susciter la raillerie ou la stigmatisation chez Toussaint. Ainsi le narrateur des *Émotions* évoque-t-il une incongruité relative à l'emploi du mot « *hearing* » par son père, que ce dernier s'entête à préférer au mot « *audition* » et qu'il prononce erronément « *herring* » (É¹⁶, p. 131), associant fortuitement et implicitement (le narrateur ne relève pas le jeu de mot issu de la transcription du mot tel que le dit son père) cette audition à un hareng. Jean Detrez affiche autant d'aptitude à déceler les mauvaises prononciations qu'à percevoir les moindres nuances sémantiques dans le discours de l'autre : « je me souviens très bien de l'intonation qu'elle avait eue en anglais : '*Let's go to my place*' (elle n'avait pas dit, et le détail m'avait frappé, '*to my room*', elle avait dit '*to my place*') » (É, p. 83).

Toutefois, le plus souvent, les compétences linguistiques impressionnantes des narrateurs toussantiens dissimulent à peine l'ironie que l'écrivain distille dans ses textes et qui participe au mouvement de décrédibilisation de la voix narrative. Ainsi le narrateur de *Football* (2015) donne-t-il l'impression de mieux maîtriser la langue de l'archipel nippon, où se déroule une partie de la Coupe du Monde 2002, en faisant étalage des anglicismes qui dominent le vocabulaire footballistique : « sans faire d'énormes progrès, je commence quand même à comprendre quelques mots japonais comme *corner*, *penalty* ou *free kick* » (F¹⁷, p. 68). Les trois phrases auxquelles Toussaint s'essaie en mandarin dans *Made in China* provoquent l'hilarité des employées d'un salon de coiffure de Guangzhou (MC¹⁸, pp. 40-41). Dans le texte intitulé « Impressions de Copenhague », retranscrit à *Autoportrait (à l'étranger)*, les indications relatives à un concert (« *Torstag. kl. 19.30, Hvidovre Medborgerhus* ») sont répétées comme un sésame dont le déchiffrement ouvrira les portes du concert. Le narrateur ne parle pas danois ; l'incursion de l'anglais au sein de la conversation téléphonique destinée à la réservation d'une place

¹⁶ J.-P. Toussaint, *Les Émotions*, Paris, Minuit, 2020.

¹⁷ J.-P. Toussaint, *Football*, Paris, Minuit, 2015.

¹⁸ J.-P. Toussaint, *Made in China*, Paris, Minuit, 2017.

permet de comprendre que cette langue, à l'étrangéité *a priori* moindre pour le lecteur, sert de moyen terme entre le francophone et l'employée danoise, donnant lieu à un feuilletage linguistique singulièrement comique, dans lequel le français, langue de la narration, recouvre l'anglais, langue de l'échange, qui lui-même s'appuie sur des informations en danois, dont le narrateur ne peut que déduire le sens :

Which concert ? dit la dame. Le journal à la main, je me permis de lui rappeler qu'il y avait un concert dans sa salle le soir même et lui indiquai même le programme, la première symphonie de Mendelssohn et la quatrième de Mahler. Et la quatrième de Mahler ? dit-elle. Oui, dirigé par Joseph Swensen, ajoutai-je (je continuais de lire le programme). [...] Et c'est ce soir ? me demanda-t-elle. Oui, oui, ce soir, dis-je. [...] Torstag. kl. 19.30, Hvidovre Medborgerhus. C'était bien ce soir, non ? Ou alors, c'est que je ne comprenais pas le danois¹⁹.

Avec un humour consommé, Toussaint instaure une connivence avec son lecteur, pour qui la connaissance de la langue cible n'est pas une condition *sine qua non* à l'appréciation de la façon dont le narrateur se joue des codes de communication translinguistique en feignant la maîtrise d'un idiome dont il ignore presque tout. En outre, depuis *La Salle de bain*, « [l']absence d'une langue commune ne [...] décourag[e] pas » (SB, p. 61) l'écrivain. Dans *Made in China*, ce dernier se met ainsi en scène dans des dialogues aussi simplistes que complexes, où s'entremêlent les quelques mots de chinois qu'il a appris et les quelques vocables français connus par son éditeur de l'Empire du Milieu, Chen Tong : « des phrases sur mes goûts, essentiellement culinaires, qui commençaient invariablement par *xihuan* (j'aime) ou par *bu xihuan* (je n'aime pas), que je poursuivais par les quelques mots que je connaissais en chinois (*ya*, canard, ou *mogu*, champignon), bref de quoi alimenter une conversation » (MC, pp. 32-33). Ces conversations aussi polyglottes que contraintes bâtissent, au sein de la littérature des dernières décennies, une nouvelle Babel...

¹⁹ J.-P. Toussaint, *Impressions de Copenhague*, in Mirko F. Schmidt (éd.), *Entre parenthèses. Beiträge zum Werk von Jean-Philippe Toussaint*, Paderborn, Vigilia, 2003, p. 13.

La langue comme arrêT

Au sein des sociétés mondialisées, la babélisation peut susciter l'adhésion ou le rejet, voire les deux ensemble. Chez Toussaint, par exemple, la multiplicité des langues semble former une sorte de rempart contre l'angoisse, ce dont le narrateur de *Nue* témoigne lors du vernissage de l'exposition au *Contemporary Art Space* de Shinagawa :

Des bribes de conversation en toutes langues parvenaient à mes oreilles, je captais des morceaux de phrases sorties de leur contexte [...], propos déçousus (« *but it's exactly what I told him !* »), ou plaisants (« tu ne trouves pas, franchement, qu'il est un peu trop petit, mon chapeau »), télescopés, incompréhensibles (« *anata, jirojiro minai de kudasai* »), en anglais, en français, en japonais (la plupart des langues me laissaient indifférent, mais chaque fois que j'entendais parler français, je ressentais une brusque bouffée d'inquiétude, et j'accélérais le pas, ou je ralentissais, pour laisser le danger s'éloigner). (N, p. 48)

Le contexte japonais du vernissage et la diversité linguistique de son assistance dilue la possibilité pour le narrateur d'être confronté à des francophones : non seulement ce qu'il est susceptible de dire en français ne sera pas compris mais par ailleurs, ce qu'il dira imparfaitement dans une autre langue ne l'engagera que légèrement, puisque personne ne pourra lui reprocher la limitation de ses compétences. Dans cette optique, la langue maternelle s'oppose à la langue étrangère, parce qu'elle suppose une forme de responsabilité que fuit à tout prix le narrateur de la tétralogie *M.M.M.M.*

La maîtrise de la langue, maternelle ou étrangère, est potentiellement source d'inquiétude, ce qu'illustrent les relations des *escort girls* dépeintes par Emmanuel dans la boîte de nuit de *Petit frère* (2021) : « Et la blonde était finalement revenue, Estonienne à franges et grands yeux flous, une croix d'argent au-dessus des seins, une moue de défiance inquiète après la ritournelle des présentations en anglais : *do you like champagne ?, where do you come from ?, are you here on holiday or for the job ?* » (PF²⁰, p. 41). La connaissance des langues représente en effet un enjeu de pouvoir, ce que les œuvres de Toussaint et d'Emmanuel démontrent à de nombreuses reprises. Ainsi, toute la nouvelle « Berlin », tirée d'*Autoportrait (à l'étranger)*, se construit autour d'un bras de fer linguistique

²⁰ F. Emmanuel, *Petit frère*, Nolay, Les Éditions du Chemin de fer, 2021.

dans le cadre d'une charcuterie allemande, bras de fer dont le point de départ est la trop apparente origine étrangère du narrateur :

Lorsque l'on parle aussi mal allemand que moi, et avec un fort accent [...], on est généralement traité avec bien peu de patience, et si, à l'audace de vouloir acheter quelque chose, on ajoute la témérité de faire répéter la question par un pourtant parfait petit « Wie bitte ? », on se fait d'autant plus rabrouer que l'on jette un soupçon sur la manière dont la question a été formulée, pourtant dans un allemand parfait, jugez vous-mêmes : *Wie dick, die Scheibe ?*²¹ (AE, p. 39)

Le lecteur est pris à témoin de cette querelle dans laquelle le narrateur toussanctien semble, en dernière analyse, triompher, malgré son imparfaite maîtrise de la langue de Goethe. De tels bras de fer illustrent avec éloquence les conséquences de la découverte de l'inappropriabilité de la langue, telle que la conçoit Derrida :

Parce qu'il n'y a pas de propriété naturelle de la langue, celle-ci ne donne lieu qu'à de la rage appropriatrice, à de la jalousie sans appropriation. La langue parle de cette jalousie, la langue n'est que la jalousie déliée. Elle prend sa revanche au cœur de la loi. De la loi qu'elle est elle-même, d'ailleurs, la langue, et folle. Folle d'elle-même. Folle à lier²².

Au sein de ce jeu de langues, quelle est la place dévolue au lecteur ? Peut-être faut-il pour le comprendre se pencher sur les citations littéraires ou musicales qui apparaissent chez les deux auteurs. Toussaint comme Emmanuel convoquent à l'occasion des paroles d'opéra ou de chanson populaire en langue étrangère, en particulier en italien. Ainsi, dans *Nue*, le narrateur évoque-t-il un titre de Lucio Battisti, lancé sur la platine par nostalgie : « *E come stai ? Domanda inutile. Stai come me e ci scappa da ridere. Amore mio ha già mangiato o no. Ho fame anch'io e non soltanto di te* » (N, p. 121). Dans « Melody est morte », Emmanuel construit le dernier chapitre de la nouvelle qui clôt le recueil *Grain de peau* autour du livret de l'opéra *Orfeo ed Euridice* de Gluck. Juste avant le premier

²¹ Le procédé est à peu près le même dans *La Télévision*, lorsque le narrateur est ridiculisé par une commerçante, qui le reprend sur le mot censé désigner des mouchoirs : « Taschentuch : mouchoir, Handtuch : essuie-main, quelle langue délicate » (J.-P. Toussaint, *La Télévision*, op. cit., p. 48).

²² J. Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, op. cit., p. 46.

extrait, Archie Song, le narrateur, qui a perdu sa compagne, Melody, semble être soudain atteint de glossolalie, à l'instar des disciples au moment de la Pentecôte : « Le sens des mots ne m'échappait plus, il perlait dans toutes les langues : / *Che disse? Che ascoltai? / Dunque Euridice vivrà, / L'avrò presente? / E dopo i tanti / Affanni miei / In quel momento / In quella guerra d'affetti / La non dovrò mirarla...* » (GP, pp. 240-241)²³. Si les paroles de Battisti annoncent le sourire que la chanson va provoquer chez Marie, la compagne du narrateur, ramenée non seulement au plaisir ressenti l'été précédent, lorsque le couple écoutait ce disque, mais aussi à la légèreté du texte, qui évoque l'intimité joueuse d'un vieux couple (à cet égard, Toussaint coupe intentionnellement les deux premiers vers de la chanson, dont celui qui précise que les amants ne sont plus censés se voir)²⁴. Marie et le narrateur s'avèrent en effet incapables de se quitter, et ce pendant les quatre romans composant la tétralogie *M.M.M.M.*, que *Nue* vient clore. De la même façon, la portion du livret de Gluck citée au début du dernier chapitre de « Melody est morte » exprime, par la bouche d'Orphée, les contraintes relatives à l'enlèvement d'Eurydice aux Enfers. Or, ce dernier chapitre amène une confrontation d'Archie Song avec sa défunte compagne, qui vient clore la nouvelle sur une forme de révélation dont le sens tremble d'incertitude. À moins de ne connaître l'italien, connu par une portion congrue du lectorat francophone, il est impossible de saisir la chambre d'échos que bâtissent les deux écrivains en citant ces chants. Pour accéder à cette connivence source de révélation,

²³ À noter que dans le texte publié, l'accentuation de l'italien n'apparaît pas. Souvent, François Emmanuel omet les accents et autres signes diacritiques propres aux langues étrangères. Ni Toussaint ni lui ne se targuent d'une connaissance parfaite des langues qu'ils convoquent dans leurs textes et les erreurs subsistent. Ainsi l'auteur de *Fuir* rend-il compte d'un fragment du discours du prêtre officiant aux funérailles du père de Marie (« *per il cristiano, la morte è consunzione, il compimento del suo battesimo, in verità si tratta della rinascita già annunciata nel primo sacramento* » – J.-P. Toussaint, *Fuir*, Paris, Minuit, 2005, p. 146) en usant d'une phrase grammaticalement correcte mais en détournant le terme « *consunzione* », littéralement « consommation », de son usage : en effet, la consommation, dans le sens catholique, ne peut correspondre à la mort, sinon à nier le sens de la suite de la phrase (« en réalité il s'agit de la renaissance qui est déjà annoncée dans le premier sacrement » – notre traduction) ; le mot n'est d'ailleurs présent dans aucun texte de catéchisme en langue italienne. Sans doute faut-il y voir un indice de la désinvolture qui est la marque de fabrique de l'écrivain.

²⁴ Sur le découpage significatif des citations littérales chez Toussaint, voir C. Meurée et M. Thiry, *Autoportrait de l'écrivain en éternel décalé : Jean-Philippe Toussaint au prisme de Jeff Koons*, in « *Textyles* », n. 53, 2018, pp. 153-166.

le lecteur est (presque) contraint d'investir la totalité de ses compétences linguistiques, au risque de se voir exclu d'une partie du sens.

La langue étrangère représente donc également un moyen d'exclusion. Les narrateurs, emmanuéliens et toussanctiens aussi bien, sont amenés à en faire les frais. Ainsi, l'on ne dénombre pas les « apartés en tamachek »²⁵, en polonais (*La Salle de bain, La Chambre voisine*), en serbe (*Raconter la nuit*), en japonais (*Faire l'amour*), en chinois (*Fuir, Made in China*) ou en d'autres langues encore, qui jalonnent les œuvres des deux romanciers. Chez Toussaint, la confrontation des langues aboutit souvent à une interrogation qui demeure sans réponse, car l'incompréhension est d'abord imputée à un défaut de compétence linguistique : « Une aide-soignante, qui ne parle pas français (peut-être ne parle-t-elle que néerlandais) »²⁶, « les deux occupants [de la voiture] [...] me regardaient médusés (peut-être qu'ils ne comprenaient pas l'allemand) »²⁷, etc. Mais le narrateur peut également retourner l'exclusion contre l'autre, comme lorsque le narrateur de *La Salle de bain* fait mine de ne pas comprendre l'italien et lui opposait l'espagnol : « Seule la chef de service nourrissait de l'antipathie à mon égard. [...] Vietato fumare, disait-elle. No comprendo, disais-je à voix basse, sur un ton apaisant. » (SB²⁸, p. 99).

Dans *Raconter la nuit* (2022) de François Emmanuel, les sœurs Mitsic se livrent à plusieurs reprises à des discussions animées en serbe, qui mettent automatiquement leur hôte, Pierre, à l'écart :

Vera revint avec les plats et le repas fut pris en silence d'abord, avant qu'une discussion ne parte entre les sœurs, à voix basse, marmonnée, dans leur langue, sans que jamais elles ne se regardent. Il me semblait que c'était Vera qui portait l'attaque [...], un reproche ou une justification de reproche que Jelena paraissait esquiver ou lui renvoyer en quelques mots, suivis de silences, jusqu'à cette profération exaspérée de Vera, après quoi Jelena releva les yeux et se tournant vers moi prononça à l'adresse de sa sœur : *mais je vois bien que Pierrot est là, j'ai bien compris que Pierrot était là...*, cette phrase incomplète qui me fit sortir de ma réserve, dire que je ne comprenais pas de quoi elles parlaient, les regards des deux sœurs tendus alors vers moi [...]. (RN²⁹, pp. 30-31)

²⁵ F. Emmanuel, *Le Vent dans la maison*, Paris, Stock, coll. « Livre de poche », 2004, p. 74.

²⁶ J.-P. Toussaint, *La Disparition du paysage*, Paris, Minuit, 2021, p. 9.

²⁷ J.-P. Toussaint, *La Télévision*, Paris, Minuit, coll. « Double », 1997-2002, pp. 49-50.

²⁸ J.-P. Toussaint, *La Salle de bain*, Paris, Minuit, 1985.

²⁹ F. Emmanuel, *Raconter la nuit*, Paris, Seuil, 2022.

Dans ce passage, une schize s'opère entre les deux principaux sens dévolus à la communication humaine : dans la langue maternelle des deux sœurs, le regard n'est plus nécessaire, l'ouïe domine³⁰. Le regard ne concerne que celui qui ne partage pas la langue de Vera et Jelena Mitsić, le narrateur, qui reste inévitablement exclu de ce que les jumelles ont seules en partage. Le regard est ramené au rang de sens par défaut : la langue a besoin du tympan, toujours en alerte, mais non de la rétine. Ce motif se déployait de la même manière dans *La Chambre voisine*, paru vingt ans avant *Raconter la nuit*. Dans le roman de 2001, c'est le polonais qui est la langue de communication à laquelle le narrateur, Ignace Olszewski, n'a pas accès, en dépit de ce que laisserait présager son patronyme.

Et lorsqu'enfin [*sic*] je pus y voir autre chose qu'un réseau opaque de signes, je lus des mots qui n'appartenaient à aucune langue, ressemblaient à des agglomérats de syllabes qui ne signifiaient rien, évoquaient des sonorités à peine reconnaissables, se surimposaient par endroits à d'autres couches obliques de mots et de syllabes, comme s'il y avait eu des strates dans la transcription, des moments où la dictée s'était interrompue puis avait repris, aussi soudainement. Et je cherchais alors un seul mot, un seul, qui eût pu prendre sens, découvrant à plusieurs reprises le nom en majuscules d'Oszkina. (CV³¹, pp. 60-61).

Le motif de l'exclusion est au cœur du roman et la question de la langue étrangère y joue un rôle capital. Ignace s'avère, dans la première partie, trop jeune pour comprendre le drame qui se joue au sein de la maison familiale de Seignes depuis la disparition d'Else, l'une de ses sœurs, lors d'un voyage en Pologne. Le roman commence au moment de coups de téléphone d'un ami du père des trois enfants, Tadeusz Gerszinski, qui semble tenter de remonter la piste d'Else. Son insistance déstabilise Maud, la jumelle encore présente, qu'il ne parvient à apaiser qu'en lui parlant polonais. Les deux sœurs ont en effet appris l'idiome

³⁰ La primauté de l'ouïe dans le rapport à la langue maternelle est patente dans le roman de 2022 : « L'arrivée dans les pays slaves, dès les premières montagnes slovènes, marqua un éveil de plus, elle tendait l'oreille aux conversations à mi-voix, aux annonces des haut-parleurs, elle retrouvait l'autre langue » (RN, p. 152). Voir à ce sujet la thèse d'Estelle Mathey, *Inscrire la voix dans la littérature française contemporaine. Mythologie, éthique, poétique et politique de la voix chez Jacques Rebotier et François Emmanuel*, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2017, 2 vol.

³¹ F. Emmanuel, *La Chambre voisine*, Paris, Stock, coll. « Livre de poche », 2001.

paternel, ce qu'Ignace découvre avec malaise, à travers une lettre de Maud à Else, « écrite dans une langue que Maud n'était pas censée connaître » (CV, p. 49), se voyant une deuxième fois exclu de la connivence liant naturellement les jumelles. De surcroît, lorsqu'il parvient à retrouver, bien des années plus tard, sa sœur disparue, celle-ci est devenue mère de famille en Pologne et s'exprime désormais avec gêne dans le français qui était sa langue maternelle, alors que son enfant ne parle que la langue de Mickiewicz. Au fil de *La Chambre voisine*, la confrontation entre le polonais et le français configure les points de tension qui ordonnent le système des personnages, ainsi qu'une ligne de fracture qui correspond pour une part à la démarcation qui partageait Europe de l'Ouest et Europe de l'Est pendant la guerre froide³².

Chez Emmanuel, la connaissance des langues étrangères, même partielle, renouvelle et revivifie la perception de la langue maternelle autant qu'elle en remet les acquis illusoires sur le métier. Lena, la nièce des sœurs Michalowska, leur a servi d'interprète, utilisant ses notions d'allemand pour permettre à ses tantes de communiquer avec le héros de *Retour à Satyah* (1989). Cette rencontre a permis à Lena et à Aniel de devenir amants, la première réclamant du second de l'entendre parler dans sa langue maternelle, « avec cette attention aiguë des étrangères pour qui la langue est toujours nouvelle ». Et le narrateur d'ajouter : « Elle devenait alors une seconde voix poursuivant avec lui l'infini monologue »³³. Ce que François Emmanuel appelle la « seconde voix » s'invite à plusieurs reprises dans son œuvre, lorsque des personnages s'empêtrent dans le mixte de la langue maternelle et de la langue apprise, à l'instar d'Alice, dans *Le Vent dans la maison*, qui parle à la fois portugais et français dans ses crises de folie, ou *l'escort girl* de *Petit frère* (2021) :

Et à présent je l'entendais détailler, justifier, démêler, d'une voix presque atone, ce dont je ne comprenais pas un traître mot, et qui devait concerner leur histoire, [...] jusqu'à ce que s'insinue quelque chose qui ressemblait à une adresse personnelle, comme si Pierrot était tout à coup devant elle et qu'elle pouvait enfin solder leurs comptes, lui jeter en

³² Cf. C. Meurée, *La « matière mur »*. *Le proche et le lointain chez François Emmanuel*, in *Le Monde de François Emmanuel*, Bruxelles, AML éditions – Ker, « Archives du futur », 2022, pp. 85-96.

³³ F. Emmanuel, *Retour à Satyah*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 2006, p. 105.

pleine face cette vérité qu'il n'avait jamais pu entendre, des mots français revenant à présent émailler sa phrase comme une seconde voix, en décrochage : *pas pleurer, plus pleurer, fini pour pleurer, Pierrot*. (PF, p. 54)

L'usage de la langue apprise rend étrangère la langue maternelle, et inversement. À cet égard, la présence de l'allemand au sein de *La Question humaine* (2000) s'avère tout à fait significatif. Dans ce bref récit, Matthias Jüst, directeur de la filiale française d'une entreprise allemande, subit un harcèlement de la part d'un ancien employé, qui lui adresse anonymement des lettres entrelaçant à un discours managérial les documents techniques qui ont prévalu dans l'entreprise nazie d'éradication des handicapés et des juifs. Dans ces derniers documents, la langue subit une perversion³⁴, dans la mesure où sous des considérations et un vocabulaire d'apparence strictement techniques se dissimulent des méthodes d'assassinat de masse. Le cynisme des mots utilisés, qui rendent un écho malsain au lexique des ressources humaines, surgit à la fois en français et en allemand, comme si cette dernière langue, marquée par ces pages sombres de l'histoire des hommes, était encore grevée de ce poids d'abomination. Jüst sombre progressivement dans la folie alors que le narrateur, Simon, lui-même d'origine juive, tente de remonter la piste de l'auteur des lettres et de comprendre ses motivations. Une fois le « corbeau » rencontré, le narrateur assiste à un concert donné par celui-ci. C'est au cours de cette représentation que Simon fait l'expérience d'une révélation qui s'articule autour des mots allemands qui recouvrent l'horreur de l'extermination systématique de la Seconde Guerre mondiale :

Et quand [...] les premières notes prirent leur essor, je vis ce que je n'avais pas voulu voir, ces images soudain trop nettes de l'ouverture de la porte métallique après le basculement de la traverse, la masse noire des corps, le monceau de cadavres mous, enchevêtrés, **Ladung, Ladegut**, [...] laissant apparaître ici une main, une jambe, là un visage écrasé, une bouche tordue, sanguinolente, des doigts agrippés à l'étoffe d'un sous-vêtement poisseux, sali par l'urine, le vomit, le sang, la sueur, la bave, **Flüssigkeit**, et l'ensemble de ces corps, **Stücke**, roulant flasques les uns sur les autres, [...] chacun se détachant lentement de la masse avec le déplacement du poids, **Gewichtsverlagerung**, chacun se dé-

³⁴ Cf. A.-C. Simon, *Sommes-nous condamné à vivre « hors-la-langue ? »*, in « Pylône », n. 1, printemps 2003, pp. 125-139.

faisant peu à peu de l'étreinte humaine d'asphyxie, tel masque grimacant, telle face bleuie, stuporeuse et sous le **dicker Schmutz**, la merde, [...] toutes ces créatures, **Stücke**, qui portaient des noms, **Stücke**, dans une langue qui plus que toute autre s'est vouée à la passion sacrale des noms, des mots et des cérémonies, **Stücke**, Moïse, Moshe, Amos, Hannah, Shemel, Shemuel, **Stücke**, ma mère, mon amour, **Stücke**, Micha, Maïka, Magdalena, **Stücke, Stücke, Stücke**, chacun de ces corps émergeant peu à peu du sein terreux de la masse pour tomber l'un après l'autre, par paires, par paquets, dans le trou obscur de la mine, **Dunkel**, la mer des corps enfouis, engloutis, d'où montent les cris et les clameurs, neuf violons en discorde, trois notes stridentes. *Fratres. Noir*³⁵.

La « seconde voix » s'impose comme une épiphanie macabre, qui révèle sous l'idiome étranger ce qui demeurerait latent et que la langue maternelle ne pouvait, jusqu'alors, exprimer.

La langue comme véhicule de relativité

Comme l'exprimait Édouard Glissant, le monde contemporain se distingue des époques antérieures par « l'imaginaire des langues » qu'il porte et que les écrivains de toutes origines interrogent et nourrissent sans en avoir forcément conscience.

Chaque fois qu'on lie expressément le problème de la langue au problème de l'identité, à mon avis, on commet une erreur parce que, précisément, ce qui caractérise notre temps, c'est ce que j'appelle l'imaginaire des langues, c'est-à-dire la présence à toutes les langues du monde. [...] Aujourd'hui, même quand un écrivain ne connaît aucune autre langue, il tient compte, qu'il le sache ou non, de l'existence de ces langues autour de lui dans son processus d'écriture. On ne peut plus écrire dans une langue de manière monolingue. On est obligé de tenir compte des imaginaires des langues³⁶.

Si la question identitaire que cet imaginaire peut soulever lui paraît secondaire, voire erroné, la compossibilité des langues étrangères au sein du texte en français vient déplacer les coordonnées de l'identité par la mutation de l'imaginaire qu'elle met en branle. Et ce à plus forte raison dans le paysage belge francophone, puisque l'attention à

³⁵ F. Emmanuel, *La Question humaine*, Paris, Stock, 2000, pp. 101-103, *passim*. C'est l'écrivain qui souligne en gras.

³⁶ É. Glissant, *L'Imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, Paris, Gallimard, 2010, p. 14.

la langue – qui y est toujours langue de l'autre – y est sans doute plus aigu qu'ailleurs. Toutes les langues sont désormais accessibles, où que l'on soit dans le monde, quoique ce processus d'extension potentiellement infini les appauvrisse, donnant par exemple cette réponse dans un « *franglais* passable quoique compassé » (F, p. 83) que le narrateur de *Football* reçoit en retour de sa commande de billets pour la Coupe du Monde 2006. À l'affaiblissement des langues correspond une propension à la diversification et à l'extension géographique des idiomes. S'avère emblématique, en ce sens, l'ouverture de la nouvelle intitulée « Vietnam » dans le bien nommé *Autoportrait (à l'étranger)* de Jean-Philippe Toussaint (2000) :

La francophonie, au Vietnam, est en déclin, j'ai pu le constater au terme d'un voyage d'études d'une dizaine de jours à Hanoï. Le soir de mon arrivée, [...] je fus abordé par un Vietnamien empressé et aimable. *Möchten Sie ein Taxi ?* me dit-il. *Nein, danke*, lui dis-je, dans mon allemand qui dépérissait de jour en jour. *Um nach Hanoi zu fahren*, ajouta-t-il en m'invitant à le suivre. *Nein, ich danke Ihnen*, dis-je. Je n'avais pas besoin de taxi [...]. *Es ist nicht teuer*, insistait le chauffeur de taxi, *fünf und zwanzig Dollar. Aber ich brauche kein Taxi*, lui dis-je. *Woher sind Sie in Deutschland*, me dit-il. *Und Sie ?* dis-je³⁷. Il me regarda (lui non plus, apparemment, n'était pas allemand). (AE, pp. 84-85)

Les langues vernaculaires minoritaires aussi bien que les langues des anciens colons s'inclinent devant d'autres idiomes, majoritaires et donc attendus, comme l'anglais, ou d'autres encore, dans un faisceau de présupposés et de préjugés que l'humour de Toussaint débusque et neutralise, alors qu'Emmanuel y installe une aura de mystère, comme si la difficulté à maîtriser une langue chargeait le personnage d'une valeur encore plus grande. Sous le français boiteux des personnages allophones dépeints par l'auteur de *La Question humaine*, l'on voit transparaître d'autres sons, d'autres syntaxes, d'autres lexiques, à l'instar de cette *escort girl* est-européenne dans *Petit frère* : « *Pas connais Pier-*

³⁷ À noter qu'à cet endroit dans le texte figure un appel de note, offrant une traduction des deux dernières phrases (« Vous êtes d'où, en Allemagne ? me dit-il. Et vous ? dis-je. »), mais non du reste du dialogue ; s'il était crucial de permettre au lecteur non germanophone de comprendre le trait d'humour de la scène, voici une preuve supplémentaire des compétences linguistiques que Toussaint prête à son lecteur.

rot, a-t-elle fini par articuler, puis, les yeux détournés vers le bar, avec les larmes qui lui montaient : *pas connais, jamais connais Pierrot* » (PF, p. 51). Même lorsque le français est fluide, il paraît toujours quelque peu précieux ou emprunté, comme la langue que parlent Tadeusz dans *La Chambre voisine* (2001), Matthäus dans *La Passion Savinsen* (1998) ou encore Janice May-Jensen dans « Grain de peau » (1992). Les personnages de traducteurs ou d'interprètes eux-mêmes, qui pullulent chez les deux écrivains, laissent poindre la marque de leur origine, phénomène le plus souvent traité sur le mode de la fascination ou de l'émerveillement, jusqu'à atteindre, parfois, un érotisme patent. Ainsi « L'interprète » des *33 chambres d'amour* (2016) d'Emmanuel présente-t-elle « un accent laineux, une manière de mouiller les diphtongues – *je t'avais préveniou* – qui était l'empreinte du pays où l'on n'arrive jamais » (33³⁸, p. 145). Dans la nouvelle, le pays d'origine s'avère inatteignable non seulement parce que la langue étrangère que traduit la jeune femme demeure voilée de mystère mais aussi parce que l'écrivain l'a malicieusement inventée de toutes pièces.

Au sein des œuvres d'Emmanuel et de Toussaint se mettent en place des jeux d'échelle entre langues majoritaires et langues minoritaires, voire ultra-minoritaires (comme les dialectes déjà évoqués). Chez Toussaint, la friction des idiomes engendre des situations pour le moins cocasses, où l'intraduisible alimente l'humour, aussi bien qu'il crée un abîme de sens : « Rien n'est intraduisible en un sens, mais *en un autre sens* tout est intraduisible, la traduction est l'autre nom de l'impossible »³⁹. Ainsi le texte intitulé « Tokyo » commence-t-il sur l'évocation d'un mot sans équivalent, issu du dialecte corse, qui pourtant s'invite dans la capitale nipponne :

Je ne connais pas le nom exact en français, encore moins en japonais, mais ce qui a marqué de façon constante, parfois pénible, toujours prégnante, les trois premières semaines de mon séjour au Japon, c'est la *scruchjèta*. Pas un simple mal au dos, pas vraiment un lumbago, non plus exactement une sciatique, la *scruchjèta* (le mot est corse) est une sorte de tour de reins qui s'attrape à l'improviste à la pétanque en ramassant ses boules [...]. (AE, p. 59)

³⁸ F. Emmanuel, *33 chambres d'amour*, Paris, Seuil, 2016.

³⁹ J. Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, op. cit., p. 103.

Les langues forment en effet un réseau entre elles, interrogeant réciproquement leurs limites mutuelles. *La Salle de bain* en fournit sans doute l'exemple le plus paradoxal mais néanmoins le plus parlant, à travers la citation des *Pensées* de Pascal... dans la langue de Shakespeare :

Je lui [à Edmondsson] demandais de me consoler. D'une voix douce, elle me demandait de quoi je voulais être consolé. Me consoler, disais-je. Mais de quoi, disait-elle. Me consoler, disais-je (to console, not to comfort).

[...] But when I thought more deeply, and after I had found the cause for all our distress, I wanted to discover its reason, I found out there was a valid one, which consists in the natural distress of our weak and mortal condition, and so miserable, that nothing can console us, when we think it over (Pascal, *Pensées*). (SB, pp. 86-87)

La traduction révèle au narrateur l'insuffisance de sa propre langue – et ce au départ d'un des textes les plus célèbres de toute la littérature française, passé dans l'idiome partagé par le plus grand nombre de locuteurs à l'échelle de la planète⁴⁰.

Langue véhiculaire par excellence, l'anglais sert souvent de pis-aller dans les échanges internationaux. Dans *Fuir*, par exemple, les Chinois s'adressent au narrateur dans un anglais approximatif, dont les bribes n'affleurent que pour Zhang Xiangzhi, permettant de renforcer la brutalité du personnage au moyen de son anglais tout en syncopes :

For you, me dit-il, et il m'expliqua en anglais que, si je voulais téléphoner, je devais exclusivement me servir de cette carte, composer le 17910, puis le 2, pour avoir les instructions en anglais (le numéro 1 en mandarin, si ça me chantait) [...], etc. *Understand ?* dit-il. Je dis que oui, plus ou moins (le principe, en tout cas, peut-être pas les détails). [...] [M]e désignant le vieux téléphone fixe de la table de chevet, il me fit non de la main à distance, avec force, comme un ordre, un commande-

⁴⁰ Le phénomène de la citation pascalienne dans *La Salle de bain* s'inverse lorsque Toussaint interroge son éditeur chinois, Chen Tong, au sujet d'une personne gravitant dans l'entourage de son fils : « il m'a répondu en français, et j'en suis resté pantois, sujet à de longues méditations rêveuses : "Mon mari" (bon, il voulait dire sa femme, le genre, en chinois, n'a pas la même importance qu'en français) » (MC, pp. 33-34). Dans le même texte, le qualificatif désignant le plus précisément le même Chen Tong oscille entre le chinois, l'anglais et le français : « Chen Tong faisait figure de *laoshi* (le maître, ou le professeur, dans la tradition chinoise), ou, si l'on préfère une formulation plus aiguisée, de *leader of the gang* » (MC, p. 110).

ment. *No*, dit-il. *Understand? No. Never. Very expensive*, dit-il, *very very expensive*⁴¹.

Si l'anglais semble offrir un accès de seconde main à tous les autres idiomes, les locuteurs non natifs font souvent montre d'une maîtrise approximative de la langue de Shakespeare, comme c'est souvent le cas chez François Emmanuel : « Et ces trois vieilles, ce chœur des trois chuchoteuses qui doucement l'assaillaient dans le salon du frère d'Olga [...], l'une d'elles, la plus jeune, qui possédait quelques mots d'anglais, m'expliquant : "*Inas come, Inas know her at Koševo hospital...*" » (RN, pp. 156-157). Toutefois, le narrateur emmanuélien, et celui de *Raconter la nuit* en particulier, est prompt à partager les faiblesses linguistiques de ses interlocuteurs : « j'écris à partir des mots incertains d'Inas dans cette langue internationale que nous pratiquions misérablement » (RN, p. 163). Dans sa version internationale, commune, bâtarde, la langue de Dickens devient un « anglais sauvage »⁴² que peuvent s'approprier des enfants pour parler à d'autres enfants, comme dans *Regarde la vague*.

L'anglais, au même titre que d'autres idiomes, sert ainsi de repoussoir à la relativité des langues. De façon significative, les anglophones natifs sont souvent réduits à un monolinguisme total, au sein duquel ils semblent parfois se débattre, à l'instar de l'écrivain dans *Jours de tremblement* : « Naginpaul derrière moi grasseyait par à-coups, voyait défiler des images, des visages, des masques, *with a kind of blind, white flick*, sa phrase se cherchait, ses mots butaient contre le vide... *flicker, flicker, flicker* » (JT, p. 97). De manière significative, cette phrase ambiguë qui semble évoquer un éblouissement indicible dans le chef de l'écrivain alcoolique, ne fait pas l'objet d'une traduction de la part du narrateur, laissant le soin au lecteur d'exercer ses propres compétences linguistiques dans un moment où le sens s'avère indécidable.

La fin de *La Partie d'échecs indiens*, en 1994, utilisait déjà l'anglais comme langue qui mène à ce qui ne peut se dire. Arrivé sur la plage de Quilon au terme d'un long périple, Amedeo Seguzzi retrouve Vinapathi Khegan, après avoir été guidé vers lui par quelques enfants. Puisque la

⁴¹ J.-P. Toussaint, *Fuir*, op. cit., p. 18.

⁴² F. Emmanuel, *Regarde la vague*, Paris, Seuil, 2007, p. 33.

scène se déroule en Inde, les quelques fragments d'anglais qui émaillent les dialogues de l'ultime chapitre n'ont rien de surprenant. Pourtant, à les suivre dans l'ordre, on voit qu'il conduisent le héros-narrateur vers la révélation finale, une révélation qui ne pourra avoir lieu qu'hors de tout idiome, à travers la musique que Khegan et Seguzzi improviseront au bord de l'eau : « *music, sir, music...* », « *waits, sir, waits you...* », « Son radja est pris, *brother*, c'est donc toi qui es venu », « Plus lent, a-t-il dit, *no thinking*, oublier ce que l'on sait, laisser venir une image sans penser à rien », « Il était temps que tu arrives, *brother* »⁴³. La langue véhiculaire transporte en quelque sorte un indicible qu'elle ne révèle qu'à la condition de pressentir ses limites expressives.

À cet égard, la nouvelle titre du recueil *Grain de peau* fournit à Emmanuel l'occasion d'une réflexion sur la nécessaire imposture que révèle la connaissance d'une langue étrangère. Professeur d'anglais, telle est la profession du narrateur. D'entrée de jeu, celui-ci s'excuse auprès du lecteur de sa « vague imposture » (GP, p. 13), puisque, de la poésie anglo-saxonne, il s'avoue être totalement ignorant. Pis, il indique à plusieurs reprises n'enseigner qu'un « éternel *Anglais sans peine* » (GP, p. 14) dont il déroule les attendus sans passion auprès d'élèves à peu près aussi dépassionnés. Arrive cependant dans son quotidien la belle Janice May-Jensen, qui s'adresse à lui pour apprendre à lire les grandes œuvres qu'a produites le lyrisme britannique (Keats, Coleridge, Shelley, etc.) : « Elle entendait que je traduise les poèmes, et que, du haut de ma connaissance supposée, j'en explicite les sens. Malgré *mon infirmité en la matière*, il était trop tard pour me soustraire à l'exercice, même si cela devait m'obliger à des gesticulations *hasardeuses* voire à de *franches digressions* » (GP, pp. 15-16, nous soulignons). La langue à apprendre se révèle en réalité un prétexte, puisque l'élève semble maîtriser la langue de Shakespeare bien plus qu'elle ne souhaite le dire. Les leçons donnent lieu à « un subtil renversement des rôles » (GP, p. 16) entre celle qui est censée apprendre et celui qui est supposé savoir, renversement qui s'opère grâce à la « distance » (GP, p. 19) qu'induit l'étrangéité de la langue. Soumettant à son professeur un poète totalement inconnu, Jeremy Pebbles, auteur d'un

⁴³ F. Emmanuel, *La Partie d'échecs indiens* [1994-1999], Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 2004, pp. 234-236, *passim*.

mystérieux ouvrage malicieusement intitulé *Le Don des langues*, Janice May-Jensen se refuse pourtant obstinément à exposer ses connaissances, augmentant par ce biais la tension érotique entre les deux personnages. Le narrateur finit par écrire un poème directement en français, qu'il traduit « vaille que vaille » (GP, p. 37) en anglais afin de l'attribuer à Pebbles. Ce geste « apocryphe » (GP, p. 39) amène Janice May-Jensen à succomber aux charmes de son professeur. Celui-ci s'estime ensuite avoir « perdu le don des langues » (GP, p. 43), revenant avec elle à un poème de Keats dont la traduction littérale conditionne une révélation finale pour le narrateur à laquelle, en définitive, le lecteur n'aura pas accès, se retrouvant exclu de l'intimité créée par la langue étrangère :

The Naiad 'mid her reeds

Press'd her cold fingers closer to her lips.

Elle écouta le texte, la traduction, déposa son sac sur la table puis en sortit un papier blanc. Sous ma dictée tremblante, elle traça :

Reeds : roseau, chalumeau, pipeau.

Press : presser, serrer, étreindre.

Fingers...

Lips...

Entre doigts et lèvres, entre *fingers et lips*, la pointe de son crayon marqua une légère hésitation et dans l'écart qui s'ouvrit puis se referma entre ces deux mots, elle m'adressa enfin l'ébauche d'un sourire.

La Naiade pressait un doigt sur sa lèvre. Je venais de comprendre. (GP, p. 44)

La langue seule ne peut percer l'implicite qu'elle charrie presque malgré elle et qui rejaillit lorsque son caractère arbitraire se trouve dénoncé à travers la rencontre des idiomes. Chez Emmanuel, le personnage de « L'interprète » s'avère d'ailleurs détentricrice d'un secret dont elle est seule dépositaire et qu'elle seule peut transmettre, tel un animal psychopompe, « [c]ar le secret gît toujours dans l'autre monde » (33, p. 145). Un secret qui ne s'énonce que dans des mots toujours infiniment étrangers, mais éveillant en même temps un questionnement des plus intimes, engageant les fondements mêmes de ce que l'on appelle en français, avec indigence, identité : « [E]lle lui glisse à l'oreille le mot qu'il ne pouvait pas comprendre. Que lui murmurait-elle alors pour qu'il hoche ainsi de la tête ? Qu'est-ce qui là était dit, retenu, caché ? Dans le grand théâtre du monde que voyons-nous que nous ne pouvons pas voir ? » (33, pp. 146-147).

*

* *

Lorsque, dans le cadre du festival Europalia 1980, Marc Quaghebeur parlait de la Belgique « comme corps enfoui, comme réel sevré de mots adéquats pour la dire », arguant que le « non-dit » représentait « le substrat, voire la définition du pays »⁴⁴, les intellectuels belges, surtout du côté francophone, commençaient seulement à se réclamer du concept de « belgitude »⁴⁵. Or, si ce concept a fait date et continue aujourd'hui, près d'un demi-siècle plus tard, de hanter les discours, dans la mesure où il a mis le doigt sur quelque chose qui demeurerait tu, il échoue à pleinement rendre compte de la manière dont la Belgique s'est inventée étrangère à elle-même à partir des années 1990, se perdant en sa propre évocation et se retrouvant aussitôt à travers l'émulsion cosmopolite d'un monde devenu un village et d'un pays dont la capitale s'avère la mise en abyme de la mondialisation. La « phase dialectique » de la littérature belge de langue française, qui commence avec les années 1970, s'est muée, en moins de vingt ans, en phase cosmopolite et mondialisée, bien au-delà de la seule référence française ou francophone. À l'heure actuelle, les pays où circulent des langues minoritaires – et ressenties par les locuteurs comme non propres – peuvent apporter un autre discours à ceux « qui sont cantonnés dans la puissance véhiculaire de leur propre langue »⁴⁶.

La friction de langue à langue, les jeux sur les différences d'échelle, la dénonciation des exclusions, l'aspiration à une révélation qui transcende la langue ou les langues, telles sont les principales caractéristiques de la babélisation que l'on peut constater au sein des œuvres des deux grands romanciers emblématiques du tournant des XX^e et XXI^e siècles en Bel-

⁴⁴ M. Quaghebeur, *Au pays de l'impossible identité*, in « Lettres belges de langue française. Lettres belges de langue néerlandaise », Bruxelles, Europalia, 1980, pp. 7-8, *passim*.

⁴⁵ Au sujet de ce concept, voir *La Belgique malgré tout*, Jacques Sojcher (éd.), in « Revue de l'Université de Bruxelles », 1980 ; J. D. de Almeida, *De la belgitude à la belgité. Un débat qui fit date*, Bruxelles-Berne, PIE-Peter Lang, 2013 ; I. Moreels, *Hommage à la belgitude : « mutations » après « honte » et « malaise »*, in « Cédille », n. 12, 2016, pp. 257-276 ; *Quarante ans de belgitude. Nommer l'indéfinissable ?*, dossier dirigé par Nathalie Gillain et Cristal Huerdo Moreno, in « La Revue nouvelle », n. 7, 2016, pp. 20-51.

⁴⁶ É. Glissant, *L'Imaginaire des langues*, *op. cit.*, p. 15.

gique. Derrière ce que l'on dénigre aujourd'hui comme un plaisir sans conséquence, la littérature, la fiction (qu'elle ait le ton de l'humour ou de la gravité), se dessine un enjeu capital pour le monde d'aujourd'hui et le monde de demain. Derrida affirmait la nécessité de la repolitisation des questions linguistiques au sein de l'imaginaire des langues :

Là où la propriété naturelle n'existe pas, ni le droit de propriété en général, là où on reconnaît cette dé-propréhension, il est possible et il devient plus nécessaire que jamais d'identifier, parfois pour les combattre, des mouvements, des phantasmes, des « idéologies », des « fétichisations » et des symboliques de l'appropriation.⁴⁷

La littérature belge de l'extrême contemporain est un laboratoire au sein duquel l'imaginaire des langues se déploie dans toute sa relativité et gorgé de tout son pouvoir de révélation. Les écrivains ne sont certes pas des moralistes qui incitent leurs lecteurs à l'apprentissage des langues étrangères ou encore moins à un relativisme absolu, dénué de toute ambition éthique : ce qui importe, c'est l'exhibition des illusions, leur mise en question, l'instillation d'un doute. Et l'on sait que la Belgique est un territoire d'élection pour ce faire, le miroir résolument déformant des réalités de notre monde devenu un village.

First time in China ? me dit-il. Je dis que non, que c'était mon septième voyage. *Business ?* dit-il. *Business*, dis-je. Il n'insista pas [...]. Il préféra me demander de quel pays je venais. *Belgium*, dis-je. *Belgium, very good*, dit-il soulevant le pouce, en signe d'admiration. J'approuvai en silence de la tête, modeste, réservé. (MC, p. 44)

⁴⁷ J. Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, op. cit., p. 121.



MARIA CENTRELLA
Università di Napoli L'Orientale
mcentrella@unior.it

AMÉLIE AU PAYS DES MOTS : LA RÉFLEXION MÉTALINGUISTIQUE DANS L'ŒUVRE D'AMÉLIE NOTHOMB

Résumé

Apparue sur la scène littéraire en 1992 avec *Hygiène de l'assassin*, Amélie Nothomb a immédiatement connu un succès médiatique énorme, de sorte que ses œuvres sont devenues des best-sellers lus par des milliers de lecteurs et traduits dans 40 langues. Et si elle ne fait pas l'unanimité chez la critique littéraire, néanmoins, pendant ces années, plusieurs prix littéraires lui ont été attribués alors que de nombreuses études ont examiné son œuvre sous plusieurs points de vue. Cette étude va examiner un aspect moins considéré de son écriture, la réflexion métalinguistique, qui semble caractériser l'univers romanesque d'Amélie Nothomb. Si quelques travaux prennent en examen les noms propres présents dans l'œuvre de cette auteure, il n'est pas moins intéressant d'analyser, dans l'ensemble de l'œuvre nothombienne, comment s'articulent les réflexions métalinguistiques concernant non seulement les noms propres mais aussi les noms communs, qui ne font pas moins l'objet de commentaires, explications étymologiques et métalinguistiques. Cela conduira également à observer le rôle que ces réflexions ont dans le texte et, plus en général, dans la construction romanesque de l'auteure, qui consiste dans une réflexion continue et serrée sur le langage, dont Nothomb développe toutes les potentialités.

Abstract

Appearing on the literary scene in 1992 with *Hygiene and the Assassin*, Amélie Nothomb immediately enjoyed enormous media success, so that her works became best-sellers, read by thousands of readers and translated into 40 languages. And if literary critics do not accept it unanimously, several literary prizes have been awarded to her during these years while many studies have examined her work from several points of view. This study will examine a less considered aspect of her writing, the metalinguistic reflection, which seems to characterize the novel's universe of Amélie Nothomb. Many studies concentrate on the proper names present in the works of Nothomb. However, it is equally interesting to analyze the role of common names in her works, often studied and commented from the metalinguistic and etymological point of view. It will also lead to observe the role that these reflections have in the text and, more generally, in the novelistic construction of the author, which consists in a continuous and tight reflection on the language, of which Nothomb develops all the potentialities.

Apparue sur la scène littéraire en 1992 avec *Hygiène de l'assassin*, Amélie Nothomb a immédiatement connu un succès médiatique énorme, de

sorte que ses œuvres sont devenues des best-sellers lus par des milliers de lecteurs et traduits dans 40 langues. Et si elle ne fait pas l'unanimité auprès de la critique littéraire, néanmoins, ces dernières années, elle a obtenu plusieurs prix, dont le Grand Prix du roman de l'Académie française en 1999 pour *Stupeur et tremblements*¹ et le tout récent Prix Renaudot 2021 pour son dernier roman *Premier sang*². Alors que Denis et Klinkenberg l'inscrivent parmi les écrivains d'une « littérature moyenne à forte visibilité », en la proposant comme l'exemple le plus achevé d'une « littérature industrielle »³, Marc Quaghebeur relève néanmoins, chez elle, « une forme de cruauté et d'humour » qui « se mêle à un romantisme qui plonge dans l'univers actuel »⁴. Dernièrement, de nombreuses études ont examiné l'œuvre de Nothomb sous plusieurs points de vue, en proposant une approche psychanalytique⁵, ou bien en s'interrogeant sur la construction de ses personnages et ses récits⁶.

Dans cette étude nous allons examiner un aspect moins considéré de son écriture, la réflexion métalinguistique, qui semble néanmoins caractériser l'univers romanesque d'Amélie Nothomb. Si quelques travaux examinent les noms propres présents dans l'œuvre de cette auteure, il ne nous paraît pas moins intéressant d'analyser, dans l'ensemble de l'œuvre nothombienne, comment s'articulent les réflexions métalinguistiques concernant non seulement les noms propres mais aussi les noms communs, qui ne font pas moins l'objet de commentaires, d'explications étymologiques et métalinguistiques. Cela nous amènera

¹ A. Nothomb, *Stupeur et tremblements*, Paris, Albin Michel, coll. « Livre de poche », 1999.

² A. Nothomb, *Premier sang*, Paris, Albin Michel, 2021.

³ B. Denis, J.-M. Klinkenberg, *La Littérature belge. Précis d'une histoire sociale*, Bruxelles, Labor, 2005, pp. 260-261.

⁴ M. Quaghebeur, *Anthologie de la littérature française de Belgique. Entre réel et surréel*, Bruxelles, Racine, 2006, p. 367. Sur la reconnaissance d'Amélie Nothomb dans le panorama littéraire, voir É. Saunier, *Accéder à la reconnaissance en tant que femme écrivain belge : une étude du cas d'Amélie Nothomb dans le champ littéraire français*, in « Sociologie et sociétés », vol. 47, n. 2, 2015, pp. 113-135.

⁵ Cf. en particulier L. Amanieux, *Amélie Nothomb l'éternelle affamée*, Paris, Albin Michel, 2005 ; L. Amanieux, *Récit siamois, identité et personnage dans l'œuvre d'Amélie Nothomb*, Paris, Albin Michel, 2009.

⁶ Cf., entre autres, M. D. Lee, A. de Medeiros, (éds.), *Identité, mémoire, lieu. Le passé, le présent et l'avenir d'Amélie Nothomb*, Paris, Garnier, 2018 ; É. Saunier, *La Mise en scène des personnages féminins dans les œuvres d'Amélie Nothomb, ou comment travailler son corps par l'écriture*, in « Sociologie de l'Art », 2012/2, pp. 55-74.

également à observer le rôle que ces commentaires métalinguistiques tiennent dans le texte et, plus en général, dans la construction romanesque de l'auteure qui consiste, selon Brandigi, dans une réflexion continue et serrée sur le langage, dont Nothomb développe toutes les potentialités : grammaticales, herméneutiques et symboliques⁷.

L'anthroponymie : « alchimies sémantiques du nom »

Quelques études ont analysé l'ononastique nothombienne et surtout ont mis en évidence la présence de discours méta-onomastiques chez cette écrivaine. Loredana Trovato parle des « alchimies sémantiques du nom » dans l'œuvre d'Amélie Nothomb, en remarquant dans les noms des personnages nothombiens une fonction actancielle, leur signifié servant à déterminer non seulement les personnages mais surtout le destin de chacun d'entre eux⁸.

Ainsi que le souligne Francesco Bianco, dans les romans-fictions l'auteure libère sa créativité onomastique, en choisissant des noms et prénoms désuets ou en en créant *ex nihilo*, comme par exemple Léopoldine, *Prétextat Tach* (*Hygiène de l'assassin*⁹) ; Palamède (*Les Catilinaires*¹⁰) ; Jérôme August, *Textor Texel* (*Cosmétique de l'ennemi*¹¹) ; Lucette, *Plectrude* (*Robert des noms propres*¹²) ; Pannonique, *Zdena* (*Acide sulfurique*¹³) ; Aliénor, *Astrolabe*, Zoïle (*Le Voyage d'hiver*¹⁴) ; Pétronille (*Pétronille*¹⁵). Sa créativité se manifeste au plus haut degré dans *Les Combustibles*¹⁶, où l'écrivaine se plaît à inventer les noms d'ouvrages et d'auteurs fictifs, qui finiront dans un autodafé sous les coups de la guerre et du froid (*Blatek*, *Obernach*, *Esperandio*, *Kleinbettingen*, *Sterpenich*, *Belinda Bartoffio*,

⁷ E. Brandigi, *Amélie Nothomb: la cosmetica delle lingue*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2012, p. 55.

⁸ L. Trovato, *Robert des noms propres: alchimie sémantique del nome nell'opera di Amélie Nothomb*, in « Il Nome nel testo. Rivista di Onomastica Letteraria », n. XIII, 2011, pp. 261-271.

⁹ A. Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, Paris, Albin Michel, coll. « Livre de poche », 1992.

¹⁰ A. Nothomb, *Les Catilinaires*, Paris, Albin Michel, 1995.

¹¹ A. Nothomb, *Cosmétique de l'ennemi*, Paris, Albin Michel, 2001.

¹² A. Nothomb, *Robert des noms propres*, Paris, Albin Michel, 2002.

¹³ A. Nothomb, *Acide sulfurique*, Paris, Albin Michel, coll. « Livre de poche », 2005.

¹⁴ A. Nothomb, *Le Voyage d'hiver*, Paris, Albin Michel, 2009.

¹⁵ A. Nothomb, *Pétronille*, Paris, Albin Michel, 2014.

¹⁶ A. Nothomb, *Les Combustibles*, Paris, Albin Michel, 1994.

Faterniss, Fostoli, Salbonatus), ou bien dans *Attentat*¹⁷, où les mannequins portent également des noms fictifs (*Francesca Vernienko, Melba Momotaro, Antigone Spring, Amy Mac Donaldova*)¹⁸.

L'auteure crée des noms « parlants », porteurs d'un message plus ou moins clair et gardant aussi les traces des thèmes d'élection de Nothomb, comme la religion (*Clémence* dans *Robert des noms propres, Épiphanie*, protagoniste d'*Attentat, Blanche* et *Christa*, renommée *Antéchrista* dans le roman homonyme¹⁹) ou les lectures nombreuses et variées qui nourrissent son œuvre, de la littérature concentrationnaire²⁰, que nous retrouvons dans le nom *Pietro Livi d'Acide sulfurique*, qui rappelle celui de Primo Levi, à la culture classique qui occupe une place importante parmi ses lectures. Si cette dernière informe les titres de certains de ses romans (*Les Catilinaires, Mercure*²¹, *Péplum*²²), elle n'en est pas moins présente dans l'anthroponymie nothombienne : du monde latin viennent, par exemple, *Coelsius (Péplum)* et *Saturnine (Barbe bleue*²³), tandis qu'à la culture grecque se réfèrent *Épiphanie Otos*, dont le nom de famille se rattache au grec *ôtos* « oreille »²⁴, *Omer (Mercure)*, qui fait référence au célèbre poète grec Homère²⁵, *Zoïle* et *Astrolabe (Le Voyage d'hiver)*²⁶, *Palamède (Les Catilinaires)* et même *Elena (Le Sabotage amoureux)*, le prénom

¹⁷ A. Nothomb, *Attentat*, Paris, Albin Michel, 1997.

¹⁸ F. Bianco, *Quelques remarques sur l'anthroponymie dans le récit d'Amélie Nothomb*, in C. Hough, D. Izdebska (éds.), *Names and Their Environment*, Proceedings of the 25th International Congress of Onomastic Sciences (Glasgow, 25-29 August 2014), vol. 5, *Literary Onomastics. Other Names. Commercial Names*, Glasgow, University of Glasgow, 2016, pp. 11-21.

¹⁹ A. Nothomb, *Antéchrista*, Paris, Albin Michel, 2003.

²⁰ Si la littérature qui traite des camps de concentration représente une des lectures préférées de l'auteure pendant son adolescence, ainsi qu'elle le précise dans *Biographie de la faim*, Laureline Amanieux observe qu'une « expérience concentrationnaire » semble caractériser de nombreux héros d'Amélie Nothomb, à cause de leur réclusion dans un espace clos devenu infernal (L. Amanieux, *Amélie Nothomb l'éternelle affamée*, op. cit., pp. 153-165).

²¹ A. Nothomb, *Mercure*, Paris, Albin Michel, 1998.

²² A. Nothomb, *Péplum*, Paris, Albin Michel, 1996.

²³ À la demande de don Elemirio sur l'origine de son prénom, Saturnine répond qu'il vient du « dieu Saturne, équivalent latin du grec Cronos, le Titan père de Zeus » (A. Nothomb, *Barbe bleue*, Paris, Albin Michel, 2012, p. 77).

²⁴ L. Amanieux, *Amélie Nothomb l'éternelle affamée*, op. cit., p. 146 ; E. Brandigi, op. cit., p. 69.

²⁵ L. Amanieux, *Amélie Nothomb l'éternelle affamée*, op. cit., p. 147.

²⁶ Dans ce roman, Zoïle porte le prénom d'un orateur grec qui vécut au quatrième siècle av. J.-C.

réel de la jeune fille italienne rencontré lors de son séjour en Chine, dont l'auteure relève l'homonymie avec la belle Hélène de *L'Iliade*²⁷.

Certains noms propres, en outre, reviennent dans plus d'un ouvrage, ce qui fait dire à Bianco que les œuvres d'Amélie Nothomb « constituent un réseau intertextuel dense et complexe, dont les nœuds sont parfois les noms propres. En évoquant dans un texte un nom déjà employé dans un récit antérieur, Amélie jette un pont entre les deux et donne à l'ensemble de son œuvre l'impression de partir d'un seul univers littéraire »²⁸. Le prénom *Amélie*, par exemple, qu'elle a choisi à la place de son prénom originaire et qui recourt dans plusieurs romans dont l'écrivaine est aussi l'un des personnages, revient dans *Le Voyage d'hiver*²⁹ et dans *Péplum*³⁰, dont la protagoniste partage avec l'auteure aussi bien des traits autobiographiques que les initiales.

Jalons autour desquels se construit l'architecture de l'œuvre nothombienne, les noms propres sont l'objet d'une réflexion de la critique littéraire, qui trouve chez cette écrivaine une source d'inspiration féconde, mais ils sont également l'objet d'une réflexion métalinguistique que l'on pourrait qualifier d'« intradiégétique », menée à l'intérieur du texte par les personnages mêmes, qui s'adonnent à des commentaires méta-onomastiques pour expliquer ou justifier le choix de prénoms souvent désuets ou bizarres ; un choix qui témoigne, selon Trovato, d'une recherche minutieuse et d'une connaissance excellente de la philologie, associée au plaisir de découvrir les étymologies les plus lointaines ou abstruses³¹. Ainsi, par exemple, le Prétextat Tach d'*Hygiène de l'assassin*, dont le nom a suscité beaucoup d'intérêt auprès de la critique³², se perd en notes exégétiques pour répliquer aux

²⁷ A. Nothomb, *Le Sabotage amoureux*, Paris, Albin Michel, coll. « Livre de poche », 1993.

²⁸ F. Bianco, *op. cit.*, p. 14. Cf. aussi M. D. Lee, *D'hier à aujourd'hui. Entretien avec Amélie Nothomb*, *op. cit.*, pp. 240-241.

²⁹ A. Nothomb, *Le Voyage d'hiver*, *op. cit.*

³⁰ A. Nothomb, *Péplum*, *op. cit.*

³¹ L. Trovato, *op. cit.*, p. 267.

³² Le prénom de Prétextat Tach a été interprété par la critique comme *pré-texte*, c'est-à-dire tout ce qui précède le texte, mais également associé à la *praetexta*, la robe que les jeunes praticiens de la Rome antique portaient à leur enfance, qui s'accorde bien avec l'obsession du personnage de la perte de l'enfance. *Tach* évoque peut-être la *tache*, par allusion au crime commis par le personnage de nombreuses années auparavant, ou à *tâche*,

attaques de la journaliste Nina, qui trouve le prénom *Prétextat* tout à fait comique :

- Et alors ? Vous avez quelque chose à reprocher à mon prénom ?
- À reprocher, non. Mais s'appeler Prétextat ! On jugerait une blague. Je me demande ce qui a pu se passer dans la tête de vos parents, le jour où ils ont décidé de vous nommer ainsi.
- Je vous interdis de juger mes parents. Et je ne vois franchement pas ce que Prétextat a de si drôle. C'est un prénom chrétien. [...] Je suis né le 24 février, jour de la Saint-Prétextat [...]. Apprenez, ignorante, que saint Prétextat était archevêque de Rouen au VI^e siècle, et grand ami de Grégoire de Tours, qui était un homme très bien, dont vous n'avez naturellement jamais entendu parler. C'est grâce à Prétextat que les Mérovingiens ont existé, car c'est lui qui a marié Mérovée à Brunehaut, au péril de sa vie d'ailleurs. Tout ceci pour vous dire que vous n'avez pas à rire d'un nom aussi illustre³³.

Instrument de mystification ou démythification de l'identité du personnage, d'après Trovato le nom propre donne son empreinte à l'individu, dont il détermine le destin³⁴. Dans *Robert des noms propres* les « prénoms fantasmagoriques » que Lucette lit dans l'encyclopédie de son grand-père « présageaient des destinées hirsutes » et le choix de nommer sa fille *Plectrude* est posé parce que ce prénom « prévient les gens qu'elle est exceptionnelle »³⁵ ; dans *Mercur* le mystérieux Capitaine installé à Mortes-Frontières a pour prénom *Omer* (référence au célèbre aède grec, qu'on peut lire aussi comme *ô mer* ou *eau-mer*) et pour nom de famille *Loncours* (qui se rattache, phonétiquement, à *long cours*) : comme l'observe le bistrotier, interrogé par Françoise, « ça prédispose à devenir marin »³⁶. Dans ce même roman, Françoise et Hazel

dans le sens de « devoir » (Cf. Y. Helm, *Amélie Nothomb : une écriture alimentée à la source de l'orphisme*, in « Religiologiques », n. 15, 1997, pp. 151-163 ; L. Amanieux, *Amélie Nothomb l'éternelle affamée*, op. cit., pp. 254-255 ; E. Brandigi, op. cit., pp. 64-65 ; L. Trovato, op. cit., p. 262 ; F. Bianco, op. cit., p. 18).

³³ A. Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, op. cit., pp. 166-167.

³⁴ L. Trovato, op. cit., p. 263.

³⁵ A. Nothomb, *Robert des noms propres*, op. cit., pp. 9 et 20. *Plectrude*, prénom d'origine germanique, devient le testament de Lucette, le legs qu'elle fait à sa fille, choisi en raison d'une association phonétique et formelle de ce mot à une armure qui la protège : « Plectrude, ça protège : cette fin rude, ça sonne comme un bouclier. [...] Ce début de Plectrude, ça fait penser à un pectoral : ce prénom est un talisman ».

³⁶ A. Nothomb, *Mercur*, op. cit. p. 71.

semblent être liées à un destin commun en raison de la ressemblance sémantique qui rattache, à travers un processus de commutation phonétique, le nom de l'une au prénom de l'autre.

- Peut-être existe-t-il des liens mystérieux entre certaines personnes. Nos noms, par exemple : vous vous appelez Chavaigne, n'est-ce-pas ?
- Oui.
- On dirait châtaigne – et vos cheveux sont châains. Or, moi, je me nomme Hazel, ce qui signifie noisetier – et mes cheveux sont couleur de noisette. Châtaigne, noisette, nous venons d'une famille identique³⁷.

La dimension méta-onomastique concerne également les personnages des romans autobiographiques, en particulier pour l'onomatopée japonaise, qui semble fasciner l'écrivaine en raison de la capacité de cette langue à créer de nouveaux mots à partir de n'importe quelle catégorie du discours : si dans *Biographie de la faim*, l'auteure écrit au sujet de son fiancé japonais qu'il « s'appelait *Rinri*, ce qui signifie Moral, et il l'était »³⁸, dans *Stupeur et tremblements* l'homonymie entre le mot *Omochi*, désignant un gâteau typique japonais, et le nom de l'un de ses supérieurs, un homme « énorme et effrayant », produit un effet physique, car elle l'empêche d'en manger³⁹.

Mais c'est en commentant le nom et le prénom de Fubuki Mori, en quelque sorte l'antagoniste du roman, que l'Amélie narratrice homodiegétique montre un plaisir particulier, frôlant l'extase. *Fubuki* signifiant « tempête de neige » alors que *Mori* signifie « forêt », ces deux éléments provoquent en elle, selon Trovato, une extase mêlée de rêverie que seule une forêt immergée dans une tempête de neige peut faire surgir dans l'âme sensible d'Amélie⁴⁰.

Je lui demandai quel était l'idéogramme de son prénom. Elle me montra sa carte de visite. Je regardai le kanji et m'exclamai :

³⁷ *Ibid.*, p. 74.

³⁸ A. Nothomb, *Biographie de la faim*, Paris, Albin Michel, 2004, p. 232.

³⁹ A. Nothomb, *Stupeur et tremblements*, *op. cit.*, p. 184.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 25-26. C'est encore à l'onomatopée qu'a recours l'auteure pour justifier ce lien d'amitié qu'elle essaie en vain de créer avec Fubuki : « – Dans votre prénom, il y a la neige. Dans la version japonaise de mon prénom, il y a la pluie. Cela me paraît pertinent. Il y a entre vous et moi la même différence qu'entre la neige et la pluie. Ce qui ne nous empêche pas d'être composées d'un matériau identique » (*Ibid.*, p. 78).

- Tempête de neige ! Fubuki signifie ‘tempête de neige’ ! C’est trop beau de s’appeler comme ça.
- Je suis née lors d’une tempête de neige. Mes parents y ont vu un signe.

Ce passage est particulièrement significatif car il montre bien le rôle de l’onomastique nothombienne : le nom propre cesse d’être un simple attribut du personnage, pour devenir un élément narratif, voire l’un des piliers de l’histoire. Pour citer *Acide sulfurique*, « le prénom est la clé de la personne. C’est le cliquetis délicat de sa serrure quand on veut ouvrir sa porte »⁴¹.

Des titres évocateurs

Si le prénom est la clé du personnage, le titre d’un livre est souvent la clé de l’œuvre ; une clé de lecture qui doit être expliquée parfois, par le narrateur ou par un personnage romanesque, à travers un commentaire métalinguistique qui amène le lecteur à comprendre le sens des mots par lesquels l’ouvrage a été baptisé.

Un bon exemple est fourni par l’un des romans les plus récents, *Les Prénoms épïcènes*⁴², titre on ne peut plus métalinguistique où est évoquée une catégorie de noms ayant la même forme au masculin et au féminin, catégorie largement exploitée ces dernières années par l’écriture inclusive. Dans ce roman, le sens du titre est exprimé dans un dialogue entre les personnages nommés Claude et Dominique, qui ont des prénoms épïcènes et qui décident d’appeler leur enfant Épïcène, inspirés par le titre d’une pièce de Ben Jonson et par le désir de perpétuer ce trait qu’ils ont en commun⁴³.

- Nous avons un point commun, toi et moi. Nos prénoms ne spécifient pas de quel sexe nous sommes.
- Oui. Nous portons des prénoms épïcènes.
- Épïcènes ? Je ne connaissais pas ce mot.
- Ben Jonson, un célèbre contemporain de Shakespeare, a donné ce titre à l’une de ses pièces. Il en fait le nom de la femme parfaite. Il se garda bien de préciser l’ironie extrême de Ben Jonson dans ce choix.
- C’est extraordinaire, dit Dominique. J’imagine qu’Épïcène est un prénom épïcène.

⁴¹ A. Nothomb, *Acide sulfurique*, op. cit., pp. 36-37.

⁴² A. Nothomb, *Les Prénoms épïcènes*, Paris, Albin Michel, 2018.

⁴³ *Ibid.*, pp. 39-40.

- C'est le prénom le plus épïcène du monde.
- Et si nous appelions ainsi notre enfant, qu'il soit fille ou garçon ?
- Pourquoi pas ?

Ainsi, le choix de ce prénom particulier fournit une clé de lecture du roman, puisqu'on peut y lire en filigrane le rapport difficile qui va lier l'enfant et ses parents, notamment à son père, pour des raisons qui seront dévoilées plus tard dans le texte et qui influenceront le destin de cette fille.

Un autre titre qui nous semble particulièrement évocateur du point de vue linguistique est *Cosmétique de l'ennemi*⁴⁴, titre d'un roman qui permet également une réflexion sur les pouvoirs de la nomination chez Nothomb, où l'acte de nommer relève, selon Lee, du « désir non seulement d'entrer en rapport avec l'autre mais dans les cas les plus extrêmes de le dominer ou de le posséder au moyen du nom prononcé »⁴⁵. Dans cet ouvrage, le mot *cosmétique* fait l'objet d'une explication par l'un des personnages, qui en détourne le sens traditionnel pour en créer un nouveau, basé sur l'étymologie⁴⁶.

- Ça ne se fait pas. Je suis quelqu'un d'extrêmement formaliste. J'agis en fonction d'une cosmétique rigoureuse et janséniste.
- Qu'est-ce que les produits de beauté viennent faire là-dedans ?
- La cosmétique, ignare, est la science de l'ordre universel, la morale suprême qui détermine le monde. Ce n'est pas ma faute si les esthéticiennes ont récupéré ce mot admirable. Il eut été anticosmétique de débarquer en vous révélant d'emblée votre élection. Il fallait vous la faire éprouver par un vertige sacré.

Ainsi que le précise le *Dictionnaire historique* d'Alain Rey, le mot *cosmétique* est emprunté au grec *kosmêtikos*, adjectif dérivé de *kosmos* dans son sens d'« ornement ». L'adjectif *kosmêtikos*, « apte à orner, propre au soin de la parure », est également substantivé en *kosmêtikê* (sous-entendu *tekhnê*) « art de la parure, de la toilette »⁴⁷. Dans le roman nothombien,

⁴⁴ A. Nothomb, *Cosmétique de l'ennemi*, op. cit.

⁴⁵ M. D. Lee, *Les Identités d'Amélie Nothomb. De l'invention médiatique aux fantasmes originaires*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2010, pp. 212-213.

⁴⁶ A. Nothomb, *Cosmétique de l'ennemi*, op. cit., pp. 90-91.

⁴⁷ A. Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, cinquième éd., 2019, s.v. *cosmétique* ; cf. aussi O. Bloch, W. von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de*

l'étymologie du mot est rattachée à une autre acception du mot *kosmos*, exprimant originellement une idée d'ordre, de mise en ordre, diversement réalisé dans le sens d'« ornement », « forme, organisation d'une chose », notamment avec des valeurs militaires, politiques (« organisation », « constitution ») et, moralement, au sens de « gloire, honneur »⁴⁸. La cosmétique devient alors, sous la plume de Nothomb, « la science de l'ordre universel, la morale suprême qui détermine le monde »⁴⁹.

En passant au roman autobiographique *La Nostalgie heureuse*, où l'auteure raconte son retour au Japon en 2012 pour le tournage du documentaire *Amélie Nothomb – une vie entre deux eaux*, la clé de lecture de l'œuvre est donnée ici par le syntagme *nostalgie heureuse*, avec son oxymore que l'auteure entend désambiguïser dans le texte à travers le dialogue avec sa traductrice japonaise⁵⁰.

Pour traduire combien je suis nostalgique de mes jeunes années dans le Kansai, j'entends l'interprète dire 'nostalgic' au lieu de l'adjectif 'natsukashii', que je tiens pour l'un des mots emblématiques du japonais.

Après l'interview, dans le taxi qui nous conduit au restaurant réservé par l'éditeur, j'essaie de tirer cela au clair avec Corinne.

— 'Natsukashii' désigne la nostalgie heureuse, répond-elle, l'instant où le beau souvenir revient à la mémoire et l'emplit de douceur. Vos traits et votre voix signifiaient votre chagrin, il s'agissait donc de nostalgie triste, qui n'est pas une notion japonaise.

À la question de savoir si la madeleine de Proust est nostalgique ou *natsukashii*, elle penche pour la deuxième option. Proust est un auteur nippon.

L'expression *nostalgie heureuse* est la traduction en français du mot japonais *natsukashii*, qui désigne, comme l'affirme la Corinne du roman, « l'instant où le beau souvenir revient à la mémoire et l'emplit de douceur ». Ainsi que le remarque Osamu Hayashi, l'adjectif *natsukashii*, dérivé du verbe *natsuku*, « se familiariser avec » ou « s'attacher à », signifiait à l'origine « qui suscite le désir de connaître ou d'avoir » ou « tellement cher qu'on ne peut pas perdre » ; c'est depuis le Moyen Âge qu'il

la langue française, Paris, PUF, 1932, s.v. *cosmétique* ; P. Imbs, B. Quemada (dir.), *Trésor de la langue française*, <http://atilf.atilf.fr/>, s.v. *cosmétique*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ A. Nothomb, *Cosmétique de l'ennemi*, op. cit., p. 90.

⁵⁰ A. Nothomb, *La Nostalgie heureuse*, Paris, Albin Michel, 2013, pp. 89-90.

désigne « le bonheur de se souvenir de quelqu'un ou de quelque chose séparés dans le temps et/ou dans l'espace »⁵¹. Ce que raconte ici Amélie Nothomb est alors, selon Hayashi, « le passage de l'héroïne de la nostalgie malheureuse occidentale à la nostalgie heureuse japonaise » – même si elle montre, avec la madeleine proustienne, exemple français de *natsukashii*, que les frontières de la nostalgie heureuse peuvent dépasser la dichotomie Orient/Occident.

Des mots rares et archaïques : le plaisir de l'étymologie

Il n'est pas inhabituel chez Nothomb que les commentaires métalinguistiques portent sur des mots rares ou des archaïsmes, dont elle se plaît à dévoiler au lecteur l'étymologie ou bien des acceptions insolites ou inattendues, ainsi que nous avons pu le remarquer pour le mot *cosmétique*.

Un exemple en est fourni, dans *Anthéchrista*, par le mot *archée*, un substantif vieilli qui désigne la portée d'un arc et qui assume, dans l'imaginaire de la Blanche nothombienne, un pouvoir évocateur énorme⁵².

Je connaissais assez Christa pour savoir qu'elle ignorait le sens du mot 'archée' : elle serait morte, cependant, plutôt que de me le demander. C'était pourtant le mot le plus simple : l'archée est la portée d'un arc, comme l'enjambée est la portée d'une jambe et la foulée la portée d'un pas. Aucun mot n'avait autant le pouvoir de me faire rêver : il contenait l'arc tendu à se rompre, la flèche, et surtout le moment sublime de la détente, le jaillissement du trait au travers de l'air, la tension vers l'infini, et déjà la défaite chevaleresque puisque, malgré le désir de l'arc, sa portée sera finie, mesurable, impulsion vitale interrompue en plein vol. L'archée, c'était l'élan par excellence, de la naissance à la mort, la pure énergie brûlée en un instant.

Emprunté au latin populaire **arcata*, selon le *Trésor de la langue française*, ce mot est attesté pour la première fois en 1177 chez Chrétien de Troyes sous la forme *archiee* et au XV^e siècle sous la forme *archée*, ainsi qu'en témoigne sa présence chez Froissart, cité dans le dictionnaire Littré⁵³.

⁵¹ O. Hayashi, *Être japonais(e) chez Amélie Nothomb*, in M. D. Lee, A. de Medeiros, (éds.), *op. cit.*, p. 127.

⁵² A. Nothomb, *Anthéchrista*, *op. cit.*, pp. 85-86.

⁵³ P. Imbs, B. Quemada (dir.), *op. cit.*, s.v. *archée*¹. Cf. aussi É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 1863-1872, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1956, t. 1, s.v. *archée*².

Un autre exemple d'archaïsme est représenté par *fi*, un monosyllabe de deux lettres qui devient le mot de la fin dans *Péplum*, roman dystopique qui fournit une interprétation tout à fait insolite de l'éruption du Vésuve en 79 après J.-C.

- N'avez-vous rien à me dire ?
- Adieu. [...]
- Je vois. Vous voulez un mot historique, un message de l'antériorité à la postérité ?
- Par exemple, oui.
- Je cherche... J'ai trouvé.
- Je vous écoute.
- Fi.
- Pardon ?
- Fi, monsieur.
- Qu'est-ce que cela veut dire ?
- Le mot a disparu ?
- Je ne l'ai jamais entendu.
- Eh bien, quand vous irez au Grand Dépôt pour y chercher mes traces, vous en profiterez pour consulter un vieux dictionnaire. Cela vous fera une dernière surprise.
- Comment épelez-vous ce mot bizarre ?
- F-I. Fi.
- Deux lettres, pas une de plus ? C'est tout ce que je vous inspire ?
- Rassurez-vous : quand vous en connaîtrez le sens et l'étymologie, vous verrez que je ne vous ai pas lésé.
- Mais qu'est-ce donc ? Un adverbe, un impératif ?
- Une simple interjection.
- Toujours vos archaïsmes !
- Je suis moi-même un archaïsme. Renvoyez-moi à mon époque archaïque, s'il vous plaît. Il me tarde que vous alliez consulter le dictionnaire.
- Adieu, donc. Amitiés à votre hibiscus.
- Adieu, Celsius⁵⁴.

Le mot *fi* est une interjection désuète où, d'après le *TLF*, « le locuteur exprime sa répugnance, son dégoût vis-à-vis d'une attitude ou de propos propres à l'interlocuteur »⁵⁵ : face à Celsius lui demandant de profé-

⁵⁴ A. Nothomb, *Péplum*, *op. cit.*, pp. 151-152.

⁵⁵ P. Imbs et B. Quemada (dir.), *op. cit.*, s.v. *fi*. Le *Dictionnaire historique* d'Alain Rey précise que ce mot d'origine onomatopéique, apparu au XII^e siècle, est sorti d'usage au-

rer un dernier mot historique, « un message de l'antériorité à la postériorité », la protagoniste résume en deux lettres tout son mépris vis-à-vis de la thèse soutenue par Celsius tout au long de leur dialogue, à savoir la justesse d'ensevelir la ville de Pompéi sous les cendres du Vésuve afin de préserver sa beauté authentique des dégâts de la modernité.

Alors que dans ce passage l'auteure renvoie le lecteur au dictionnaire pour la découverte du sens du mot *fi*, ainsi qu'elle le fait pour d'autres mots, tels que *quintessentiel*⁵⁶, ailleurs elle s'attarde sur l'explication de certains lexèmes, notamment des verbes, dont elle réinterprète le sens, en les rattachant à leur étymologie ou en les présentant dans une acception inattendue. Cette attention pour la catégorie du verbe ne doit pas surprendre chez une auteure dont l'enjeu de l'écriture est de placer « la force de [la] phrase dans le verbe » puisque « tout doit partir de lui, et se centrer sur lui »⁵⁷.

Dans *Hygiène de l'assassin*, par exemple, le verbe *déranger* est cité avec un emploi intransitif un peu inusuel⁵⁸.

- Je ne sais pas si je parviendrai à vous divertir, mais je suis certaine de parvenir à vous déranger.
- Me déranger ! Ma pauvre enfant, mon estime pour vous vient de chuter en dessous de zéro. Me déranger ! Enfin, vous auriez pu dire pire, vous auriez pu dire déranger tout court. De quelle époque date cet emploi intransitif du verbe déranger ? [...]. Vouloir 'déranger', c'est vouloir 'remettre en question', 'conscientiser' – et pas d'objet direct, s'il vous plaît, ça fait tellement plus intelligent, et puis c'est bien pratique parce que, au fond, ça permet de ne pas préciser ce qu'on serait incapable de préciser.

Si les dictionnaires généraux ne semblent pas l'attester, cet emploi du verbe *déranger* n'est pas si insolite, car en consultant le *Dictionnaire*

jour d'hui, n'étant employé que dans la locution *faire fi de* avec le sens de « dédaigner » (cf. Alain Rey (dir.), *op. cit.*, s.v. *fi*).

⁵⁶ A. Nothomb, *Biographie de la faim*, *op. cit.*, p. 233. L'adjectif *quintessenciel*, que Rinri attribue à Amélie dans cet ouvrage, est défini dans le TLF comme un synonyme rare de *raffiné*, *pur* que le *Dictionnaire historique* fait remonter au XVI^e siècle, en le retrouvant plus tard chez Balzac (cf. P. Imbs, B. Quemada (dir.), *op. cit.*, s.v. *quintessence* ; Alain Rey (dir.), *op. cit.*, s.v. *quint*).

⁵⁷ L. Amanieux, *Amélie Nothomb l'éternelle affamée*, *op. cit.*, pp. 277-278.

⁵⁸ A. Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, *op. cit.*, pp. 90-91.

historique nous pouvons repérer un usage intransitif de ce verbe, dans le sens de « sortir des rangs », attesté en ancien et moyen français, que l’auteure semble faire ressurgir à travers son alter-ego le plus controversé, Prétextat Tach⁵⁹. D’ailleurs, cet emploi intransitif proposé dans *Hygiène de l’assassin* est cité par Marc Wilmet comme exemple d’une tendance plus générale, puisque « le français technique, familier, argotique ou graveleux se plaît aux emplois dits “absolus” de verbes transitifs privés pour l’occasion d’objet latent »⁶⁰. Une tendance qui convient très bien à Amélie Nothomb car, ainsi que le remarque Amanieux, c’est à partir de son mémoire de licence en philologie romane consacré à l’intransitif et l’intransitivité dans l’œuvre de Bernanos qu’une réflexion sur les tournures intransitives (l’emploi du verbe sans compléments), s’impose chez cette auteure, qui cultive dans son propre style le verbe intransitif, en affirmant vouloir « le charger plus encore. S’il n’a plus d’objet, toute sa force est contenue en lui-même. En même temps, il ne débouche sur rien, il est totalement sacralisé »⁶¹.

Un autre verbe intransitif, l’anglais *to crave*, est au centre d’un commentaire métalinguistique dans *Les Prénoms épicènes* : la jeune Épicène lui consacre sa thèse, en se reconnaissant elle-même comme l’incarnation de ce signe linguistique⁶².

Elle consacra sa thèse au verbe ‘to crave’, de son apparition à nos jours. Sceptiques, les professeurs tentèrent de la dissuader. Elle ne se laissa pas intimider. À une amie qui l’interrogeait sur cette obsession étrange, elle répondit :

- Ce verbe, c’est moi.
- Et quel est ton complément ?
- Si je le savais !

Sa thèse éblouit les examinateurs. Elle passa l’agrégation haut la main. De retour à Brest, elle trouva un emploi de professeur d’anglais dans un établissement supérieur technique.

Comme Épicène ne semblait pas chercher autre chose, sa mère ne put s’empêcher de la questionner :

- Tout cela pour en arriver là ?

⁵⁹ A. Rey (dir.), *op. cit.*, s.v. *rang*.

⁶⁰ M. Wilmet, « Chapitre 3. Le syntagme verbal », in M. Wilmet (dir.), *Grammaire critique du français*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2010, pp. 509-523.

⁶¹ L. Amanieux, *Amélie Nothomb l’éternelle affamée*, *op. cit.*, pp. 277-278.

⁶² A. Nothomb, *Les Prénoms épicènes*, *op. cit.*, pp. 137-138.

- J'aime mon métier.
- Aimes-tu ta vie ?
- Je n'en connais pas encore l'objet, répondit l'incarnation du verbe 'to crave'.

Bien qu'elle n'ait jamais reconnu son besoin d'être aimée par son père, Épicène se sent incarner le verbe *to crave*, dont le sens est « avoir un besoin éperdu de », car elle ressent un manque de complément, un besoin éperdu de quelque chose dans sa vie, dont elle ne connaît pas encore l'objet.

Le dictionnaire, « atlas des mots »

Certaines réflexions nothombiennes portent sur l'ouvrage métalinguistique par excellence, le dictionnaire, qui devient, chez cette écrivaine, « l'atlas des mots », puisqu'il définit « leur étendue, leurs ressortissants, leurs limites » ; c'est pourquoi il est évoqué maintes fois dans ses œuvres, qu'elles soient fictionnelles ou autobiographiques.

Ainsi qu'elle le raconte dans *Biographie de la faim*, c'est dans les pages du dictionnaire que l'auteure repère le mot *nostalgie*, qui lui permettra de dénommer le mal dont elle souffre, le manque du Japon ; et c'est encore dans ces pages qu'elle découvre toute l'étendue du mot *jamais*, qui mettra fin à l'illusion de revenir un jour à sa patrie d'élection⁶³.

Le dictionnaire était l'atlas des mots. Il définissait leur étendue, leurs ressortissants, leurs limites. Certains de ces empires étaient d'une bizarrerie déboussolante : il y avait azimut, béryl, odalisque, perlimpinpin. Si l'on cherchait bien dans les pages, on trouvait aussi le mal dont on souffrait. Le mien s'appelait manque du Japon, qui est la véritable définition du mot "nostalgie".

Toute nostalgie est nipponne. Il n'y a pas plus japonais que de languir sur son passé et sur sa majesté révolue et que de vivre l'écoulement du temps comme une défaite tragique et grandiose. Un Sénégalais qui regrette le Sénégal d'antan est un Nippon qui s'ignore. Une fillette belge

⁶³ A. Nothomb, *Biographie de la faim*, *op. cit.*, pp. 84-85. De nombreuses études prennent en examen le rapport complexe d'Amélie Nothomb au Japon : cf., entre autres, J.-M. Lou, *Le Japon d'Amélie Nothomb*, Paris, L'Harmattan, 2011 ; O. Hayashi, *op. cit.* ; M. Centrella, *Il ne suffit pas de naître au Japon*, in « Plaisance », année V, n. 15, 2008, pp. 87-108 ; C. Fréville, *Retours et récritures nothombiennes de l'enfance et du Japon. Du « choc » fondateur à la « nostalgie heureuse »*, in M. D. Lee, A. de Medeiros, (éds), *op. cit.*, p. 217-231.

pleurant au souvenir du pays du Soleil-Levant mérite doublement la nationalité japonaise.

– Quand rentre-t-on à la maison ? demandais-je souvent à mon père — la maison désignant Shukugawa.

– Jamais.

Le dictionnaire me confirmait que cette réponse était terrible.

Si dans *Biographie de la faim* l'auteure associe l'anorexie qu'elle a vécue lorsqu'elle était adolescente à « de pharaoniques entreprises intellectuelles, comme lire le dictionnaire de A à Z »⁶⁴, elle affirme, en outre, dans une interview avec Mark Lee, souffrir régulièrement d'une « crise de dictionnaire », qui l'amènerait à se rendre, mal déguisée, dans une librairie pour chercher des preuves de son existence dans le dictionnaire, ce qui est devenu sans doute plus aisé depuis son entrée, à partir de l'an 2000, dans le *Robert des noms propres* et le *Larousse*⁶⁵.

Parfois les crises sont si graves que je me dis, 'je ne vais pas être capable de sortir de cette Fnac' parce que la pile de dictionnaires est si grande, je n'en aurai jamais fini de vérifier. Et en même temps je suis prise. À ces moments-là je souffre, mais je ne peux pas vous dire à quel point. [...] Je ne parviens pas à me raccrocher à quelque chose. Je suis en train de tomber dans un abîme, et j'essaie de me raccrocher à un mot, j'essaie de voir une entrée 'Nothomb, Amélie' qui soit assez convaincante pour que je puisse me dire 'Bon, Amélie, maintenant tu y crois, tu l'as vue, tu peux en croire tes yeux'. Et puis je me donne un grand coup de pied au derrière et je sors de la Fnac et on ne m'y revoit plus⁶⁶.

Il est significatif à cet égard que *Robert des noms propres* soit également le titre d'un de ses romans, dans lequel elle met en scène un personnage, Plectrude, qui, après avoir reçu en héritage de sa mère un prénom encombrant, une fois devenue chanteuse choisit « un pseudonyme qui était un nom de dictionnaire et qui convenait ainsi à la dimension encyclopédique des souffrances qu'elle avait connues : Robert »⁶⁷. Mais

⁶⁴ *Ibid.*, p. 213.

⁶⁵ M. D. Lee, *D'hier à aujourd'hui. Entretien avec Amélie Nothomb*, in M. D. Lee, A. de Medeiros, (éds), *op. cit.*, pp. 233-250.

⁶⁶ M. D. Lee, *Les identités d'Amélie Nothomb*, *op. cit.*, pp. 24-25.

⁶⁷ A. Nothomb, *Robert des noms propres*, *op. cit.*, p. 168. Ce roman s'inspire de la vie de Robert, une chanteuse pour laquelle Amélie Nothomb a écrit quelques textes, tels que *L'Appel de la succube* ou *Celle qui tue*.

choisir de nommer son roman du même titre que le dictionnaire est, selon Lee, « plus qu'un geste amusant de dédoublement » : si d'un côté il s'agit d'un personnage qui cherche à savoir quel(s) nom(s) lui sont *propres*, lui appartient vraiment, de l'autre côté l'adjectif *propre* peut être interprété dans le sens de « net, purgé ou exempt de souillure », dans un roman qui met en scène un effort de rectification, de purgation, de quête identitaire⁶⁸. Dans ce double sens sylleptique, Lee voit dans le titre de ce roman « l'expression condensée de l'effort de nomination et de dé-nomination qui domine l'imaginaire nothombien »⁶⁹.

La langue, un « lieu d'exploration des frontières »

Dans ces pages, nous avons pu observer la présence importante de la réflexion métalinguistique dans le texte et son rôle dans la construction romanesque d'Amélie Nothomb, qui ne se lasse pas d'interroger la langue – ou plutôt les langues, au pluriel – pour dénicher un mot insolite ou vieilli, un emploi inusuel, une acception rare ou savante, une étymologie inédite ou inattendue, qu'elle fait ressurgir dans son œuvre, en les offrant au lecteur accompagnés de commentaires métalinguistiques qui témoignent aussi bien d'un travail minutieux de philologue que d'un plaisir authentique de la langue et du mot. Ainsi que pour le Prétexstat Tach d'*Hygiène de l'assassin*, « les mots, ce sont les belles matières, les ingrédients sacrés » de l'œuvre de Nothomb⁷⁰, les points de repère d'une écrivaine cosmopolite dont la seule identité est la langue⁷¹ et dont le pays « réside dans une pure construction linguistique »⁷².

Selon Claire Nodot-Kaufman, cette « relation étrange et étrangère par rapport à la langue », qui permet d'associer Nothomb aux écrivains belges de langue française, est marquée « par la diglossie, une surconscience linguistique [...] qui lui fait aborder le français comme un

⁶⁸ M. D. Lee, *Les identités d'Amélie Nothomb*, op. cit., p. 244.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 244-245.

⁷⁰ A. Nothomb, *Hygiène de l'assassin*, op. cit., p. 21.

⁷¹ Dans un entretien l'auteure affirme : « Très vite, j'ai compris que ma seule identité était la langue, puisque c'était la seule chose que je ne perdais pas tous les trois ans » (Cf. L. Amanieux, *Amélie Nothomb l'éternelle affamée*, op. cit., p. 104).

⁷² C. Nodot-Kaufman, *Mortes-Frontières ou « Beljouissance » ? Amélie Nothomb, écrivain belge*, in « Chimères : A Journal of French Literature », vol. 30, 2007, p. 33.

perpétuel territoire étranger »⁷³. Un territoire langagier qu'elle explore « avec l'avidité d'un archéologue cherchant ses racines dans celles de la langue »⁷⁴ et en même temps qu'elle manipule, réinvente, réinterprète « pour parvenir à réconcilier chez elle des extrêmes et/ou des identités multiples »⁷⁵. Pour cette « Japonaise ratée, [cette] Belge *apatride* et *poly-patride* »⁷⁶ pour qui la Belgique devient « la page blanche idéale, la *tabula rasa* qui appelle à l'écriture »⁷⁷, la langue constitue une forêt dans laquelle parviennent à coexister « les hêtres français, les tilleuls anglais, les chênes latins et les oliviers grecs, l'immensité des cryptomères nippons »⁷⁸ ; un « lieu d'exploration des frontières »⁷⁹ où peut se réaliser la quête identitaire qui est au cœur de l'écriture nothombienne.

⁷³ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁴ L. Amanieux, *Amélie Nothomb l'éternelle affamée*, *op. cit.*, p. 104.

⁷⁵ C. Nodot-Kaufman, *op. cit.*, p. 33.

⁷⁶ M. D. Lee, *Les identités d'Amélie Nothomb. De l'invention médiatique aux fantasmes originaires*, *op. cit.*, p. 282.

⁷⁷ C. Nodot-Kaufman, *op. cit.*, p. 40.

⁷⁸ A. Nothomb, *Stupeur et tremblements*, *op. cit.*, p. 23. Cette image reflète bien ce que Brandigi appelle la « perspective babélique » de Nothomb, un multiculturalisme qui informe l'œuvre de l'auteure et que Maria Giovanna Petrillo explore dans une intéressante étude (Cf. E. Brandigi, *op. cit.*, p. 50 ; M. G. Petrillo, *Amélie Nothomb ed il multiculturalismo*, in « *Annali dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*, Sezione Romanza », vol. XLVII, n. 1, 2005, pp. 193-227).

⁷⁹ C. Nodot-Kaufman, *op. cit.*, p. 35.



CATIA NANNONI
Université de Bologne
catia.nannoni2@unibo.it

CE QUI RESTE DE NICOLE MALINCONI : CHRONIQUE D'UNE ÉPOQUE OÙ « LA LANGUE VOUS ENGAGEAIT »

Résumé

Cette étude aborde le dernier livre de Nicole Malinconi, *Ce qui reste* (2021), récit axé sur la génération – celle de l'écrivaine même – née dans l'après-guerre, qui restitue une sorte de mémoire collective d'une période révolue, avec ses pratiques, ses croyances et sa façon d'être dans la langue. Dans cette contribution au genre de l'autobiographie collective, l'originalité malinconienne nous paraît résider dans l'attention à la parole proférée par les protagonistes anonymes d'une époque, attention que l'on retrouve dans le travail sur le discours rapporté, dans ses manifestations les plus diversifiées et libres, et dans l'évocation des mots attestant l'évolution de la société et l'avènement du progrès. Par notre analyse nous appuyons l'hypothèse que c'est notamment ce rapport à la langue qui contribue à fonder la spécificité de l'appartenance belge de Nicole Malinconi.

Abstract

This study deals with Nicole Malinconi's latest book, *Ce qui reste* (2021), a narrative centred on the generation – that of the writer herself – born in the post-war period, which restores a kind of collective memory of a bygone era, with its practices, beliefs, and relationship to the language. In this contribution to the genre of collective autobiography, Malinconi's originality seems to us to lie in the attention paid to the words spoken by the anonymous protagonists of an era, as we can see in the use of reported speech, in its most diverse and free manifestations, and in the evocation of words revealing the evolution of society and the advent of progress. Our analysis supports the hypothesis that it is this relationship to the language that contributes to the specificity of Nicole Malinconi's Belgian identity.

Si la renommée de Nicole Malinconi a longtemps été associée à sa première œuvre en particulier, *Hôpital silence*, parue en 1985, cette écrivaine, véritable « révélation » des années 1990¹, représente désormais

¹ Cf. M. Quaghebeur, *De l'ambiguïté à l'ouvert ? Soixante ans de littérature belge (1940-1999)*, in C. Berg, P. Halen (éds.), *Littératures belges de langue française (1830-2000). Histoire et perspectives*, Bruxelles, Le Cri, 2000, p. 249.

« une valeur sûre des lettres belges francophones »² et a sa place légitime dans l'histoire récente de cette littérature³. Bien que sa production soit postérieure à la génération revendiquant la belgitude et complètement éloignée de la problématique identitaire nationale⁴, selon Marc Quaghebeur, on peut néanmoins y déceler un héritage de ce mouvement dans la volonté de faire entendre des « voix déniées, minorisées ou mises sous tutelle », dans une « démarche [qui] poursuit la part la plus vivace de ce qu'a engendré la belgitude »⁵. Pareillement, son origine pour moitié italienne (qui lui a valu l'inclusion parmi les auteurs de la « Rital-littérature » recensés par Anne Morelli⁶) fait transparaître dans ses textes l'expression « d'une double appartenance (mère wallonne, père italien), d'un enracinement/déracinement, d'un partage qui correspondent bien à une composante de l'identité belge francophone (l'entre-deux, le métissage ou le non-pur) »⁷. Aux dires de Francine Thyryon, Nicole Malinconi « se situe au cœur de la problématique 'belge' » également par son rapport à la langue, « au verbe, à la parole, et à la relation qui la fonde »⁸, ce dont témoigne la recherche des « mots justes » qui caractérise son écriture⁹.

Son œuvre, désormais abondante et diversifiée, traversant les genres et défiant les classifications, privilégie une expression ancrée dans la réalité qu'elle souhaite évoquer, selon une poétique qu'elle a elle-même

² F. Thyryon, Rien ou presque : quelques « brèves » de Nicole Malinconi ou quand le récit tente de saisir le réel, in F. Thyryon, *Les Voies du discours : Recherches en sciences du langage et en didactique du français*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2011, p. 38.

³ Cf. L. Demoulin, P. Piret, *Présentation*, in « Textyles », n. 55, 2019, p. 8.

⁴ Cf. J. Domingues de Almeida, *De la belgitude à la belgité. Un débat qui fit date*, Bruxelles-Berne, PIE-Peter Lang, 2013, p. 118.

⁵ M. Quaghebeur, *Restitution du sujet et du langage d'une histoire chez Nicole Malinconi*, in C. Boustani (éd.), *Aux frontières de deux genres*, Paris, Kartala, 2003, p. 312.

⁶ A. Morelli, *Rital-littérature. Anthologie de la littérature des Italiens de Belgique*, Cuesmes, Éditions du Cerisier, 1996, pp. 122-123. Selon P. Halen, (*Le religieux dans la mémoire romanesque de l'immigration italienne : un mode du détournement*, in P.-M. Beaude et J. Fantino, *Le Discours religieux, son sérieux, sa parodie en théologie et en littérature*, Metz, Éditions du Cerf, 2001, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01254170>, s.p.), Nicole Malinconi fait partie des auteurs d'origine italienne qui ont donné « des livres diversement inspirés par leur 'italianité' retrouvée », dont *Da solo* (Bruxelles, Les Éperonniers, 1997).

⁷ F. Thyryon, *op. cit.*, p. 38.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Cf. M. Zumkir, *Les Mots justes de Nicole Malinconi*, in « Textyles », n. 55, 2019, pp. 73-79.

qualifiée d'« écriture du réel »¹⁰. Il s'agit d'une « écriture à partir de la vie des gens et des mots »¹¹, illustrée par une production qui ne recule pas devant des sujets taboués ou incommodes (l'avortement dans *Hôpital silence*, la maladie dans *Nous deux*, la pédophilie dans *Vous vous appelez Michelle Martin*, ou encore les crimes du nazisme dans *Un grand amour*)¹² et vise à solliciter la réflexion sur des aspects souvent controversés du monde contemporain (la défiguration de l'humain au sein des organisations professionnelles dans *Au bureau*, et dans des contextes variés, typiques de nos sociétés mondialisées, dans *Si ce n'est plus un homme*)¹³.

Ce rapport de Malinconi à la langue permet d'abord de comprendre la capacité reconnue à son écriture de donner « voix aux sans-voix »¹⁴, aux marginalisés, avec une prédilection pour le « mal dit », le « faussement dit »¹⁵, tel qu'il se manifeste par exemple dans les pages de *Nous deux*, calquant la langue populaire de la mère, et dans le français maladroit du père évoqué dans *Da solo*. L'importance attribuée à la langue par Malinconi ressort également des nombreuses réflexions métalinguistiques qui jalonnent ses œuvres et dans sa dénonciation des formes de la langue de bois et du politiquement correct caractérisant la communication contemporaine (notamment à l'intérieur du *Petit abécédaire de mots détournés*)¹⁶.

Si l'œuvre de Malinconi est généralement connue pour la simplicité apparente de sa langue, marquée par des traits typiques de l'oralité et par un effet de limpidité qui s'accompagne d'une paradoxale densité de contenu, Laurent Demoulin nous rappelle que la « palette » de cette

¹⁰ N. Malinconi, *Écriture du réel*, in G. Michaux (éd.), *Roman-récit*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2006, pp. 55-72.

¹¹ N. Malinconi, *Que dire de l'écriture ?*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2014, p. 11.

¹² N. Malinconi, *Hôpital silence*, Paris, Minuit, 1985 ; *Nous deux*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1997 ; *Vous vous appelez Michelle Martin*, Paris, Denoël, 2008 ; *Un grand amour*, Noville-sur-Mehaigne, Esperluète, 2015.

¹³ N. Malinconi, *Au bureau*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2007 ; N. Malinconi, *Si ce n'est plus un homme*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2010.

¹⁴ N. Malinconi, *Écriture du réel*, *op. cit.*, p. 68 : « 'Donner voix aux sans-voix, à ceux qui ne sont pas entendus', c'est ce que l'on a quelquefois affirmé à propos de mes textes. Je ne crois pas [...] chercher cela en écrivant, mais, une fois le livre publié, et lu, il fait son chemin avec ceux qui le lisent et cela ne vous appartient plus ».

¹⁵ *Ibid.*, p. 63.

¹⁶ N. Malinconi, *Petit abécédaire de mots détournés*, Loverval, Labor, 2006. Sur la réflexion malinconiienne sur la langue contemporaine, cf. également J.-P. Lebrun, N. Malinconi, *L'Altérité est dans la langue. Psychanalyse et écriture*, Toulouse, Éditions Érès, 2015.

écrivaine est « très large » et qu'elle varie « les longueurs et les formules »¹⁷, ainsi que les sujets, selon les ouvrages, en les adaptant aux besoins de la cause. Parmi ses livres les plus récents, il suffit de penser à la chronique *De verre et de fer. La Maison du Peuple de Victor Horta*¹⁸, consacrée à ce bâtiment symbolique de l'Art Nouveau et affichant un phrasé plus élaboré que d'habitude ; à *Poids Plumes*, petit livre illustré sur l'observation des oiseaux qui renoue avec le minimalisme malinconien représenté dans des plaquettes précédentes confectionnées en collaboration avec des artistes¹⁹ ; ou encore à *Un soir en cuisine*²⁰, récit remarquable (qui fait la part belle à la description, parfois très technique) de ce qui se passe dans les coulisses d'un restaurant étoilé.

Avec son dernier opus en date (*Ce qui reste*, 2021), présenté comme un « récit » par le sous-titre en première de couverture, Malinconi restitue la mémoire collective de la génération – la sienne – née dans l'après-guerre, offrant une chronique à l'allure socio-anthropologique que la critique a rapprochée du « genre socio-littéraire » illustré par Georges Perec avec *Je me souviens* (1978) et Annie Ernaux dans *Les Années* (2008)²¹, également voués à la reconstruction de l'histoire des petites choses, des menus événements, du quotidien partagé par tous les gens du même âge à la même époque. Ce parallèle est repris par Zumkir, qui, dans le cadre de cette modalité nouvelle de l'autobiographie, souligne toutefois l'originalité malinconienne, à partir de la forme donnée à l'évocation du passé :

[...] ni égrainages ni fragmentations des souvenirs – et sans aucun but autobiographique même impersonnel, elle s'est employée à retrouver et à inscrire dans son écriture le rythme sonore de l'époque, l'*'infra-ordinaire'*, les '*choses communes*' comme disait Perec, le réel, comme elle dit²².

¹⁷ L. Demoulin, *Nicole Malinconi, le style ou l'écriture ? À propos de De fer et de verre*, in « Textyles », n. 55, 2019, p. 93.

¹⁸ N. Malinconi, *De fer et de verre. La Maison du Peuple de Victor Horta*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2017.

¹⁹ N. Malinconi, *Poids Plumes*, Noville-sur-Mehaigne, Esperluète, 2019.

²⁰ N. Malinconi, *Un soir en cuisine*, Noville-sur-Mehaigne, Esperluète, 2020.

²¹ Cf. J. Dubois, *Nicole Malinconi : Chronique d'après la guerre et d'au-delà* (« *Ce qui reste* »), in « *Diacritik* », 13/1/2021, <https://diacritik.com/2021/01/13/nicole-malinconi-chronique-dapres-la-guerre-et-dau-dela-ce-qui-reste/> (consulté le 16/6/2021) : « les trois auteurs/trices que nous associons brièvement ici ont fondé à eux trois un genre socio-littéraire ».

²² M. Zumkir, *Les Choses communes*, in « Le Carnet et les Instants », 31/1/2021, https://le-carnet-et-les-instants.net/2021/01/31/malinconi-ce-qui-reste/#_ftn1 (consulté le 16/6/2021).

Zumkir relève également un rapport avec l'écriture de *Mythologies* de Roland Barthes²³, ne serait-ce, à notre avis, que pour l'attention portée aux phénomènes langagiers à la mode (notamment dans le domaine publicitaire) que l'on retrouve, comme on le verra, dans *Ce qui reste*.

Malinconi reconnaît elle-même s'être inspirée de l'énumération de Perec, qui fige « des mots, des éclats, des situations » les uns après les autres, avec une intensité considérable²⁴. Elle dit ne pas être « sûre d'avoir fait un ouvrage sociologique ni historique », de type documentaire, bien qu'elle admette que toutes les lectures sont possibles²⁵. La définition proposée par Dubois, « chronique »²⁶, met l'accent sur la dimension narrative de cette œuvre et sur le caractère collectif de cette évocation juste et sensible, dans laquelle on a pu voir le reflet de « l'histoire sociale d'une époque »²⁷.

La formule du titre – *Ce qui reste* – annonce vaguement une confrontation entre un passé non précisé et l'époque actuelle à travers une expression pointant la permanence d'un état antérieur grâce au sémantisme du verbe « rester »²⁸. C'est l'attaque du livre qui donne une

²³ *Ibidem*.

²⁴ Cf. l'interview radiophonique réalisée par Pascal Goffaux, « *Ce qui reste* de Nicole Malinconi : récit des enfants de l'après-guerre », 14/1/2021, https://www.rtbf.be/musiq3/actualite/detail_ce-qui-reste-de-nicole-malinconi-recides-enfants-de-l-apres-guerre?id=10673671 (consulté le 16/6/2021).

²⁵ Elle reconnaît qu'« on peut le lire comme ça », que « le lecteur est roi » (interview à Nicole Malinconi réalisée par David Courier, émission « Le Cour(r)ier recommandé » sur la chaîne télévisée BX1, 8/1/2021, <https://bx1.be/emission/lcr-nicole-malinconi-2/> (consulté le 16/6/2021).

²⁶ J. Dubois, *Nicole Malinconi : Chronique d'après la guerre et d'au-delà* (« *Ce qui reste* »), *op. cit.* Cf. aussi la définition qu'en donne *Le Trésor de la langue française informatisé* : « Récit mettant en scène des personnages réels ou fictifs, tout en évoquant des faits sociaux et historiques authentiques, et en respectant l'ordre de leur déroulement » (<http://atilf.atilf.fr/>, consulté le 3/4/2022).

²⁷ A. Van Gestel, *Vous avez aimé Les Années, Annie Ernaux. Vous serez ému.e par Ce qui reste*, in « Bazar Magazine », 15/1/2021, <https://www.bazarmagazin.com/art/des-livres-nicole-malinconi-ce-qui-reste-chronique-anouk-van-gestel#> (consulté le 11/7/2022). Comme cela est évident à partir du titre de ce compte rendu, la journaliste fait elle aussi le rapprochement avec le livre d'Ernaux, en soulignant la portée émotionnelle de celui de Malinconi.

²⁸ L'auteure révèle que le premier titre auquel elle avait pensé était *Fin de série*, qui faisait référence à une vision de la génération de l'après-guerre comme la fin de quelque chose. Il fut refusé par l'éditeur, qui le trouvait trop négatif par rapport au contenu du livre. Le titre définitif place davantage l'accent sur l'idée de la transmission aux générations suivantes (propos recueillis dans l'entretien à Nicole Malinconi réalisé par Maya

première clé d'interprétation, aidant à situer chronologiquement le récit et focalisant un sujet collectif qui sera le protagoniste indéfini des faits et des situations évoqués :

La guerre, nous, on n'en a rien vu. Tout venait de finir quand nous sommes sortis du ventre de nos mères, neuf mois et quelques après que les trains et les convois de fortune eurent ramené les prisonniers, les déportés, les clandestins, les errants et qu'il n'était rien resté d'autre à ceux-là et à celles qui les avaient attendus durant des mois ou même des années qu'à fêter leurs retrouvailles jusque dans les corps pour tâcher de se convaincre qu'ils étaient encore vivants. C'est dire si nous sommes nombreux. Le Général de Gaulle nous appelait les Beaux Bébés. Nous étions les enfants de la Libération²⁹.

Comme le montre déjà ce premier extrait, tout au long du récit l'instance narrative est assumée par un *nous* qui renvoie à une collectivité temporellement déterminée, celle des baby-boomers, qui est en même temps chroniqueuse et protagoniste de l'histoire, donnant ce que Genette appelle une narration « homodiégétique » à « focalisation interne »³⁰. La couverture entérine cette identification à un groupe à travers une photographie en noir et blanc des élèves (toutes des filles) de « la classe de Madame Robinet à Mézières dans les années 1950 »³¹. Si dans le livre les membres de cette génération sont prioritairement désignés par le sujet collectif *nous*, celui-ci est parfois relayé par *on*, pronom affectueux par Malinconi pour sa « plasticité énonciative »³², à maintes reprises reconnu comme l'un de ses traits de style principaux³³, et employé dans ce récit pour insister sur l'indétermination foncière de l'énonciation et sur l'appartenance sociale et générationnelle du rendu énonciatif. À ces ressources s'ajoute de temps à autre un *vous* qui est à

Orianne dans le cadre d'une rencontre virtuelle organisée le 10/3/2021 par la librairie bruxelloise *À livre ouvert* (<https://www.youtube.com/watch?v=yy8GDD8BqHM>, consulté le 13/7/2021).

²⁹ N. Malinconi, *Ce qui reste*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2021, p. 7.

³⁰ G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, pp. 70-71 ; 49.

³¹ N. Malinconi, *Ce qui reste*, op. cit., p. 2 (dans l'ours).

³² C. Détrie, *Entre ipséité et altérité : statut énonciatif de "on" dans « Sylvie »*, in « L'information grammaticale », n. 76, 1998, p. 29.

³³ Cf. J. Pychowska, *L'Image d'un réel dérangent et tristement neutre de la non-existence – l'écriture minimaliste de Nicole Malinconi*, in « Synergies Pologne », n. 12, 2015, p. 139 ; L. Demoulin, art. cit., p. 99.

la fois générique et allocutif, puisque le narrateur collectif en quelque sorte se dédouble, s'adressant directement à ses contemporains pour les prendre à témoin de l'histoire, procédant ainsi à une « forme de partage empathique de l'expérience »³⁴. En effet, le lecteur appartenant à la même génération ici retracée se retrouve aisément dans les habitudes, les croyances et les expressions collectives ressuscitées dans ce tableau, qui n'en demeure pas moins adressé également à l'intention des générations successives.

Étant donné la nature de chronique de *Ce qui reste*, sa composante narrative est très forte et alterne avec des passages descriptifs assez étendus, ce qui donne au texte une structure suivie qui est loin de la fragmentation que présentent d'autres œuvres de l'écrivaine. La forme diégétique privilégiée est le récit itératif (défini par Genette comme « un récit qui raconte une seule fois (ou plutôt en une seule fois) ce qui s'est passé n fois »³⁵), qui gagne le premier plan, sortant du rôle secondaire de cadre prévu dans des narrations canoniques³⁶. Le récit itératif est bâti sur un usage prolongé de l'imparfait qui globalise les événements racontés, en les élargissant ainsi à toute une collectivité ayant vécu le même destin au sein des classes moyennes et populaires de la Wallonie des années 1950 et 1960 (même si la perspective reste toujours centrée sur des coordonnées plus historico-sociales que territoriales).

La récursivité ne concerne pas seulement les situations décrites ou les épisodes narrés, mais aussi les rôles au sein d'une communauté. Ainsi l'imparfait sert-il à peindre les multiples habitudes d'une époque et de ses acteurs, regroupés en catégories : au-delà des représentants de la génération de l'après-guerre, ce sont en particulier les parents qui sont évoqués (« nos mères » ; « nos pères »), mais aussi les grands-parents³⁷, ainsi que les gens en général, indiqués par le pronom *on* et considérés comme une masse indistincte incarnant l'opinion commune³⁸. Les fi-

³⁴ F. Saboya, *Interprétation subjective de l'expérience et discours généralisant*, octobre 2019, <https://crf.hypotheses.org/387> (consulté le 16/6/2021).

³⁵ G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 147.

³⁶ *Ibid.*, p. 148.

³⁷ À qui sont consacrés notamment les chapitres 7 et 8 (N. Malinconi, *Ce qui reste*, *op. cit.*, pp. 31-39).

³⁸ Cf. par exemple le chap. 15 sur les changements apportés par la modernité : « On disait, c'est le progrès ; le bruit courait qu'on ne l'arrêterait pas » (*ibid.*, p. 67).

gures maternelles, souvent assimilées de façon compacte dans le pronom *elles*, font l'objet de plusieurs pages où l'on retrouve des échos tangibles d'œuvres précédentes (notamment *Nous deux*), tant pour la description des tâches coutumières assumées par les femmes³⁹, que pour la condition fusionnelle dans laquelle les enfants vivaient avec leurs mères jusqu'à leur scolarisation⁴⁰.

Chez Malinconi l'attention à une communauté dans son contexte passe d'abord par l'attention aux mots et à ce qu'ils disent du réel, en particulier à travers la reproduction de ses discours, ce qui a été appelé une « entreprise de logographie »⁴¹. Car, dans toute son écriture, cette auteure envisage le rapport à la parole d'autrui comme primordial et en restitue des représentations variées qui dépassent le cadre rigide des classifications grammaticales ou stylistiques, faisant fi des conventions de transposition et présentant des formes mixtes, d'un point de vue aussi bien syntaxique que typographique. Sa façon d'aborder le discours rapporté dépasse aussi le clivage entre oral et écrit, multipliant les marques d'oralité dans le texte, dans le but de faire résonner l'authenticité du dire, « au plus proche de son énonciation »⁴².

Conformément à son intention de donner voix à une collectivité, *Ce qui reste* enchaîne les évocations des discours itératifs véhiculant les propos des adultes systématiquement ressassés aux enfants et constituant la base de leur éducation. C'est le cas des commentaires formulés lors d'une nouvelle naissance, qui reprennent les façons de dire habituelles des parents, sous la forme de discours indirects classiques :

De temps en temps, ils disaient qu'Untel et Unetelle allaient acheter un petit garçon ou une petite fille. [...] Parfois, nos parents se parlaient à voix basse devant nous ; ils parlaient aussi avec les voisins ou les invi-

³⁹ *Ibid.*, chap. 1, pp. 9-11 ; chap. 13, pp. 58-59.

⁴⁰ *Ibid.*, chap. 4, p. 19. Un passage (*ibid.*, chap. 18, pp. 84-85) reprend clairement la question des divorcés au sein de l'église, qui était déjà évoquée à propos de la biographie maternelle dans *Nous deux* ainsi que dans *À l'étranger* (N. Malinconi, *Nous deux*, *op. cit.*, p. 50 ; N. Malinconi, *À l'étranger*, Bruxelles, Le Grand Miroir, 2003, p. 96).

⁴¹ Elle consisterait à « fixer dans les coordonnées d'un récit la parole mouvante des uns et des autres, spécialement des taiseux, de ceux qui disent mal ou peu » (N. Brucker, *Mère et fille dans l'œuvre de Nicole Malinconi*, in E. Di Pede, *Génération(s) et filiation(s). Regards croisés*, Metz, Université de Lorraine, « Écritures », 2012, p. 198).

⁴² M. Zumkir, *Les Mots justes*, *op. cit.*, p. 78.

tés ; ils se disaient des mots que nous n'avions jamais entendus et qui les faisaient pouffer en nous lorgnant [...]. Pour finir, quand le nouveau venu était là, ils disaient toujours que c'était un heureux événement, puisqu'il avait tout ce qu'il faut⁴³.

Même dans une configuration discursive canonique l'oralité s'invite carrément dans la reconstruction écrite, comme exemplifié dans la phrase suivante par la reprise du sujet (« l'université, c'était... ») et l'informalité du registre :

Dans certaines conditions, nos pères disaient que l'université, c'était trop haut pour nous y entrer⁴⁴.

Le discours rapporté se fait vite plus désinvolte dans *Ce qui reste*, produisant des exemples de discours direct qui renoncent à toute signalisation typographique, telle que les deux points et les guillemets, et ne gardent que la majuscule pour suggérer le passage à la parole vive du personnage :

Parfois, notre mère criait Je vais le dire à Papa. Lui ne criait pas ; sa voix lui suffisait. Parfois, il disait Si tu continues, tu auras une fessée. Si on continuait, la fessée tombait et nous promettions que nous ne ferions plus ce que nous avons fait⁴⁵.

À côté de cette manière très fréquente de reproduire le discours direct, dans cette œuvre on recense de nombreuses manifestations hybrides qui semblent également vouloir amenuiser les cloisonnements entre les formes du discours et rendre plus proche l'énoncé évoqué. Au chapitre 9, par exemple, dans la description des occupations du dimanche, la parole maternelle est d'abord restituée par une expression rappelant le discours direct (« comme but de promenade »), non signalée typographiquement bien que suivie d'une incise finale déclarant la source de l'énonciation (« disaient nos mères »), stratagème très courant

⁴³ N. Malinconi, *Ce qui reste*, op. cit., pp. 13-14.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 108. Cf. J. Hanse, *Dictionnaire des difficultés du français moderne*, Louvain-la-Neuve, De Boeck-Duculot, 1994, p. 702, sur cette forme de subordonnée finale : « Ce que marque généralement pour et un infinitif, c'est le but : *J'emporte ce livre pour le lire en voyage*. Insistons sur la faute [*pour moi le lire en voyage*]. Le tour a été usuel en ancien français ; il subsiste dans le français populaire, dans des dialectes et dans des français régionaux ».

⁴⁵ N. Malinconi, *Ce qui reste*, op. cit., p. 15.

dans ces pages. Ensuite viennent des phrases sans verbe introducteur qui paraissent empruntées à du discours direct, encore une fois non accompagnées de marques typographiques, ce qui peut faire parler à ce propos de « discours direct libre »⁴⁶. Leur continuité lexicale et sémantique nous permet de les attribuer encore à l'autorité maternelle, qui dispense des réflexions à valeur générale par l'usage de formules indéterminées et du *tu* générique (« Sinon, [...] où tu vas ») :

L'après-midi, nous allions dire bonjour à quelqu'un ou voir ce qu'il y avait de neuf dans le quartier ; comme but de promenade, disaient nos mères. Sinon, sans but de promenade, pourquoi sortir ? Si tu sors, tu dis où tu vas⁴⁷.

On retrouve dans *Ce qui reste* de nombreuses illustrations du discours indirect libre, qui constitue une ressource fort prisée de Malinconi et déclinée de manière très variée dans son œuvre. En linguistique et en stylistique il a été associé à des notions de « modernité », de « mixité » et de « liberté » qui en font « un symbole de la transgression des interdits de la grammaire classique »⁴⁸ ; tout en réalisant un effet de condensation et d'économie linguistique, le discours indirect libre et ses formes apparentées jouent sur l'implicite et demandent à être appréhendés dans leur contexte par une participation active du destinataire, qui doit faire un effort d'interprétation pour remonter à la source énonciative⁴⁹.

Dans *Ce qui reste*, la transition entre un régime énonciatif et l'autre peut être nette et visible, comme dans l'extrait ci-dessous, dans lequel les propos maternels – relatant un refrain bien connu – sont d'abord reliés à un verbe déclaratif (« disaient que ») et ensuite confiés à deux coordonnées à l'intérieur d'un discours indirect libre (« on n'avait qu'à prendre [...], on avait pourtant [...] »), dont les tournures rappellent de près l'identité des énonciatrices :

Parfois, on restait là, comme ça ; on avait le temps long ; nos mères disaient qu'elles n'aimaient pas de nous voir rester à rien ; on n'avait

⁴⁶ Sur cette catégorie controversée de discours rapporté, cf. L. Rosier, *Le Discours rapporté. Histoire, théorie, pratiques*, Paris-Bruxelles, Duculot, 1999, pp. 266-297.

⁴⁷ N. Malinconi, *Ce qui reste*, op. cit., p. 42.

⁴⁸ L. Rosier, op. cit., p. 41.

⁴⁹ Rosier insiste sur l'importance d'une « appréhension contextuelle des formes du discours rapporté » (*ibidem*), et sur l'appel à la participation du lecteur (*ibid.*, note 4, p. 132).

qu'à prendre son livre ou autre chose, on avait pourtant assez de jouets comme ça⁵⁰.

De même, la discordance énonciative qui est au cœur du discours indirect libre fait affleurer sans équivoque la voix des mères dans la formule de soulagement employée à la fin du passage suivant (« encore heureux que ») :

Nos mères disaient que tout ça, c'était pour faire marcher le commerce. Entre elles, elles se demandaient en ricanant jusqu'où allait remonter le bord des minijupes ; elles trouvaient que les *jeans* faisaient Blousons noirs ; encore heureux qu'il était interdit de mettre ça pour aller au lycée⁵¹.

Pareillement, cet extrait rapporte l'avis des pères (indiqués par « ils », pronom qui rappelle anaphoriquement une désignation explicite posée dans le cotexte antérieur) à travers des bribes de phrases qui leur sont typiques (« C'était du solide [...] pour l'avenir ») :

Un jour, ils achetaient une maison. La maison était le résultat de leur chance et de leur exigence. C'était du solide qu'ils nous léguaient plus tard, qui durerait après eux, afin qu'on n'eût pas à partir de rien comme eux. Des briques plutôt que des billets, c'était plus sûr pour l'avenir⁵².

Le recours au discours indirect libre se prête bien à la restitution de dire partages et récurrents, dont l'attribution énonciative n'est pas toujours dépourvue d'ambiguïté. Dans le morceau suivant, par exemple, les consignes maternelles sur le comportement à tenir s'interpénètrent avec une voix chorale incarnant la doxa ambiante, grâce à des remarques dépourvues d'ancrage énonciatif que seul le contexte peut ramener aux locuteurs présumés :

Le dimanche, nous mettions nos habits du dimanche pour aller à la messe, ou juste parce que c'était dimanche. On se tenait comme il faut, on faisait attention à ses affaires ; un enfant qui n'abîmait pas ses affaires, c'était tout à l'honneur d'une mère⁵³.

⁵⁰ N. Malinconi, *Ce qui reste*, op. cit., p. 42.

⁵¹ *Ibid.*, p. 118.

⁵² *Ibid.*, p. 109.

⁵³ *Ibid.*, pp. 41-42.

Dans *Ce qui reste*, l'auteure se joue des frontières du discours pour évoquer des propos qui reflètent la plupart du temps ceux de toute une communauté. Si elle ne prend pas position explicitement sur les sujets qu'elle aborde, son style véhicule tout de même une puissance critique non négligeable⁵⁴. C'est le cas des croyances religieuses, qui filtrent dans la représentation comme des données indiscutables, des faits acquis, sans que la source de ces certitudes ne soit mentionnée (ni donc directement mise en cause) :

Une fois devenus enfants de Dieu, nous pouvions toujours mourir de mort subite ou d'autre chose dans notre berceau comme cela arrivait de temps en temps, notre âme allait s'élever aussitôt vers le paradis, contrairement à celle des enfants sans baptême, qui allait errer sans fin dans les limbes tandis que leur petit corps serait relégué dans la parcelle des anges, au cimetière⁵⁵.

On peut sans doute y déceler un effet d'ironie, entendue comme une prise de distance interprétable sur la base des connaissances extralinguistiques et de « ce que l'on croit savoir du locuteur et de ses systèmes d'évaluation »⁵⁶, étant donné l'humanisme qui caractérise l'œuvre malinconienne dans son ensemble et qui fait penser à une dissociation, à une « inversion argumentative »⁵⁷ sous-jacente à la reproduction de formules reçues aujourd'hui pouvant paraître irrecevables à plus d'un. Pour reprendre les observations d'Herschberg Pierrot concernant des études sur l'ironie, il nous paraît que la notion de « mention » ou « emploi autonome » (c'est-à-dire autoréflexif) du langage peut expliquer cet effet ironique de distanciation, qui ne s'exerce pas tant sur l'énoncé (et sur son contenu sémantique direct) que sur l'énonciation (et donc sur la position exprimée, jugée comme intenable)⁵⁸. Aux dires de Dan

⁵⁴ Dans l'interview réalisée par David Courier, cit., Malinconici affirme qu'il n'y a pas de prise de position dans le livre, sinon elle aurait fait un essai. Elle reconnaît toutefois qu'« à travers ce livre apparaît ce qui était mieux et apparaît ce qui était à changer », comme « l'obéissance aveugle à une autorité qui quelques fois en profitait » (des pères de famille ou des instituteurs), « le poids de la religion », « le sentiment de culpabilité » inculqué et la « soumission des femmes ».

⁵⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁶ A. Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993, p. 154.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 154.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 155-156.

Sperber et Deirdre Wilson, partisans de cette vision de l'ironie comme « mention », sont interprétables de manière ironique les affirmations qui « veulent exprimer quelque chose à propos de leur énoncé plutôt qu'au moyen de lui »⁵⁹, celles qui font écho à des énoncés ou des pensées « dont le locuteur entend souligner le manque de justesse ou de pertinence »⁶⁰, ce qui peut amener à considérer sous cet angle plusieurs formes intermédiaires de discours rapporté⁶¹.

Parfois au lexique bien reconnaissable de la religion s'ajoute un indice verbal ténu (« répéter ») en position liminaire qui nous signale que la source énonciative coïncide avec une leçon de catéchisme apprise et intériorisée :

Nous apprenions à répéter que Dieu est au ciel, sur terre et en tout lieu. Dieu nous avait donné dix commandements parmi lesquels l'ordre d'honorer nos père et mère, et de ne rien convoiter du bien de notre prochain. Tout le monde était notre prochain, depuis nos camarades d'école jusqu'aux inconnus que nous croisions dans la rue⁶².

Ailleurs cette mixité dissimule dans un récit itératif l'écho d'une voix singulière, mais représentative d'une catégorie. C'est le cas du langage de l'institutrice ou de l'instituteur qui filtre à la fin de l'extrait ci-dessous, consacré au rituel de l'entrée des élèves à l'école, encore qu'aucune marque discursive ne le manifeste explicitement, mais c'est par inférence que le lecteur peut attribuer la remarque conclusive aux enseignants (« par terre [...] la place d'un cartable ») :

On se tenait l'un derrière l'autre en silence avant d'entrer dans la classe. On mettait son tablier noir à manches et on attendait, debout, devant son banc, l'ordre de s'asseoir. On suspendait son cartable au crochet sur le côté du banc ; par terre, traînant aux pieds de la chaise, ce n'était pas la place d'un cartable⁶³.

⁵⁹ D. Sperber, D. Wilson, *Les Ironies comme mentions*, in « Poétique », n. 36, 1978, p. 403 (en italique dans le texte).

⁶⁰ *Ibid.*, p. 409.

⁶¹ *Ibid.*, p. 404. Genette rappelle d'ailleurs « l'usage fréquemment ironique » des formes de discours indirect libre (*Nouveau discours du récit*, op. cit., p. 37). L. Rosier (op. cit., p. 297) souligne également la possibilité d'« interpréter ironiquement » des formes de discours rapporté sur la base de la connaissance de la position de l'énonciateur.

⁶² N. Malinconi, *Ce qui reste*, op. cit., p. 77.

⁶³ *Ibid.*, p. 21.

Dans le passage suivant, c'est aux mères, mentionnées plus haut, que revient l'origine du reproche final, décelable malgré la multiplication des références pronominales, qui atteste la « valse des pronoms »⁶⁴ typique de l'écriture de Malinconi. Son « travail subtil sur l'appareil énonciatif de la langue »⁶⁵ participe à un mouvement d'estompage, voire d'effacement du personnage, qui dans *Ce qui reste* sert la cause de la représentation collective et anonyme d'une époque. Ici le même sujet narrateur, recouvrant les enfants d'après la guerre, passe de *nous* à *on* et finalement se transpose en *vous*, par souci d'expressivité et pour mieux impliquer les destinataires d'une réprimande qu'on lit en filigrane (« Tu n'es qu'un maladroit ! »), bien qu'elle soit amalgamée dans la concordance des temps⁶⁶ :

Nous les suivions au grenier, chercher la caisse des boules, des guirlandes et de la crèche. On reconnaissait les boules à travers le papier de soie, on les tenait dans la paume de la main comme un oiseau, on les prenait du bout des doigts pour les suspendre au sapin ; si par malheur, vous n'étiez qu'un maladroit, elles se brisaient sur le sol, en dizaines de petits éclats coupants⁶⁷.

Pareillement, le morceau suivant condense toutes les recommandations parentales ou familiales dans l'usage des électroménagers à peine découverts, le pronom *on* absorbant à la fois la source de l'énonciation (une autorité censée donner l'exemple) et les destinataires (multiples) de l'énoncé. C'est un exemple qui illustre efficacement la capacité polysémique de ce pronom et son indistinction formelle qui le rendent apte à être employé comme un équivalent de toutes les personnes, comme « un instrument de métamorphose énonciative »⁶⁸, dont l'effet serait de « mettre en avant la saillance des événements »⁶⁹ plutôt que celle des

⁶⁴ P. Piret, *Présentation de Nicole Malinconi*, in G. Michaux (éd.), *op. cit.*, p. 48.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Sur cet usage générique du *vous*, cf. M. Grevisse, A. Gosse, *Le Bon Usage*, Paris-Louvain-la-Neuve, Duculot, 1993, p. 964 ; M. T. Zanola, *Allocutifs et pronoms de courtoisie : solutions traductives de textes littéraires du français à l'italien*, in S. Cmejrkova et. al., *Dialoganalyse VI. Referate der 6. Arbeitstagung Prag 1996*, Niemeyer, Tübingen, 1998, pp. 368-369.

⁶⁷ N. Malinconi, *Ce qui reste*, *op. cit.*, p. 45.

⁶⁸ A. Herschberg Pierrot, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁹ F. Landragin, N. Tanguy, *Référence et coréférence du pronom indéfini on*, in « *Langages* », n. 195, 2014, p. 108.

personnages, qui restent délibérément flous, sans que la compréhension en soit gênée :

En plus, ce qu'on achetait grâce à son travail devenait un bien précieux, il s'agissait d'y faire attention comme on avait toujours fait avec ses affaires ; on rangeait le Moulinex dans sa boîte après usage ; on enroulait le fil électrique de la machine à laver ; l'eau de l'essorage servait au jardin, et ce n'est pas parce qu'on avait une salle de bains qu'on allait laisser les robinets ouverts sans raison, ni tirer la chasse d'eau quand cela ne s'imposait pas absolument, ni oublier d'éteindre la lumière en sortant⁷⁰.

Le progrès apporte avec soi également une autre façon de parler des objets qu'il promeut. La présentation des réclames qui popularisent ces articles passe d'une modalité descriptive à un ton plus mimétique embrassant le point de vue commercial, puisqu'il incorpore une sorte de slogan (« Avec Hoover... »), identifiable grâce au registre et aux tournures employés, propres au cadre énonciatif publicitaire d'origine et non réélaborés dans un discours rapporté factuel et objectif, malgré la conversion temporelle (« c'en était fini » ; « devenait ») :

Madame jubilait dans sa cuisine *Cubex*, debout à son fourneau ; elle souriait à son mari, juste rentré du travail, qui tendait vers elle un cadeau de chez *Moulinex* et soulevait, en même temps, tout sourire, le couvercle de la sauteuse. Avec *Hoover*, la machine à laver qui a fait ses preuves, c'en était fini pour Madame de l'esclavage. Madame devenait une maîtresse de maison⁷¹.

L'avènement du progrès équivaut aussi à l'introduction de nouveaux mots, des noms de marques correspondant aux nouveaux produits ainsi qu'aux grands magasins récemment ouverts, ce qui crée inévitablement des manières inédites de consommer et d'entretenir des rapports avec les commerçants. L'attention du narrateur se pose sur les usages linguistiques entraînés par la modernité, témoignant de la sensibilité pour les mots caractéristique de Malinconi :

Le Choix était le nom de ce qui arrivait : Il y a du choix était une garantie, un mot de passe que nos mères se refilaient à propos des nouveaux ma-

⁷⁰ N. Malinconi, *Ce qui reste*, op. cit., p. 67.

⁷¹ *Ibid.*, p. 62.

gasins qu'on ouvrait ; il y avait même Premier choix aux devantures des boucheries ; le mot faisait la différence entre se nourrir et bien manger⁷².

Si ces formules à la mode sont intégrées dans le discours sans aucun marquage, sauf l'emploi de la majuscule initiale, les ergonymes sont isolés en italique (du moins à leur première occurrence), tout comme les nouveaux concepts importés des États-Unis et déclinés en anglais⁷³, comme pour signaler l'évolution des temps à travers le changement de langue⁷⁴.

Des considérations éparpillées dans le texte insistent sur ce rapport de nécessité qui fondait le langage, donnant des mots qui collaient aux choses et aux situations et qui « vous engageaient », loin des effets de mode et d'une quelconque obsolescence programmée⁷⁵. En particulier, le chapitre 20 se penche sur des usages linguistiques communs à l'époque, endossés par toute la communauté et reflet d'une mentalité partagée. L'accumulation d'expressions sédimentées, presque toujours très imagées voire idiomatiques – ce qui fait penser à la virtuosité du chapitre « Litanie » qui clôt *Portraits* sur l'énumération des expressions figées construites sur « tête »⁷⁶ –, laisse parfois la place à des observations ponctuelles sur les changements survenus, qui semblent correspondre à des interventions d'une instance narrative qui prend du recul par rapport à l'époque évoquée et se place résolument dans la contemporanéité. Le lecteur de Malinconi y retrouve sa réaction dépitée face à certaines malversations de la langue qui l'éloignent de ses attaches et de sa pertinence vis-à-vis du référent ciblé, comme elle le dénonce dans le *Petit abécédaire de mots détournés*. Sont en particulier critiqués certains emplois en vogue déjà mentionnés dans ce dernier livret, comme « décoiffant » au sens de « surprenant », et « magique » pour « extraordi-

⁷² *Ibid.*, p. 68.

⁷³ Dont *be-bop* ; *chewing-gums* ; *nylon* (*ibid.*, p. 63) ; des marques de voitures américaines (p. 111) ; *hit-parade*, *flashes*, *jingle*, *tubes* (p. 117) ; *boots* ; *jeans* ; *rock and roll* ; *slows* ; *twist* ; *pick-up* (p. 118).

⁷⁴ Cela vaut également pour le latin de la messe, remplacé par le français (*ibid.*, p. 123).

⁷⁵ Malinconi insiste beaucoup sur ce point : « Ça aussi, ça a changé, la manière dont on était dans la langue, dont on disait les choses ; elles étaient enracinées dans celui qui parlait » ; « On ne disait pas n'importe quoi, on ne disait pas 'je dis ça comme ça' » ; « on était engagé par la façon dont on parlait » (propos repris dans l'interview radiophonique réalisée par Pascal Goffaux, cit.).

⁷⁶ N. Malinconi, *Portraits*, Bruxelles, Le Grand Miroir, 2002, pp. 37-38.

naire »⁷⁷, mais aussi des tendances comme la féminisation à outrance des noms des métiers (« On ignorera toujours ce qu'auraient répondu Françoise Sagan et Marguerite Duras, à s'entendre qualifier d'*écrivaines* ou d'*autrices* »⁷⁸), ou l'euphémisation visant au politiquement correct au sujet de certaines catégories de personnes (« Cela ne faisait de tort à personne de dire : un aveugle, un sourd, une femme de ménage, un ouvrier, un chômeur »⁷⁹).

Une autre expression contemporaine qui est citée comme un exemple du détournement de la langue, à l'époque impensable, est « faire son deuil », qui aujourd'hui s'applique transversalement, à la légère, à des individus tout comme à des objets, à « un défunt », à « un amour perdu », « une occasion manquée » ou « une robe qui a [...] rétréci au lavage »⁸⁰. La voix narrative la commente à propos des réactions face à un vrai deuil, celui des grands-parents : « le deuil était une peine commune de la vie » à accepter tout court, « il n'y avait rien d'autre à faire que de le porter », on ne le « faisait » pas⁸¹.

À côté de ces remarques, d'autres, bien que moins nombreuses, admettent l'existence d'usages linguistiques ancrés dans une perception des phénomènes de société désormais désuète et, on devine, considérée comme périmée (par exemple le lexique désignant l'infidélité conjugale, les différences ethniques ou d'orientation sexuelle)⁸².

Ces pages qui font affleurer les palimpsestes d'autres livres de l'auteure montrent les liens intertextuels qui s'établissent à l'intérieur de son univers et opèrent des « passerelles »⁸³ d'un texte à l'autre, comme il n'est pas inhabituel chez Malinconi, ce qui corrobore l'impression de cohérence et de solidité de son œuvre. À l'intérieur de cette dernière,

⁷⁷ N. Malinconi, *Ce qui reste*, op. cit., p. 94. Cf. N. Malinconi, *Petit abécédaire*, cit., respectivement à la p. 37 et à la p. 79.

⁷⁸ N. Malinconi, *Ce qui reste*, op. cit., p. 95. Dans le *Petit abécédaire* la question est traitée de manière plus tranchante, attaquant l'idée qu'imposer des usages linguistiques correspondrait à instaurer l'égalité des sexes (N. Malinconi, *Petit abécédaire*, op. cit., p. 19).

⁷⁹ N. Malinconi, *Ce qui reste*, op. cit., p. 96. Cf. in N. Malinconi, *Petit abécédaire*, op. cit., les entrées « Mal-voyants et malentendants » (p. 79), « Technicien de surface » (p. 117), « Opérateurs » (p. 91) et « Demandeur d'emploi » (p. 38).

⁸⁰ N. Malinconi, *Ce qui reste*, op. cit., p. 39.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibid.*, pp. 96-97.

⁸³ Cl. A. Magnès, *Nicole Malinconi : force et dépouillement*, in « Revue générale », n. 2, 1997, p. 52, à propos d'autres renvois intertextuels dans l'œuvre de Malinconi.

de l'aveu de l'auteure, *Ce qui reste* est le livre qui lui a demandé le plus de travail pour l'écriture, pour obtenir une fresque collective qui puisse transcender la portée des souvenirs personnels et des recherches documentaires effectuées⁸⁴. Nous estimons qu'en particulier sa façon de restituer les discours d'une époque et de ses acteurs, son recours aux divers mécanismes de la polyphonie qui tissent véritablement le récit et lui donnent corps, réaffirment, si besoin en est, la centralité de la parole chez Malinconi et font la spécificité de cette chronique à l'intérieur du genre de l'autobiographie collective.

Qui plus est, l'importance attribuée au versant langagier dans cette entreprise mémorielle, axée sur une génération qui a connu et traversé de profondes transformations sociales au fil des décennies, ainsi que l'insistance sur des coordonnées collectives et transversales allant bien au-delà de particularismes locaux dans la reconstruction d'une époque, peuvent être rapprochées de quelques caractéristiques fondamentales du groupe d'écrivains belges dont la carrière commence dans les années 1980-1990 et auquel appartient Nicole Malinconi⁸⁵. Car pour eux, la question de la belgitude ne se pose plus en termes de débats identitaires ou d'enjeux revendicatifs, mais passe avant tout par la reconnaissance d'une des « implications majeures » de la mouvance précédente, à savoir « la modernité esthétique »⁸⁶, qui résout et dépasse, en les interprétant dans un style original, les questionnements cruciaux autour du rapport à la langue, à l'histoire et à l'appartenance géographique ou nationale.

⁸⁴ Cf. l'entretien à Nicole Malinconi par Maya Oriane, *op. cit.* ; Malinconi insiste sur cet aspect également dans l'interview réalisée par David Courier, *op. cit.* : « les mots pour moi comptent et font la rigueur du travail ».

⁸⁵ À côté, par exemple, de Philippe Blasband, de Francis Dannemark, de Xavier Deutsch, d'Amélie Nothomb et de Jean-Philippe Toussaint (cf. J. Domingues de Almeida, *De la belgitude à la belgité*, *op. cit.*, p. 118).

⁸⁶ *Ibid.*, p. 67.



MARTINE RENOUPREZ
Université de Cadix
martine.renouprez@uca.es

UNE PAROLE DE BANNIE : LES BREVES DU SILENCE
DANS *VOUS VOUS APPELEZ MICHELLE MARTIN*
DE NICOLE MALINCONI

Résumé

L'écrivaine belge, Nicole Malinconi, donne la parole à ceux qui n'en ont pas. Elle rencontre pendant un an et demi Michelle Martin – à la demande de cette dernière –, incarcérée à la prison de Namur pour complicité des meurtres du tristement célèbre Marc Dutroux. Un livre – qui ne plaît pas à la recluse –, paraîtra à la suite des entretiens. Nous y examinons les aspects minimalistes : la réduction du temps, de l'espace et de la personne lors des rencontres ainsi que la concision de la parole produite centrée sur une question unique : « Comment quelqu'un d'ordinaire peut-il en arriver là ? ».

Abstract

Belgian writer Nicole Malinconi gives a voice to those who have none. For a year and a half, she meets Michelle Martin – at the latter's request –, incarcerated in the Namur prison for complicity in the murders of the infamous Marc Dutroux. A book – which does not please the recluse – will be published following the interviews. In it, we examine the minimalist aspects: the reduction of time, space, and the person during the meetings, as well as the concision of the word produced, centred on a single question: "How can an ordinary person come to this?".

Introduction

Dès son premier ouvrage, *Hôpital silence*, publié chez Minuit en 1985, l'écriture de Nicole Malinconi est saluée par la critique, notamment par Marguerite Duras dont l'éloge sera repris en préface de la réédition du livre en Belgique¹. Sans doute le style de Malinconi se situe-t-il dans le sillage de la célèbre auteure française, caractérisé par une narration qui laisse une large place au discours rapporté – sous toutes ses formes mais avec une prédilection pour le discours indirect et direct libre – et

¹ N. Malinconi, *Hôpital silence*, Paris, Minuit, 1985 ; N. Malinconi, *Hôpital silence*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 1996.

par l'aspect laconique de l'écriture dans des récits eux-mêmes ramassés en moins d'une page. Donner la parole à ceux qui n'en ont pas est l'une des caractéristiques des récits de Nicole Malinconi, comme dans *Nous deux*² où elle rapporte les rares mots de sa mère, ou de son père, émigré italien, dans *Da Solo*³. L'intention est semblable dans *Vous vous appelez Michelle Martin* : « L'idée d'écrire, vous-même ou quelqu'un d'autre, c'était comme vous sortir du silence »⁴.

Publié en 2008 chez Denoël, l'ouvrage a fait cependant l'objet d'une polémique et n'a pas eu le succès de librairie escompté. En réalité, c'est le livre lui-même qu'on a voulu condamner au silence avant même sa parution. C'est que Nicole Malinconi rapporte ici les paroles de Michelle Martin, incarcérée à la prison de Namur. La prisonnière n'est pas une quelconque criminelle : elle est et sera à jamais considérée par l'opinion publique en Belgique comme l'incarnation de la monstruosité, l'épouse et la complice de Marc Dutroux, effroyablement célèbre, à l'instar de Gilles de Rais.

Notre point de vue se rapporte ici non seulement au temps et à l'espace de la prison – dont les dimensions sont réductrices –, mais aussi à la diminution de l'être qu'elle induit. Le contexte de production de l'ouvrage est lui-même marqué par la soustraction et le récit se centre sur une seule question, lancinante et obsédante, celle de l'inhumain dans l'humain et de l'humain dans l'inhumain : « Comment quelqu'un d'ordinaire peut-il en arriver là ? ».

1. Le boycott avant la lettre

L'annonce de la parution du livre provoque un tollé en Belgique avant même sa date de sortie, le 1^{er} février. La population ne comprend pas qu'on puisse donner la parole à cette tueuse, ce qui pose la question des limites de la littérature. Au niveau juridique, les parties en cause en appellent au boycott. Non seulement du côté des victimes mais aussi de la recluse : M^e Sarah Pollet, avocate de Michelle Martin « envisage

² « Quand il ne reste que du silence et plus rien à dire. Quand le silence emplit les oreilles comme une terre », N. Malinconi, *Nous deux*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1993, p. 12.

³ « Pour parler d'avant, du passé, de beaucoup de choses du passé qui n'ont pu se dire ni se vivre quand elles devaient », N. Malinconi, *Da solo*, Bruxelles, Les Éperonniers, coll. « Maintenant ou jamais », 1997, p. 56.

⁴ N. Malinconi, *Vous vous appelez Michelle Martin*, Paris, Denoël, 2008, p. 13.

de lancer une action en justice visant à interdire la diffusion du livre »⁵, car il est publié contre le gré de sa cliente qui y voit un nouveau réquisitoire. Les avocats des jeunes filles rescapées, M^e Jean-Philippe Rivière et M^e Georges-Henri Beauthier, s'opposent eux aussi à cette publication : « publier un livre émanant de propos tenus directement par Michelle Martin est choquant et peine ses victimes »⁶. Seuls deux écrivains belges de renom, Pierre Mertens et Claude Javeau, ont le courage de défendre l'ouvrage, considérant le récit comme littéraire, et pas judiciaire⁷. Mais la déflagration des réactions suscitées a des conséquences négatives sur le livre. Leur impact est immédiat, l'ouvrage se vend peu : « la réaction a eu lieu, l'effet a eu lieu, le livre, en Belgique, est cassé »⁸. Le contexte de production est déjà lui-même de l'ordre de la soustraction.

2. Les contraintes de l'écriture

En 1996, le couple Martin-Dutroux est arrêté et condamné pour le viol et le meurtre de plusieurs petites filles – elle, à 30 de réclusion criminelle et lui, à la prison à perpétuité. Après dix ans d'incarcération, Michelle Martin demande à voir une écrivaine – Nicole Malinconi – pour envisager l'écriture d'un livre. Elles auront des entretiens durant un an et demi. Les circonstances de leurs rencontres ont pour cadre une évocation tout aussi laconique que l'espace-temps qui les a permises :

Il vous avait donné mon nom. Vous aviez alors demandé à me rencontrer. Il était revenu, me faire part de votre demande. J'avais répondu à l'avocat que j'acceptais la rencontre⁹.

L'écriture vise une simplification du récit à la manière durassienne. La répétition des variations d'un même sème dans ses formes substantives ou verbales (demande/aviez demandé ; rencontre/rencontrer) y concourt ainsi que l'emploi de synecdoques généralisantes : le mot

⁵ M. Metdepenningen, *Le Livre sur Martin interdit ?*, in « Le Soir », 11 janvier 2008, p. 11.

⁶ M. Metdepenningen, *Boycottez le livre sur Martin !*, in « Le Soir », 12 janvier 2008, p. 10.

⁷ C. Javeau, *M.M. ou la banalité du mal*, in « La Libre Belgique », 7 février 2008. P. Mertens, *Des Femmes, du pouvoir et des lettres*, in « Le Soir », 11 janvier 2008, p. 19.

⁸ G. Bellon, M. Zumkir, *Écrire : quelque chose d'une faille, d'un non-dit, d'un non-vouloir dire. Entretien avec Nicole Malinconi*, in « Revue Recto/verso », n. 3, juin 2008, p. 8.

⁹ N. Malinconi, *Vous vous appelez...*, *op.cit.*, p. 14.

« nom » renvoie en effet à l'anonymat dans lequel se trouvent encore les futures co-énonciatrices du récit, thème que Nicole Malinconi va développer par la suite et accentue ; à cet effet, l'avocat devient, dans l'extrait suivant, « quelqu'un » :

Alors, à partir de ces deux noms échangés à travers quelqu'un, comme déjà sortis de l'anonymat l'un pour l'autre (mais toujours dans la plus totale absence l'un de l'autre, comme si tout, encore, pouvait ne pas advenir)¹⁰.

On voit à quel point l'écriture se profile depuis la plus vague des généralités (« quelqu'un » ; « l'un pour l'autre »), se jouant dans un flottement d'incertitude entre ces extrêmes que sont le rien (« la totale absence l'un de l'autre ») et le tout improbable qui « pouvait ne pas advenir ». L'énigme même de l'être se dit à travers l'écriture qui accentue l'inconnu d'autrui à cause du peu d'information apportée le concernant, ce qui se résume dans l'oxymore de « la silencieuse messagerie de l'avocat »¹¹.

L'existence de ce fil ténu de communication par cet intermédiaire fera place à un échange de lettres entre l'écrivaine et la recluse – un échange épistolaire auquel Nicole Malinconi n'avait pas pensé de suite. L'objet échangé – l'enveloppe et sa lettre à l'intérieur –, est cependant aussi le reflet d'une prolongation de cet anonymat du nom, de cette discrétion obligée de l'information :

Je reçois les enveloppes marquées au dos de vos seules initiales en imprimé ; chaque fois je pense que vous ne voulez pas écrire votre nom sur l'enveloppe, que peut-être vous ne le pouvez pas, qu'il est préférable pour l'arrivée à destination de la lettre que Michelle Martin n'y figure pas ; dans votre cas, c'est comme une continuation de la prison à l'extérieur¹².

L'univers carcéral de la recluse est symbolisé par ses initiales au dos de l'enveloppe : M.M. La maudite ne peut décemment écrire son nom, elle en est réduite à l'effacement presque total de sa personne jusqu'à

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ *Ibid.*, p.15.

¹² *Ibid.*, p. 43.

celui de son patronyme. L'annulation de soi en prison, comme le souligne Malinconi, se prolonge bien au-delà de celle-ci. Cette réduction de l'inculpée, ce rétrécissement de l'être, Nicole Malinconi se souvient de l'avoir déjà perçu à travers les médias où sur le « court espace » entre la fourgonnette de police et le palais de justice, on pouvait entrevoir une « silhouette frêle », « un personnage sans épaisseur »¹³.

À ces préliminaires, s'ajoutent les réalités spatiales et temporelles de l'emprisonnement tout autant révélatrices de ces réductions.

L'autorisation de la première visite à la prison de Namur où est incarcérée Michelle Martin précise « Visite à carreau et Visite à table¹⁴ ». Ce terme énigmatique, « carreau », pris au pied de la lettre, dans son sens littéral, conduit l'imagination de l'énonciatrice vers des cadres restreints, circonscrivant autrui, le réduisant à une figure géométrique carrée, ou à sa mise à distance dans la visualisation d'une vitre rendant sa présence plus opaque encore, impalpable :

[...] je voyais des carreaux, des barreaux dessinant des carrés sur le visage de l'autre à qui on parle¹⁵.

[...] le carreau épais, assourdissant les voix, peut-être terne ou sale, estompant l'image de l'autre¹⁶.

Toutes projections rendant l'approche d'autrui parcellaire, brouillée, diffuse et confuse, par des obstacles le limitant ou annulant la possibilité d'une préhension tangible de son existence, symboles déjà du mur, de la distance entre les interlocutrices avant même leur première rencontre.

La durée impartie pour ces entrevues s'avère elle aussi brève. Au temps de la condamnation à trente ans de réclusion criminelle, ces quelques heures de rencontre apparaissent comme des parenthèses, des moments d'exception. Le temps dilaté de l'incarcération voudrait alors se dire lors de ces entrevues réduites et sporadiques, et c'est ce désir de dire en peu de temps l'enfermement de toute une vie qui sera la source du malentendu entre les co-énonciatrices – nous allons le voir.

¹³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹⁶ *Ibidem.*

Les deux premières rencontres ont lieu à quinze jours d'intervalle, mais une mise en demeure est vite signifiée en vue de raccourcir le nombre des visites :

En mars, je reçois une lettre de la direction, un rectificatif : mes visites ne sont admises qu'une fois par mois, chacune soumise à une demande d'autorisation écrite [...] ; nous avons droit à une heure et demie, au maximum¹⁷.

Un temps court imparti dans le hors-texte pour le récit d'une vie ; un temps de l'entrevue pressant et dense pour chercher à comprendre le sens des événements.

Nous avons donc la réduction de la personne, du lieu, du temps : tout concourt dans ce texte à la densité, la concentration.

3. La question unique

Le dialogue qui a lieu entre les interlocutrices tourne autour d'un point central. Nicole Malinconi va vers cette rencontre avec une question unique en tête, qui motive sa démarche et à laquelle elle veut tenter de répondre avec l'aide de Michelle Martin : « Comment est-ce possible ? Comment peut-on en arriver là ? »¹⁸. Et l'écrivaine présume que cette question fondamentale a été et reste majeure pour la recluse au cours de ses dix ans d'incarcération, sans quoi, imagine-t-elle, Michelle Martin ne chercherait pas à écrire¹⁹.

Pendant, lors de leur première rencontre, Nicole Malinconi déchante immédiatement car l'intention de Michelle Martin est de parler des conditions d'incarcération des femmes à Namur. Elle ne veut plus revenir sur la question posée par l'énonciatrice. Elle fait l'impasse sur les faits qui l'ont menée en prison et y oppose un mutisme obstiné. Voici ses paroles rapportées en discours direct libre :

Puis vous dites : Je veux écrire. Je veux parler de la condition de la femme. Vous dites : Les petites filles, Julie et Mélissa, le fait que j'ai lais-

¹⁷ *Ibid.*, p. 44.

¹⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹ « Question qui depuis les dix ans avait dû être la vôtre, vous harceler, lancinante et comme vous réveiller, sans quoi, je me disais, l'idée d'écrire ne vous serait pas venue » (*Ibidem*).

sé mourir deux petites filles, je ne veux plus en parler. Les faits, tout le monde en a parlé ; les médias, le procès, moi-même²⁰.

Cette position se réaffirme constamment, notamment dans les entretiens suivants²¹. Or, le drame à l'origine de l'incarcération est précisément ce dont Nicole Malinconi voudrait parler et surtout ce qu'elle voudrait entendre raconter – un aveu et un regret, en quelque sorte – car si elle accepte ces échanges avec la prisonnière, c'est pour comprendre l'impossible question qui met en jeu le paradoxe de l'inhumain dans l'humain et de l'humain dans l'inhumain. Parler de la vie en prison en taisant ce pourquoi l'on s'y trouve serait, à ses yeux, s'« amputer d'une part de [soi]-même »²². Cette question unique, centrale, l'énonciatrice ne veut l'abandonner à aucun prix, c'est pourquoi elle revient lancinante dans le recueil, alors que la recluse reste muette sur ce passé criminel :

Me revient aussitôt la question du début, d'avant même notre rencontre, celle qui m'a menée à vous, sans quoi l'idée d'un livre avec vous m'apparaîtrait vaine, impossible : comment une femme se laisse-t-elle envoûter par un homme, jusqu'à laisser mourir, jusqu'à cet abandon de la vie, de l'élémentaire loi de la vie, jusqu'à l'oubli de la vie en elle ?²³.

Je dis la question, à nouveau, plus fort qu'à notre première rencontre. Je crois tout à coup que notre présence dans le parloir de la prison n'a d'autre raison que d'approcher cela, de le tenter, de laisser vos mots et peut-être les miens dire la question au plus près, dans l'inconnu où nous sommes l'une de l'autre, et du livre²⁴.

Nous sommes proches des mécanismes du récit fantastique où l'énigme de la monstruosité se résume non seulement à la question po-

²⁰ *Ibid.*, p.18.

²¹ « À nouveau l'idée d'un livre sur la prison, oubliant ce pourquoi vous êtes là, comme taisant la vérité du seul livre que vous pourriez écrire ou qui pourrait être écrit, de vous » (*Ibid.*, p. 22). « Nous nous retrouvons quinze jours plus tard, dans le parloir. [...] D'emblée, vous dites qu'à propos du livre vous ne voulez plus parler de ces questions-là, ne plus revenir là-dessus ; vous voulez un livre consacré prioritairement à votre vie de détenue » (*Ibid.*, p. 34). « Vous dites que le livre, ce serait d'abord cela, l'enfermement votre vie en prison ; vous dites que vous avez beaucoup de choses à dire là-dessus » (*Ibid.*, p. 35).

²² *Ibid.*, p. 19.

²³ *Ibid.*, p. 35.

²⁴ *Ibid.*, p. 36.

sée, mais au seul terme « question », qui condense en un mot, concis, pudique, l'ample mystère de l'existence du mal. Il est difficile de regarder cette question en face, la réponse se tapit, taboue, cachée ; elle ne peut se livrer au grand jour car elle pointe l'inhumain dans l'humain, ce dont on a honte. Pourtant, c'est à cela que veut s'atteler l'écrivaine, pour comprendre la recluse, se comprendre et comprendre l'ambiguïté de l'humanité. Les faits – l'affaire des meurtres en série connue du grand public –, elle ne peut elle-même les dire et use d'euphémismes pour les évoquer (« *laisser mourir* », « *abandon de la vie* », « *oubli de la vie* »), de synecdoques généralisantes (« *vos mots* », « *la question* ») pour amener à en parler, et du déictique à la fois vague et englobant « cela » pour désigner l'objet de la terreur.

Ces faits, Michelle Martin finit par les dire – les circonstances de la mort des deux petites filles, Julie et Mélissa, mais aussi d'Ann et Eefje –, et ces paroles rapportées constituent le centre du récit²⁵. Les faits se trouvent au cœur du texte et ils l'encadrent également ; ils sont en effet rappelés dans les deux premiers paragraphes et en fin de livre dans une annexe intitulée : « Rappel des événements » avec des dates précises concernant les enlèvements et meurtres successifs. Entre ces extrémités du récit qui se regardent en miroir et le centre, la périphérie narre tout d'abord les circonstances de la production du texte dans un geste autonymique²⁶ de l'écriture, pour en venir ensuite au passé de Michelle Martin, pris dans les rets de la perversité de sa mère avant celle de son mari. Cette narration d'une vie, aux yeux de la recluse, devrait « dissoudre » l'affaire dans un ensemble :

Vous dites : ce qui s'est passé ne comptera que pour une petite partie ; il faut prendre toute l'histoire dans son ensemble, non pas pour expliquer, mais parce que ce qui s'est passé est dissous dans tout l'ensemble²⁷.

Diluer, diminuer jusqu'à l'effacement ces faits dans le cours d'une vie ; ce souhait de dissolution, ce désir de réduction à l'anecdote crée

²⁵ *Ibid.*, pp. 45-54.

²⁶ La narratrice « dédouble pour ainsi dire son discours pour commenter sa parole en train de se faire, [elle] produit une sorte de boucle dans son énonciation », (D. Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 170).

²⁷ N. Malinconi, *Vous vous appelez...*, *op. cit.*, p. 57.

une faille entre les co-énonciatrices²⁸ car, pour Nicole Malinconi, on ne peut échapper à l'exigence de la question et à la vérité qu'elle délivre²⁹ :

Je pense : ce qui s'est passé fait écrire, ce qui arrive fait écrire, quoi qu'il arrive, parce qu'il y a une nécessité à écrire, comme intransigeante, comme imposée par le terrible de ce qui arrive, faisant que ce terrible sera dit, ne pourra plus passer inaperçu³⁰.

Ramener la question à la portion congrue d'une parenthèse dans le parcours d'une vie permettrait et obligerait – selon Michelle Martin –, de prendre en considération les circonstances qui étaient les siennes et de poser une nouvelle question :

Chacun peut se demander ce qu'il aurait fait à la place du criminel. Vous ajoutez : À la place des bourreaux du nazisme, par exemple³¹.

Nicole Malinconi pense alors à Adolf Eichmann, et renvoie ainsi le lecteur, par ce biais, à « la banalité du mal », théorisée par Hannah Arendt³². Pour la prisonnière, c'est l'ignorance, l'évacuation, l'annulation de ses circonstances, la réduction aux seuls faits qui ont créé l'image du monstre :

Vous dites : Je n'accepterai pourtant jamais. Vous vous taisez. Vous regardez la table, devant vous : Que les médias, l'opinion publique, la justice m'aient condamnée sans prendre en considération ce que j'étais, ce que je suis. [...] À la place, on m'a donné l'image d'un monstre ; c'est la violence qu'on m'a faite³³.

²⁸ « Vous, vous dites : Dissoudre ce qui s'est passé. C'est peut-être cela qui nous sépare » (*Ibid.*, p. 57).

²⁹ « Dans la tentative d'approcher comme d'une vérité : de vous, mais aussi de moi qui écris cela » (*Ibid.*, p. 62).

³⁰ *Ibid.*, p. 57.

³¹ *Ibid.*, p. 72.

³² H. Arendt, *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal* [1963], trad. A. Guérin, Paris, Gallimard, 1966.

³³ N. Malinconi, *Vous vous appelez...*, *op. cit.*, p. 73.

Du côté de l'écrivaine, l'explication de cette monstruosité vient sous la forme d'une coupure, d'un voilement, d'un mur entre soi et soi, provoquant une schize où l'on s'aveugle volontairement :

Un mur étanche entre vos actions et votre intelligence. Dans votre pensée même, le mur, faisant deux blocs ignorants l'un de l'autre³⁴.

Pour se justifier, l'esprit est prompt à s'aveugler et à transformer l'autre lui aussi en un monstre qu'il faut fuir, enfermer ou écraser. Pour se protéger, protéger les siens et annuler sa conscience, Michelle Martin s'est acquittée de toute clairvoyance en métamorphosant deux petites innocentes :

Ce n'étaient pas des enfants, c'étaient des bêtes féroces qui allaient surgir, qui allaient me dévorer³⁵.

La violence se génère et se justifie par la perception d'autrui en tant que monstre.

Conclusion

Il s'agit bien de mettre au jour dans ce récit les mécanismes qui président, dans des circonstances extrêmes, à la présence de l'inhumain dans l'humain, d'expliquer l'origine du mal en montrant les multiples justifications que se donne la conscience pour se rassurer, au cœur de la terreur, dans son choix de la lâcheté. C'est toujours l'autre qui est un monstre. Jamais soi.

Pour Nicole Malinconi, minimiser les faits, les mettre entre parenthèses reviendrait à reproduire l'ignorance volontaire qui rendit sa co-énonciatrice complice des méfaits du criminel le plus médiatisé en Belgique au cours des vingt dernières années. C'est pourquoi elle ne le fait pas. Au contraire, elle les rappelle de façon insistante, dans l'encadrement de son récit, en son centre, sans omettre toutefois la narration des circonstances qui furent celles de Michelle Martin, circonstances qui permettent de comprendre l'annulation de la conscience, de son hu-

³⁴ *Ibid.*, p. 91.

³⁵ *Ibid.*, p. 49.

manité, sans l'excuser. La prise de parole de l'inexistant social se reflète, à l'instar d'autres récits de Nicole Malinconi, par ses phrases minimalistes, proches de l'oralité. Le mélange des voix, de celle de la recluse et de la sienne, à travers les styles direct, indirect et indirect libre, rend compte d'une dimension empathique de l'écriture, même si le « vous » garde ses distances et marque la différence entre l'une et l'autre interlocutrices. Le brouhaha médiatique a rendu inaudible la parole de l'accusée. C'est à l'inverse son silence qui devient audible dans l'écriture de Malinconi. Dans un cas comme dans l'autre, il y a constat de l'ameusement jusqu'à l'annulation liée à la condamnation judiciaire mais surtout sociale. Le texte de Malinconi devient, dans cette atmosphère, une écriture du silence.



MARGARETH AMATULLI, CHIARA ELEFANTE¹

Università d'Urbino Carlo-Bo

Università de Bologna

margherita.amatulli@uniurb.it, chiara.elefante@unibo.it

L'ÉCRITURE DE LYDIA FLEM, HÉRITIÈRE « TRADUCTRICE »

Résumé

La production autobiographique de l'écrivaine et analyste belge Lydia Flem, dont les parents ont survécu à la déportation, est traversée par les thèmes du deuil, de la perte et de la séparation. Héritière d'un passé traumatique que ses parents ne lui ont transmis que tacitement, elle trouve dans l'écriture et dans l'analyse la possibilité de s'affranchir de l'expérience familiale et d'entamer une nouvelle vie. En faisant appel aux études de l'essayiste, traductrice et psychanalyste française Janine Altounian, nous nous proposons de mettre en parallèle son expérience de l'écriture et de la parole du trauma à celle de la traduction.

Abstract

The autobiographical work of Belgian writer and analyst Lydia Flem, whose parents outlived deportation, is permeated by themes of grief, loss and separation. Inheriting a traumatic past that her parents only tacitly passed on to her, she finds in writing and analysis the opportunity of freeing herself from her family's experience and starting a new life. Using the work of French essayist, translator and psychoanalyst Janine Altounian, we propose to compare Flem's experience of writing and speaking about trauma with the act of translation.

Les textes à vocation autobiographique de l'écrivaine et analyste belge Lydia Flem sont traversés par l'isotopie de la perte, du deuil, de la séparation et s'inscrivent dans la littérature de la post-mémoire puisque l'auteure est fille de parents juifs qui ont survécu à l'expérience de la déportation. Parmi les *topoi* de la littérature de la « génération d'après »² – de l'ouverture de la boîte contenant toute sorte de documents à l'évocation des photographies retrouvées, de la poésie du

¹ Cet article est né d'un travail collaboratif entre les deux auteures. En ce qui concerne la répartition auctoriale, Margareth Amatulli a rédigé l'introduction et le paragraphe 1, alors que Chiara Elefante les paragraphes 2 et 3.

² L'expression est empruntée à Robert Bober et à son film *La Génération d'après* (1971). L'auteur l'utilise spécifiquement pour les enfants orphelins juifs dont les parents avaient été déportés ou fusillés ; nous l'employons ici dans son sens le plus large incluant les enfants de survivants et les survivants-enfants.

vide à la recherche d'une filiation – nous avons choisi de privilégier le *topos* du rapport entre l'écriture et l'héritage dans les deux récits *Comment j'ai vidé la maison de mes parents* et *Lettres d'amour en héritage*³. Ces deux textes ont déjà fait l'objet de plusieurs analyses critiques qui les ont considérés du point de vue psychanalytique (comme récits de l'élaboration d'un héritage inconscient) ou littéraire (comme récits de filiation et volets d'un roman familial)⁴. Sans nullement vouloir ignorer la portée de ces contributions, nous souhaitons toutefois proposer ici une approche complémentaire qui se focalise sur la langue et apparente l'expérience de l'écriture du trauma à celle de la traduction. Dans cette perspective Lydia Flem s'insère parfaitement dans le contexte de la littérature belge de langue française qui accorde une attention toute particulière à la langue en expérimentant les limites du dire ainsi que l'exigence impérieuse du franchissement des frontières linguistiques et culturelles⁵.

³ Les deux textes, respectivement publiés par les Éditions du Seuil en 2004 et en 2006, ont été réunis dans un seul volume datant de 2020, qui inclut un troisième texte (*Comment je me suis séparée de ma fille et de mon quasi-fils*, Seuil, 2009) ; la trilogie a été publiée sous le titre L. Flem, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents : une trilogie familiale*, Paris, Éditions du Seuil, 2020. Pour les citations nous ferons dorénavant référence à la numérotation de ce volume, en utilisant entre parenthèses, dans le texte, les abréviations CVMP et LAH suivies du numéro de page.

⁴ Parmi ces contributions, nous signalons : S. Bainbrigge, *Solidarity and Solitude within and beyond the text: engaging with connection and loss in Lydia Flem's writings*, in Caroline Verdier et Elise Hugueny-Leger (dir.), *Solitaires, Solidaires. Conflict and Confluence in Women's Writings in French*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2015, pp. 209-228 ; S. Bainbrigge, *Sagesse et résistance, deuil et écriture. Comment j'ai vidé la maison de mes parents de Lydia Flem*, in M. Quaghebeur (dir.), *Sagesse et Résistance dans les littératures francophones*, Bruxelles-Berne, PIE-Peter Lang, 2018, pp. 545-555 ; B. Desorbay, *La Maison du c(h)amp de la mort : métagnomie, psychanalyse et filiation chez les romancières belges Diane Meur et Lydia Flem*, in M. Quaghebeur (dir.), *Écritures de femmes en Belgique francophone après 1945*, Bruxelles-Berne, PIE-Peter Lang, 2019, pp. 249-271 ; J. Paque, *Le Travail du vide à temps plein*, in « Le Carnet et les instants », n. 133, 2004, p. 82.

⁵ La critique littéraire en Belgique ne peut faire abstraction de la question linguistique et du multilinguisme du pays ainsi que du rapport complexe entre langue et identité. Parmi les très nombreuses références, nous ne citons ici que J.-M. Klinkenberg, *La Crise des langues en Belgique*, in J. Maurais (dir.), *La Crise des langues*, Paris, Le Robert, 1985, pp. 93-145 ; M. Quaghebeur, *Spécificités des lettres belges de langue française*, in « Itinéraires & Contacts de cultures », n. 20, 1995, pp. 11-22 ; un colloque a tout récemment (26-27 avril 2021) été organisé en Italie (par le Centre d'études sur la littérature belge de langue française de l'Université de Bologne) sur *La Belgique au prisme des langues : bi/plurilinguisme, traduction, autotraduction* dont les actes n'ont pas encore été publiés.

D'un point de vue méthodologique, nous aurons recours aux études de Janine Altounian qui met en parallèle les deux postures, celle de l'héritier des survivants, qui porte vers l'écriture un passé traumatique universellement défini comme indicible, et celle du traducteur, qui déplace la parole d'une langue et d'un système culturel à l'autre, conscient qu'il y aura toujours un *reste* intraduisible. Altounian, essayiste, psychanalyste et traductrice française d'origine arménienne affirme en effet que :

traduire une absence de langue en une langue faisant advenir la langue absente à la parole, amener à l'écriture un passé traumatique infantile ou transgénérationnel qui jusqu'alors ne disposait pas de mots, constitue une opération non sans rapport avec la traduction d'une langue à une autre : dans chacune des deux postures, le traducteur est le seul à connaître la non-coïncidence des valences, soit entre deux systèmes de pensée, soit entre une pensée survivant à la mort psychique d'une part de soi et celle restée indemne de cet éclatement. [...] [D]ans les deux configurations, la préoccupation majeure est de sauver le plus possible de ce qui se perd nécessairement dans une mutation qui, malgré la castration inévitable, conditionne pourtant la possibilité de toute transmission⁶.

Sauver le plus possible de ce qui se perd nécessairement dans une mutation, et ensuite transmettre l'héritage reçu des parents à travers une écriture du deuil libératrice, transgressive et émancipatrice est précisément le dessein de Lydia Flem. En partant du silence et du vocabulaire lacunaire de ses parents qui ont abandonné leurs idiomes maternels, l'écrivaine s'approprie une langue filiale qui lui permet de « coudre » les différentes parties du discours blanc du passé et de traduire ensuite l'expérience existentielle en textes littéraires.

1. Le tabou de la parole et l'intraduisible

Lydia Flem naît en Belgique d'un père juif, Boris, Russe né à Saint-Petersbourg, et d'une mère, elle aussi juive, Édith Esser, *alias* Jacqueline Monnier, allemande née à Cologne. Son origine est donc significative au sein d'un pays dont le cosmopolitisme va croissant depuis la fin du XIX^e siècle et dont le multilinguisme a toujours été une question centrale et féconde pour la création littéraire. Ses parents choisirent

⁶ J. Altounian, *Les Héritiers et les traducteurs*, in « Libres cahiers pour la psychanalyse », n. 16, 2007/2, pp. 173-174.

d'adopter comme langue de leur relation (d'abord épistolaire et ensuite conjugale) le français, langue du pays d'accueil, et refusèrent d'utiliser le russe et l'allemand comme langues de communication avec leur fille, qui se sentit dès lors amputée d'une généalogie linguistique. Cette « absence », due à l'identification fréquente de l'allemand avec une langue mortifère, empêcha en effet la fille d'accéder à l'univers de ses ancêtres et à l'étude des arbres généalogiques paternel et maternel que sa mère avait patiemment reconstitués jusqu'au XVII^e siècle. La fille, déjà déshéritée de la langue des origines, est également bannie de la langue de l'intimité et des confidences conjugales, car ses parents échangent « leurs secrets en anglais » (LAH, p. 297). Au foisonnement linguistique des parents maîtrisant le russe, l'allemand, le français, l'anglais et pour finir l'italien, correspond une déchirante absence de mots pour dire à leur fille l'horreur des camps. Dans les deux textes considérés, Lydia Flem exprime cette indigence linguistique, qui met en cause la possibilité même d'écrire, par le biais de différents procédés touchant l'organisation du discours, les choix lexicaux et pour finir le rythme textuel.

Les nombreuses questions qui parsèment les textes, souvent introduites par des adverbes interrogatifs, affectent les limites du langage (des parents ainsi que de la fille écrivaine) aussi bien que l'ineffabilité de l'expérience vécue :

Comment oser raconter ? (CVMP, p. 13)

Comment raconter ? [...] Serait-ce les trahir que d'en parler ? (CVMP, p. 18)

Comment m'inscrire dans une lignée chargée de morts partis en fumée ? (CVMP, p. 73)

Le corps à corps archaïque de la mère et de l'enfant se chargeait d'images insoutenables.

Comment y échapper ? Où trouver un abri ? À qui faire confiance ? (CVMP, p. 100)

Oserai-je le confier à ces pages ? (CVMP, p. 101)

Comment vivre lorsqu'on est un enfant de survivant ? (LAH, p. 231)

Combien de tiroirs, de coffres, d'armoires, de malles au fond d'un grenier regorgent de lettres jaunies, entourées d'un ruban de satin rose,

bleu ou rouge, oubliées depuis longtemps, tenues pieusement fermées, gardées sans être lues, par respect, par pudeur, par crainte de ce qui se trouve enfoui ? (LAH, p. 381)

Le lexique des deux textes pris en considération exprime, à travers le préfixe privatif « in- », la difficulté de traduire en mots et en écriture l'expérience concentrationnaire des parents, difficulté qui est parfois soulignée également à travers le choix de l'italique : « *inavouables* » (CVMP, p. 13) ; « *innomées* » (CVMP, p. 14) ; « *innommables* » (CVMP, p. 14) ; « *imprononçables* » (CVMP, p. 32) ; « *inexprimable* » (CVMP, p. 73) ; « *indicible* » (CVMP, p. 76) ; « *insaisissables* » (CVMP, p. 77) ; « *impossible à raconter* » (CVMP, p. 98) ; « *inachevées* » (CVMP, p. 98) ; « *inassimilable, impensable, impensé* » (LAH, p. 230) ; « *impossible à raconter, [...] impossible à croire* » (LAH, p. 230).

L'itération des structures interrogatives et la reprise permanente de certains noyaux lexicaux déniés par une particule qui en marque la mutilation, engendrent un rythme associé « à un imaginaire du souffle et de ses irrégularités : halètement, asphyxie, profonde inspiration »⁷. Il ne s'agit pas d'une simple répétition, mais d'un véritable ressassement typique de l'écriture traumatique. Dans la dynamique d'extension du ressassement, les mots reviennent à travers leurs variations synonymiques et tracent une « avancée désespérée »⁸ qui ne fixe jamais le dit, mais relance plutôt le dire. « Reformuler c'est, dans la recherche et la rencontre de formules inédites, éprouver l'insuffisance au cœur même de ce qui se dit/s'est dit : ainsi plus on répète, plus il s'avère nécessaire de reprendre et impossible d'arrêter »⁹ :

On voudrait amadouer le mot, en atténuer la brutalité, l'édulcorer, prononcer plutôt : 'débarrasser', ou peut-être même 'fermer' (CVMP, p. 21)

Vider, verbe transitif.

Action de rendre vide un contenant, un lieu, d'enlever d'un lieu, de chasser, d'expulser. Son contraire : emplir, remplir. (CVMP, p. 27)

⁷ D. Carlat, *Une lecture de Comment j'ai vidé la maison de mes parents de Lydia Flem : pour une approche matérielle du deuil*, in « Recherches et Travaux », n. 97, 2020, <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/3112>, consulté le 12 juillet 2022.

⁸ D. Viart, *Formes et dynamiques du ressassement : Giacometti, Ponge, Simon, Bergounioux*, in « Modernités », n. 15, 2001, <http://books.openedition.org/pub/5387>, consulté le 12 juillet 2022.

⁹ *Ibidem*.

Vider, évider, étriper. Vider signifie aussi nettoyer, clore, épuiser, mettre fin. (CVMP, p. 28)

Comme un abcès dangereux dont on recommande de le débrider, l'inciser, ouvrir, percer, vider en somme ? (CVMP, p. 29)

Vider, c'est aussi faire le vide en soi : se dévoiler, s'abandonner, se démasquer. (CVMP, p. 30)

Dépareiller, disperser, séparer. (CVMP, p. 54)

Cette dynamique extensive de la parole représente une réponse filiale au manque des langues originaires des parents, à l'absence du discours sur l'expérience de la déportation et de l'extermination d'une bonne partie de la famille, et pour finir à la pauvreté du dialogue verbal entre parents et fille : « jamais une rencontre, même balbutiante, à travers des mots et des émotions » (CVMP, p. 76). Le silence imposé à la fille n'est que le reflet du silence que le père a déjà imposé à sa femme « pour ne pas éveiller son insupportable peine » (LAH, p. 233). La fille regrette que sa mère n'ait pas écrit dans l'après-guerre, ainsi qu'elle aurait pu et voulu le faire, un livre de témoignages, qu'elle n'ait pas donné suite à ce projet après la mort de son mari ; elle comprend toutefois que sa mère y a renoncé pour protéger le sentiment de loyauté par rapport à l'interdiction que son mari lui avait imposée.

Malgré ce fort tabou posé sur la parole qui se manifeste à différents niveaux, une remarquable ambivalence demeure dans les discours et les actes des parents quant à l'impératif de mémoire adressé à leur fille : « Il faut que ta génération se souvienne, il ne faut pas oublier, c'était notre seul espoir au camp, que les autres sachent ce qui s'était passé. Tu te souviendras ? » (LAH, p. 236). Ce qui rend cette condition tragique c'est que « l'injonction parentale universellement à l'œuvre 'sépare-toi de moi pour pouvoir vivre !', se noue ici, dans un *double bind* paralysant, à l'impossible commandement : 'N'oublie jamais ce à quoi j'ai survécu pour ne pas en mourir !' »¹⁰.

¹⁰ J. Altounian, *De l'élaboration d'un héritage traumatique*, in « Cliniques méditerranéennes », n. 78, 2008/2, p. 14.

Si le discours social à l'intérieur de la communauté des humains peut avoir lieu (les parents enregistrent en effet, pour une fondation universitaire, des cassettes vidéo qu'ils ne montreront jamais à leur fille, dans lesquelles ils témoignent de leur expérience), au sein du trio familial le silence et le tabou perdurent.

2. Coudre les mots : l'héritage et la langue de la féminité

Dans *Lettres d'amour en héritage*, lorsqu'elle évoque la correspondance qu'elle a retrouvée et qu'elle décide de transcrire en l'accompagnant d'un commentaire métanarratif, la fille déclare : « je lis et relis les lettres d'amour de mes parents, déposant mes propres mots, *brodant* mes analyses, mes méditations, mes souvenirs, sur leur correspondance » (LAH, p. 380, nous soulignons). La forme verbale utilisée, qui appartient au champ sémantique de la couture et de la broderie, révèle une nouvelle déclinaison de l'héritage et de la transmission, au sein d'une lignée essentiellement féminine qui peut aller jusqu'à modifier les structures étymologiques du langage patriarcal. En retrouvant un sachet enveloppant deux cintres recouverts d'un manteau de laine, croché par sa grand-mère maternelle, la narratrice imagine sa mère lui disant :

C'est ton arrière-grand-mère qui a réalisé cet ouvrage au crochet. J'aimerais que tu le gardes en souvenir d'elle et de moi. Donne-le à tes enfants et aux enfants de tes enfants. Voici le témoignage d'une longue lignée de femmes habiles de leurs mains, attentives au beau linge, soucieuses du bien-être de leur famille, prends-en bien soin, comme je l'ai fait avant toi. C'est notre 'matrimoine'. (CVMP, p. 104)

La mère est une figure extrêmement complexe, qui rend problématique l'affirmation identitaire de sa fille. Pendant sa jeunesse, elle avait été trotskiste et résistante pour s'opposer aux nazis, en obtenant des décorations à propos desquelles la fille affirme : « je ne comprenais pas qu'une mère, une femme ait des insignes militaires. J'en étais fière et troublée. Ma maman pouvait-elle être coquette et militaire ? L'ordre des sexes n'était-il pas inversé ? » (CVMP, p. 83). Mais dans l'après-guerre, du fait du poids marquant de l'Histoire et des traumatismes physiques de l'expérience concentrationnaire, elle renonce totalement à jouer un rôle dans la vie politique et publique pour se consacrer, « [j]eune mariée

fragile, [...] à sa petite famille » (LAH, p. 198), à l'activité de couture exercée dans l'art du mot et du travail bien fait :

je me tenais devant la garde-robe ouverte et contempiais ces robes qu'elle avait cousues à la main avec une patience infini, une attention sans faille [...]. Elle utilisait des mots merveilleux que personne d'autre ne prononçait : guipure, fronces, crêpe de Chine, passepoil, point de feston, godets, lés, volants... (CVMP, p. 112)

Le père transmet lui aussi à sa fille des modèles ambivalents et discordants de féminité. D'un côté, il s'avère précurseur en jouant un rôle de « papa-poule » et en manifestant dans son écriture une attention toute particulière et pionnière à l'accord genré des mots :

Le genre des mots le torturait ; pour ne pas blesser le féminin, il donna la préférence à celui-ci. La règle de grammaire qui veut que le masculin l'emporte s'était changée, pour lui, en son contraire. Dans ses lettres, il accorde volontiers tous les adjectifs au féminin ou au féminin pluriel, n'hésitant pas moins à parler de lui au féminin également. Grâce à lui, je n'ai jamais douté qu'il était bon d'être une femme. (LAH, pp. 295-296).

D'autre part, fortement marqué par son expérience de la privation maternelle due à la guerre, il défend un modèle canonique de femme-mère, qui sacrifie le travail à la maternité :

Quand ma fille est née, il ne supportait pas que je consacre beaucoup de temps à mon travail, il se fâchait, voulait que je donne tout mon temps à l'enfant. Je ne savais pas qu'il me chargeait, sans me le dire, d'effacer ses années de pension et d'orphelinat, le manque de sa mère. (LAH, p. 216)

Confrontée à cette fluctuation des rôles de genre et à cette ambivalence parentale, la fille vise à mettre en jeu un héritage actif « qui implique de se positionner personnellement, de se différencier, d'effectuer un tri, de transformer et de créer afin que l'héritage ne se nécrose pas, reste vivant, pourvoyeur de sens et adapté au contexte »¹¹.

¹¹ F. Calicis, *Les héritages familiaux : comment faire avec nos loyautés ?*, in « Cahiers de psychologie clinique », n. 43, 2014/2, p. 81.

C'est l'écriture qui lui offrira la possibilité de devenir l'« héritière active de leur filiation » (CVMP, p. 70) et de revendiquer son autonomie face au modèle féminin traditionnel représenté par la broderie et la couture. À travers l'écriture, elle renaît en tant que « fille de mots et de papier » (CVMP, p. 106) sans pour autant renoncer à renouer le lien de filiation avec sa mère. C'est à partir de « [sa] fine écriture [...], ferme et déliée » (CVMP, p. 133), relevée sur des serviettes en papier retrouvées dans le grenier et provenant de cafés et restaurants du monde entier, que Lydia Flem éprouve l'envie d'écrire et, en le faisant, réalise l'un des rêves de sa mère, celui de rédiger un manuscrit à remettre à Gallimard.

3. De l'intraduisible à l'écriture comme traduction

À propos de son écriture, Lydia Flem affirme :

Écrire est devenu mon terrain de jeu. Je cherche les mots, je tâtonne, j'essaie un rythme, une mélodie pour dire quelque chose d'infiniment intime, pour le partager ensuite avec les autres. (LAH, pp. 253-254)

Nous retrouvons dans cette vision de l'écriture plusieurs consonances avec le traduire, ses hésitations, sa recherche de la parole et du rythme, le temps de l'immersion dans le texte et dans sa profondeur et le partage avec autrui. Ainsi que le rappelle Jacques Derrida, Walter Benjamin avait déjà établi une relation étroite entre les termes « *übersetzen* (traduire), *übertragen* (transférer, transmettre), *überleben* (survivre) »¹². C'est en effet pour traduire en mots ce qui est resté sous silence, pour le transmettre en héritage et pour continuer à vivre que Lydia Flem écrit *Comment j'ai vidé la maison de mes parents* après la mort de sa mère, et *Lettres d'amour en héritage* au moment où elle retrouve la correspondance amoureuse de ses parents et décide de la transcrire.

À travers la création littéraire le texte premier à traduire, à savoir la souffrance et l'expérience traumatique vécue par ses parents, trouve asile dans la parole traductive à travers une « recherche obstinée, tâtonnante, de mots perdus » (CVMP, p. 73). Face à cette écriture-traduction se pose la question de la fidélité/loyauté envers le texte de départ et de

¹² J. Derrida, *Psyché : inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, p. 214, cité in J. Altounian, *Traduire les restes : la langue des survivants*, in « Lignes », n. 26, 1995/3, p. 71.

la prise de distance/transgression qu'implique le texte d'arrivée. Flem se demande à plusieurs reprises si elle a le droit de parole et si elle peut consentir à violer l'intimité de ses parents : « Serait-ce les trahir que d'en parler ? » (CVMP, p. 18) ; « Avais-je le droit d'entrer dans leur histoire, dans cette histoire qui précédait mon existence ? » (LAH, p. 175).

L'écrivaine éprouve un besoin vital de déterminer un écart différentiel entre sa personne et les modèles que représentent ses ascendants, de même que toute traduction – que l'on puisse pleinement définir telle – conserve un espace de liberté et de transformation au sein du mouvement de texte à texte : « Mon destin devait-il répéter celui de ma mère ou m'était-il permis d'en tracer un autre ? Comment devenir une *femme comme elle* sans devenir comme elle ? [...] Semblable et différente, c'est tout l'enjeu des liens mère-fille » (LAH, p. 320). L'enjeu même que pose toute traduction.

La décision de donner une voix à ses parents, l'attention à la parole et au travail dans la langue représentent une forme d'« [a]uto-analyse interminable » (CVMP, p. 60) pour « tenter de décoller son psychisme du psychisme parental » (CVMP, p. 60). Ces deux positionnements sont d'ailleurs sous-jacents au choix de Lydia Flem de devenir analyste « [p]our analyser et panser la douleur » (LAH, p. 221). L'écrivaine éprouve du plaisir, investit toute son énergie pour retrouver la chair des mots – ainsi que le fait le traducteur –, et la chaîne des paroles – que le psychanalyste essaie de susciter et de décoder chez l'analysant.

Pour en venir à l'analogie entre l'écriture traduisante et la transmission, Lydia Flem recherche « un tiers-autre, susceptible d'entendre, de recueillir et de reconnaître, dans une autre syntaxe existentielle, son Histoire qui, ainsi "traduite", induira dans l'écho d'un tel déplacement d'énonciation l'éventuel dépassement de son énoncé »¹³. L'écrivaine est en effet consciente que son vécu de fille de survivants peut assumer une portée allant au-delà de son individualité et elle se propose ainsi de jouer un rôle de médiatrice. Elle s'adresse par conséquent à une collectivité qu'elle identifie par le pronom impersonnel « on » et qu'elle interpelle puissamment par une question rhétorique :

Dit-on assez aux enfants des survivants de génocide, du Rwanda, du Cambodge, d'Arménie ou d'ailleurs, qu'il faut du temps au temps pour

¹³ J. Altounian, *De l'élaboration d'un héritage traumatique, op.cit.*, p. 8.

que leurs morts deviennent des morts, et les survivants, des vivants parmi les vivants ? (CVMP, p. 98)

Si l'on se penche enfin sur le lien, identifié par Benjamin, entre traduction et survie, réécriture et circulation¹⁴ des textes, nous pouvons sans aucun doute affirmer que l'écriture répond, selon Lydia Flem, à une pulsion de vie et représente un défi lancé à la mort :

Il est un temps pour le chagrin et un temps pour la joie.
Proserpine, après avoir passé les mois d'hiver sous la terre, revient à la lumière du soleil, elle ensemence les champs et les vergers. Fleurs et fruits renaissent. Il n'est pas bon de s'enfermer dans la mélancolie.
Je n'ai pas envie de mettre un point final à ce livre (CVMP, p. 156)

La décision de ne pas conclure le texte par un point renvoie d'un côté à l'idée d'une écriture foisonnante qui se poursuit au-delà de la page, de l'autre à l'image d'un *reste* impossible à saisir et à transférer, qui n'empêche toutefois la traduction d'exister en tant que processus à jamais inaccompli.

¹⁴ Le lien entre traduction et circulation des textes est bien évidemment assuré aussi par les nombreuses traductions des ouvrages de Lydia Flem en d'autres langues, dont l'allemand, l'anglais, le basque, le castillan, le catalan, le chinois, le coréen, le grec, l'hébreu, le japonais, le néerlandais, le polonais, le portugais, le roumain, le russe, le serbe et le suédois. Les traductions en langue italienne des ouvrages ici analysés ont été publiées par la maison d'édition milanaise Archinto, fondée par Rosellina Archinto en 1985, entrée, en 2003, dans le grand groupe éditorial Rizzoli. La traduction de *Comment j'ai vidé la maison de mes parents* est née d'un projet personnel de traduction d'Edda Melon, qui par la suite a également traduit *Panico*. Quant à *Lettres d'amour en héritage*, au moment où la maison d'édition a décidé d'investir dans la publication, Melon n'était plus disponible ; la traduction a par conséquent été confiée à Elena Pasini. Indépendamment de la qualité du travail de traduction, il est dommage que Lydia Flem n'ait pas trouvé, comme c'est d'ailleurs souvent le cas pour les auteurs du contemporain, une cohérence traductive mais surtout une « voix » pour son écriture. Les derniers textes ont d'ailleurs été publiés non seulement par d'autres traducteurs qu'Edda Melon et Elena Pasini, mais aussi par d'autres maisons d'édition, ce qui donne lieu à un morcellement éditorial de l'auteure en langue italienne. Voici la liste des ouvrages traduits en italien : L. Flem, *La vita quotidiana di Freud e dei suoi pazienti*, traduzione di Maria Grazia Meriggi, Milano, Rizzoli, 1987 (ensuite réédité par Fabbri en 1999) ; *Come ho svuotato la casa dei miei genitori*, traduzione di Edda Melon, Milano, Archinto, 2005 ; *Panico*, traduzione di Edda Melon, Milano, Archinto, 2006 (*Panico* a été retraduit, ce qui est assez exceptionnel pour un ouvrage si récent, par Federico Zaniboni et publié par la maison d'édition de Florence Clichy) ; *Casanova: l'uomo che amava le donne, davvero*, traduzione di Stefano Simoncini, Roma, Fazi, 2006 ; *Lettere d'amore in eredità*, traduzione di Elena Pasini, Milano, Archinto, 2008 ; *La regina Alice*, traduzione di Maurizio Ferrara, Firenze, Barbès, 2012.

Dans cette étude sur deux ouvrages de Lydia Flem, nous nous sommes inspirées des études de Janine Altounian qui interprète l'acte de verbalisation de la mémoire traumatique comme un acte de traduction de l'expérience mnémonique et souligne les analogies entre la traduction et la cure analytique. Dans son approche Altounian reprend d'ailleurs les réflexions de Walter Benjamin qui compare la transmission d'un traumatisme subi à l'opération de la traduction en raison de la traversée des frontières linguistiques et non-linguistiques que les deux pratiques comportent. Notre lecture pourrait probablement contribuer à mieux situer l'expérience d'écriture de Lydia Flem au sein de la littérature de la Belgique, un pays cosmopolite et multilingue dépourvu de langue proprement nationale dans lequel les faits de langue ne sont jamais considérés comme universels (et donc naturellement traductibles) ni comme des acquis.

Au sein de cette contextualisation, Lydia Flem s'insère à juste titre dans le débat sur la traduisibilité *versus* intraduisibilité de l'expérience des témoins et de la tension entre la parole et le silence dont s'est occupé Jacques Derrida à propos de sa traduction du poème de Celan « Aschenglorie »¹⁵. Derrida s'est risqué dans le procès de la traduction, tout en affirmant, à l'instar du poème, l'« immoralité » de traduire les témoignages. Marc Crépon met en évidence le défi de la traduction derridienne comme une « possibilité impossible »¹⁶ qui comporte une double responsabilité : la responsabilité de ceux qui ont survécu et qui témoignent à travers leur parole ou leur silence, et la responsabilité de ceux qui, ainsi que tous les traducteurs, essaient d'inventer « un idiome » pour transmettre et partager. C'est exactement ce témoignage d'une rencontre que l'on retrouve dans l'écriture de Lydia Flem, qui essaie de reconstruire, à travers plusieurs langages (verbal, émotionnel, mnésique), une unité irrémédiablement perdue mais éternellement désirée.

¹⁵ J. Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne, 2005.

¹⁶ M. Crépon, *Traduire, témoigner, survivre*, in « Rue Descartes » n. 52, 2006, pp. 27-38.



KATHERINE RONDOU

HEPH-Condorcet / Université libre de Bruxelles / Université de Mons
katherine.rondou@ulb.be

LA JOCASTE D'HENRY BAUCHAU, UNE FEMME D'OMBRE ET DE LUMIÈRE

Résumé

La critique s'est principalement penchée sur les représentations d'Antigone et d'Œdipe dans le cycle thébain d'Henry Bauchau, laissant habituellement dans l'ombre le personnage de Jocaste. La reine imprègne toutefois profondément l'œuvre bauchalienne, et ce à travers plusieurs décennies. Le personnage connaît une évolution importante, et la Jocaste de *La Reine en amont*, qui ouvre à l'autonomie son fils unique, en lui imposant de se détacher d'elle, est très différente de l'héroïne des années 1980 et 1990. Mère aimante et aimée, la Jocaste de la maturité tardive ne parvient cependant pas, en raison de sa préférence pour Polynice, à offrir à tous ses enfants l'assurance nécessaire pour affronter leur destin, et les visages différents qu'elle revêt pour ses fils prouvent les dysfonctionnements familiaux. La guerre civile actualise tragiquement la rivalité des jumeaux pour obtenir l'amour de Jocaste, et c'est finalement le sacrifice d'Antigone qui permet la réparation des injustices maternelles. La jeune fille offre à ses deux frères une digne sépulture, et les réunit dans une tendresse égale. La réécriture de Bauchau souligne ainsi la richesse interprétative du personnage mythique, dont les invariants illustrent les questionnements et les préoccupations du romancier et psychanalyste belge, comme la quête identitaire et la résilience.

Abstract

The criticism has focused primarily on the representations of Antigone and Oedipus in Henry Bauchau's Theban cycle, usually leaving the character of Jocasta in the dark. The queen, however, deeply permeated the work of Bauchau, and this over several decades. The character undergoes an important evolution, and the upstream Jocasta of *La Reine en amont*, who opens up her only son to autonomy, by forcing him to detach himself from her, is very different from the heroine of the 1980s and 1990s. Loving and loved, the late-maturing Jocasta, however, does not manage, because of her preference for Polynices, to offer all her children the confidence necessary to face their destiny, and the different masks she wears for her sons prove family dysfunctions. The civil war tragically actualizes the rivalry of the twins for the love of Jocasta, and it is ultimately Antigone's sacrifice that allows for the redress of maternal injustices. The young girl offers her two brothers a worthy burial and reunites them with equal tenderness. Bauchau's rewriting thus underlines the interpretive richness of the mythical character, whose invariants illustrate the questions and concerns of the Belgian novelist and psychoanalyst, such as the quest for identity and resilience.

Dans ces quelques pages, nous nous proposons d'aborder l'étude de la littérature belge francophone contemporaine à travers le prisme

de la thématologie¹. Il existe en effet des mythes, antiques et modernes, que nous pouvons qualifier de redondants en raison de leur omniprésence dans les arts et les lettres. Ils constituent dès lors un fil rouge idéal pour interroger les choix esthétiques d'une époque – d'un artiste – ainsi que ses représentations du monde, ses idéaux, ses fantasmes, ses obsessions, puisque même si le mythe s'inspire d'un récit plus ou moins figé, l'art, comme toute manifestation humaine, existe à l'intérieur d'une société donnée et est donc nécessairement affecté par les événements et les transformations qui la marquent. La réécriture d'un thème littéraire devient forcément le miroir de son époque.

Au sein des multiples mythes qui ont marqué l'imaginaire occidental, notre choix s'est porté sur Jocaste, la tragique reine de Thèbes. Le personnage atteste les disponibilités infinies du mythe (quoi de commun, en effet, entre *La Thébàïde* de Racine et *La Machine infernale* de Jean Cocteau ?), et contrairement à Antigone et Œdipe, ne bénéficie que d'études ponctuelles. Si les catalogues de bibliothèques universitaires comptent des analyses du personnage, chez tel ou tel artiste (Voltaire, Rotrou, Corneille, etc.), nous ne bénéficions pas d'approches globales et synthétiques. À titre d'exemple, alors que le dictionnaire des thèmes d'Elisabeth Frenzel et le dictionnaire des mythes littéraires de Pierre Brunel réservent une entrée spécifique à sa fille² et à son fils-époux³, le lecteur ne trouvera aucun article consacré exclusivement à Jocaste

¹ Nous empruntons l'expression « thématologie » au comparatiste Raymond Trousson (*Thèmes et mythes, questions de méthode*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981). E. Léonardy, *Mythe et littérature*, Bruxelles, Éditions Nauwelaerts, 1994 ; J.-M. Grassin, *Mythes, images et représentations*, Limoges, TRAMES, 1977 ; P. Brunel, C. Pichois, A.M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, 1983 ; P. Brunel, Y. Chevrel, *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989 ; F. Jost, *Introduction to Comparative Literature*, New York, The Bobbs-Merrill Company, 1974, pp. 175-187 ; H. Dyserinck, *Comparatistik. Eine Einführung*, Bonn, Bouvier Verlag et H. Grundmann, 1977, pp. 102-112 ; Y. Chevrel, C. Duloumié, *Le Mythe en littérature, essais offerts à Pierre Brunel à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000 ; D. Chauvin, A. Siganos, P. Walter, *Questions de mythocritique*, Paris, Imago, 2005 ; B. Franco, *La Littérature comparée, histoire, domaine, méthodes*, Malakoff, Armand Colin, 2016.

² E. Frenzel, *Antigone*, in *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart, Alfred Kröner, 2005, pp. 61-64 ; S. Fraisse, *Antigone*, in P. Brunel (éd.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Le Rocher, 1988, pp. 87-95.

³ E. Frenzel, *Œdipe*, in *op. cit.*, pp. 692-696 ; C. Astier, *Œdipe*, in P. Brunel (édit.), *op. cit.*, pp. 1059-1070.

dans ces deux ouvrages fondamentaux. De même, très peu d'œuvres littéraires abordent la tragédie des Labdacides par le biais de Jocaste⁴. Le personnage s'inscrit donc essentiellement dans le patrimoine culturel européen en raison de ses rapports avec les mythes d'Œdipe et Antigone.

Les apparitions littéraires les plus anciennes de la mère d'Œdipe remontent à l'*Odyssee* d'Homère (seconde moitié du VIII^e siècle ACN), où la reine de Thèbes se nomme Épicaste, aux *Phéniennes* d'Euripide (411-408 ACN) et à *Œdipe roi* de Sophocle (425 ACN). Au chant XI de l'*Odyssee*, Ulysse convoque l'ombre du devin Tirésias, afin qu'il lui fournisse des indications nécessaires à son retour sur Ithaque. Des reines et des héroïnes défunttes, dont les destins sont brièvement évoqués, se présentent ensuite à lui. Jocaste-Épicaste se trouve parmi elles. Les vers soulignent la beauté du personnage, et résument très brièvement les composants du mythe : l'inceste, le suicide par pendaison dans un moment de folie et l'abandon du fils aîné à la vengeance des Érynyes. Euripide met en scène la guerre fratricide entre Étéocle et Polynice, à laquelle Jocaste, vieille femme vêtue de noir et aux cheveux gris rasés depuis le départ de son plus jeune fils, tente de s'opposer, par son amour sincère pour ses enfants et ses discours pacificateurs. Elle échoue⁵ toutefois à réconcilier ses fils et s'égorge sur leurs cadavres, son corps continuant à étreindre celui de ses enfants dans la mort. La version sophocléenne, qui a plus durablement influencé les lettres, antépose le suicide de Jocaste à la découverte de l'inceste, et livre une image beaucoup plus discutable de sa maternité, puisque la souveraine confie elle-même son premier-né à un berger, pour qu'il tue l'enfant.

⁴ María-José Ragué-Arias ne cite que la pièce de 1981 de Michèle Fabien, *Jocaste* (M.-J. Ragué-Arias, *Los grandes mitos femeninos griegos: Clitemnestra, Medea, Fedra*, in « Anales de la literatura española contemporánea », XXXIV, 2009, fasc. 2, p. 566), à laquelle nous pouvons ajouter une pièce de Nancy Huston, *Jocaste reine* (2009), une nouvelle de Claude Pujade-Renaud, *Celles qui savaient* (2000), et un monologue inédit de Daniela Ginevro, *Les Thébaines* (2004), consultable à la Bibliothèque Royale de Belgique.

⁵ Tristan Alonge envisage une part de responsabilité de Jocaste dans le fratricide : la reine ne comprend pas que l'opposition de ses fils n'est pas politique, mais naît de la malédiction qui plane sur la famille Labdacides. Par conséquent, ses tentatives de réconciliation, en mettant les frères en présence, ne fait que raviver leur haine (*Le pari manqué de Jocaste : séparer πλις et γνος dans les Phéniennes d'Euripide*, in « Travaux & documents », n. 54, 2019, pp. 81-95).

La littérature antique propose donc de nombreux mythes, parfois contradictoires, à ses successeurs. Jocaste est à la fois la marâtre – cruelle ou indifférente – qui abandonne Œdipe à un sort infâme et la mère dévouée qui cherche à réconcilier Étéocle et Polynice ; la jolie femme de l'*Odyssée* et la vieille en deuil d'Euripide⁶ ; la compagne aimante de l'Œdipe sophocléen et la jeune épouse peut-être violentée d'Euripide, qui souligne l'ébriété de Laïos lors de la conception d'Œdipe⁷ ; etc. Le personnage de Jocaste offre donc à l'artiste d'aborder de multiples motifs (la fatalité, la maternité, l'inceste, le veuvage, la sexualité, etc.), tout en lui laissant une réelle latitude dans la relecture qu'il souhaite proposer. À titre d'exemple, Yasmina Foehr-Janssens a démontré que les romans antiques qui, vers le milieu du XII^e siècle, transposent les grandes épopées classiques en ancien français, interprètent la figure de Jocaste comme une veuve indigne. La souveraine renonce aisément à son deuil pour se jeter dans les bras d'un nouvel amant et le motif de « l'oubli du mort » envahit les adaptations françaises de la *Thébaïde* de Stace. La chercheuse attribue cette interprétation très critique du personnage mythologique aux préoccupations lignagères du monde féodal, en butte à des problèmes de gestion des héritages fonciers⁸.

Une étude de tous les textes belges francophones consacrés au personnage, même limitée aux publications postérieures à 1980⁹, dépasserait le cadre restreint de cet article : nous avons donc choisi de nous focaliser sur les relectures de l'écrivain et psychanalyste Henry Bauchau (1913-2012), qui accorde une place fondamentale au personnage, habituellement relégué dans l'ombre, et ce à travers plusieurs décennies.

⁶ Clara Longo Rubbi voit dans les vêtements de deuil de Jocaste la manifestation d'un deuil prophétique, la reine de Thèbes anticipant la mort de ses fils (C. Longo Rubbi, *La danza « magica » di Giocasta nelle Fenicie di Euripide*, in « Dioniso, rivista di studi sul teatro antico », n. 41, 1967, pp. 398-409).

⁷ Rappelons que chez Euripide, la conception d'Œdipe suit la consultation de l'oracle, alors que chez Sophocle, Jocaste est enceinte lorsque Laïos se rend à Delphes.

⁸ Y. Foehr-Janssens, *Christine de Pizan : construire une mythologie pour les femmes*, in D. Kunz Westerhoff (éd.), *Mnémosynes, la réinvention des mythes chez les femmes écrivains*, Chêne-Bourg, Georg éditeur, 2008, p. 58.

⁹ M. Fabien, « Jocaste », in *Jocaste ; Déjanire ; Cassandre*, Bruxelles, Didascalies, 1995, pp. 5-42 ; Cara, *L'autre Antigone*, Mons, Éditions du Cerisier, 1996 ; J. Harpman, « Comment est-on le père des enfants de sa mère ? », in *La Lucarne* [1992], Bruxelles, Labor, 2003, pp. 7-43 ; *ead.*, *Mes Œdipe*, Bruxelles, Le Grand Miroir, 2006.

La tragédie thébaine apparaît pour la première fois dans l'œuvre bauchalienne à la fin des années 1960, sous la forme du théâtre dans le théâtre. Bauchau termine alors une psychanalyse de trois ans avec Conrad Stein¹⁰. La pièce *La Reine en amont* (1969), publiée dans un premier temps sous le titre *La Machination*¹¹, évoque la relation conflictuelle entre Philippe de Macédoine et Alexandre, et contient une représentation largement remaniée du mythe, où Olympias joue le rôle de Jocaste et Alexandre celui d'Œdipe. Le jeune prince réécrit l'histoire des Labdacides, afin de projeter son propre désir de restituer sa mère, alors répudiée, à son père et d'entreprendre lui-même les conquêtes asiatiques du roi. La réalité lui donnera raison puisque Philippe s'éteint prématurément à l'âge de quarante-six ans, à la veille d'un conflit avec la Perse.

Le titre initialement attribué à la pièce, *La Reine en amont*, suggère clairement le rôle prépondérant des personnages féminins. Dans cette version du mythe, Œdipe prend la route, prétend-il, afin d'échapper à sa tranquille petite vie corinthienne. Il arrive à Thèbes alors frappée par la peste, et aide Laïos à sauver la ville. Le couple royal se prend immédiatement d'une affection profonde pour le jeune homme, qui intègre l'armée thébaine et découvre sur le champ de bataille son goût immodéré pour le sang. Laïos, conscient de l'amour qui unit Jocaste et Œdipe, abandonne son trône au jeune homme, et désire mener une vie de simple chasseur. Jocaste se lasse toutefois rapidement de l'obsession de son amant pour la guerre, et rejoint Laïos dans les bois, afin de partager avec lui une existence paisible.

Les deux invariants fondamentaux du mythe sont donc largement réévalués : le parricide n'apparaît plus que sous la forme symbolique, et l'inceste, demeuré stérile puisque Jocaste ne donne pas d'enfant à Œdipe, ne connaît pas le dénouement tragique de la version antique. Le messager qui vient de Corinthe annoncer à Œdipe la mort de Mérope et Polybe évoque rapidement la prédiction faite au prince (l'ennui n'était donc peut-être pas le seul motif de son départ), prédiction que connaît

¹⁰ C. de la Genardière, *À la rencontre d'Henry Bauchau, Entretien présenté par Claude de la Genardière*, in « Les Lettres de la Société de Psychanalyse Freudienne », n. 26, 2011/2, p. 25.

¹¹ H. Bauchau, *La Machination*, Lausanne, L'Aire, 1969. *La Reine en amont* est le titre originel de la pièce, rebaptisée *La Machination* en 1969, à la suite d'une demande de l'éditeur (R. Lefort, *L'Originel dans l'œuvre d'Henry Bauchau*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 187).

et remet en question Jocaste, en raison de la mort des souverains corinthiens. Dans la même scène, Jocaste décrit l'abandon d'Œdipe au Cithéron et la cérémonie d'adoption du bébé par les souverains de Corinthe, comme si elle avait assisté à la scène, alors que le spectateur apprend un peu plus loin qu'un accouchement difficile aurait rendu tout déplacement impossible. Une ambivalence intéressante, dont le spectateur ne sait exactement si elle relève d'une inspiration surnaturelle, d'un rêve de Jocaste ou d'une affabulation volontaire. La visite de Laïos à Delphes est en revanche passée sous silence, et le roi rejette son fils, non en raison d'une mise en garde des dieux, mais par jalousie : Jocaste démontre un amour profond pour l'enfant durant toute sa grossesse et Laïos ne peut supporter l'idée de perdre son amante, le bébé est de trop. Jocaste, qui a pourtant réclamé son enfant durant toute sa maladie post-partum, empêche toutefois son époux de lui révéler la vérité bien des années plus tard. Elle a mené une vie heureuse auprès de Laïos et préfère donc « savoir et ne pas savoir ».

Jocaste

Amoureux, merveilleusement amoureux, parmi ce peuple et cette ville.
Avec ce meurtre amoureux couché entre nous¹².

La conscience que peut avoir eu Jocaste de ce qu'elle est censée ignorer s'applique habituellement à l'inceste et non à l'infanticide. Depuis longtemps, en effet, les commentateurs et les artistes qui se sont inspirés des Labdacides s'interrogent sur le manque de perspicacité – feint ou réel – d'une mère qui ne reconnaît pas son enfant, pourtant facilement identifiable par la mutilation qui lui donne son prénom¹³. Avertie par l'oracle, comment Jocaste ne reconnaît-elle pas, dans son jeune prétendant aux pieds déformés, son bébé aux pieds percés ? Dans *La Reine en amont*, ce sont les circonstances de la disparition de son fils que Jocaste préfère

¹² H. Bauchau, *La Reine en amont, pièce en quatre actes et un prologue*, in *L'Arbre fou, théâtre, récits, poèmes du cycle d'Œdipe et d'Antigone*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1995, p. 96.

¹³ A. Voussaris, « Jocaste », in P. Brunel, *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Rocher, 2002, pp. 1059-1070 ; M. Ramond, *Antigone ou l'inscription symbolique des femmes*, in R. Duroux, S. Urdician, *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010, p.47 ; A. Machin, *Jocaste dans le temps tragique*, in « Pallas », n. 36, 1990, pp. 7-18.

ignorer, afin de préserver sa relation amoureuse avec Laïos. Le texte bauchalien donne davantage d'espace à cette première vie de couple que ne le font habituellement les réécritures du mythe. Bauchau relate, par exemple, les circonstances de la rencontre entre les souverains. Jocaste, issue d'une famille modeste et encore en deuil de son père, remonte de la source en chantant et en dansant, lorsque le héros thébain Laïos, séduit par sa voix, la cloue littéralement au sol en transperçant sa robe d'un lancer de javelot parfaitement maîtrisé. La jeune fille s'évanouit et, à son réveil, se voit offrir des sandales dorées et un cheval par celui qui vient de demander sa main. Cette relecture est à la fois très proche des contes de fée traditionnels – le preux chevalier emmène à la cour, sur un fier destrier, une jeune fille pauvre chaussée de splendides souliers – et d'une violente scène de chasse, où la femme désirée est littéralement ravalée au rang de proie. Cet éloignement radical de la mythologie, puisque Jocaste et son frère Créon, descendants de Penthée, sont eux-mêmes issus de la dynastie royale thébaine, témoigne de l'implication du dramaturge dans son interprétation personnelle du récit.

Le premier portrait de Jocaste proposé par Bauchau est donc particulièrement complexe, puisqu'il superpose de nombreux récits, et donc de multiples visages. Jocaste est à la fois l'héroïne tragique de la littérature grecque, dont le lecteur ne peut faire abstraction, la Jocaste de Bauchau, une princesse de conte de fée, un butin de chasse et la reine macédonienne Olympias, dont le lien affectif qui l'unissait à son fils a longuement retenu l'attention des historiens et des artistes, d'ailleurs sans doute sans réel fondement¹⁴. Comme l'a souligné Emilia Surmonte¹⁵, l'issue imaginaire que propose Alexandre le Grand au récit antique, dans *La Reine en amont*, évite le basculement dans la tragédie. Jocaste et Laïos destinent leur fils au pouvoir, mais ce maintien sur le trône s'accompagne d'une reconversion pour le père, qui renonce à la couronne, et d'un détachement de la mère, orchestré par Jocaste elle-même. Le meurtre de Laïos, qui entraînait la perte de Thèbes dans la version sophocléenne, est évité, mais au prix de la perte de la mère.

¹⁴ J. Corinne, *Alexandre et Olympias : de l'histoire au mythe*, in « Bulletin de l'Association Guillaume Budé », n. 54, 1995/3, pp. 211-230.

¹⁵ E. Surmonte, *Antigone, la Sphinx d'Henry Bauchau*, Bruxelles-Berne, PIE-Peter Lang, 2011, p. 81.

Myriam Watthee-Delmotte l'indique également, Jocaste apparaît dans la pièce comme la « souveraine du royaume enfantin »¹⁶, à laquelle Œdipe doit nécessairement renoncer pour maintenir son pouvoir dans la sphère publique.

Vingt ans plus tard, le mythe des Labdacides¹⁷ s'inscrit durablement dans l'œuvre d'Henry Bauchau, alors qu'il est déjà un auteur reconnu¹⁸. Il publie le poème *Les Deux Antigone* en 1982¹⁹ et entame, l'année suivante, la rédaction de son premier roman thébain, *Œdipe sur la route*, publié en 1990²⁰. Suivront quatre poèmes²¹ et six nouvelles²². La plupart intégreront un second roman, *Antigone* (1997)²³. En 1995, *L'Arbre fou, théâtre, récits, poèmes du cycle d'Œdipe et d'Antigone* rassemble la majorité

¹⁶ M. Watthee-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 151.

¹⁷ Si Jocaste a habituellement été délaissée par la critique bauchalienne, Œdipe et Antigone ont fait l'objet de très nombreuses études de qualité, dont nos notes de bas de page ne donnent qu'un bref aperçu. La consultation du fonds Bauchau permet de se faire une idée beaucoup plus précise de l'ampleur du travail déjà réalisé : <https://bauchau.fltr.ucl.ac.be/> (20 août 2021).

¹⁸ Le Prix Quinquennal de littérature de 1985 salue l'ensemble de son œuvre, régulièrement traduite et rééditée. Membre de l'Académie Royale de Langue et Littérature française de Belgique depuis 1991, il reçoit l'année suivante le Prix Triennal du Roman de la Communauté française et le Prix belgo-canadien. Une riche littérature scientifique dédiée à son œuvre témoigne également de sa résonance internationale (M. Watthee-Delmotte, *Henry Bauchau*, Bruxelles, Labor, 1994, p. 62).

¹⁹ H. Bauchau, *Poésies 1950-1986*, Arles, Actes Sud, 1986. Dans son *Journal*, Bauchau précise que le poème *Instrument d'allégresse* évoque la rencontre de Jocaste et Œdipe : « À l'origine, ou plutôt dans le non-dit de ce poème [*Instrument d'allégresse*], il y a la première rencontre à Thèbes d'Œdipe et de Jocaste. Le poème n'a pu proférer leurs noms, mais son instrument d'allégresse est le regard ébloui d'Œdipe lorsqu'il voit Jocaste la première fois après l'avoir, avant sa naissance, si doucement vécue et entendue » (H. Bauchau, *Jour après jour. Journal 1983-1989*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1992, p. 189).

²⁰ H. Bauchau, *Œdipe sur la route*, Arles, Actes Sud, 1990. L'auteur commente ces années de rédaction dans *Jour après jour*.

²¹ H. Bauchau, *Sophocle sur la route*, in « Mensuel littéraire et poétique », n. 221, 1994, p. 5. *De la ténacité des rivières*, *Regards sur Antigone* et *Éloge du rouge* sont repris dans *L'Arbre fou (théâtre, récits, poèmes du cycle d'Œdipe et d'Antigone)*.

²² H. Bauchau, *L'Arbre fou*, in « Revue générale », n. 8, 1993, pp. 91-96 ; *Les Vallées du bonheur profond*, in *L'Arbre fou*, op. cit., pp. 131-143 ; *La Femme sans mots*, in *ibid.*, pp. 145-151 ; *Le Cri d'Antigone*, in « Revue générale », n. 8, 1993, pp. 23-p.28 ; *L'Enfant de Salamine*, in « Revue générale », n. 3, 1991, pp. 81-92 ; *Polynice*, in « Revue générale », n. 9, 1996, pp. 67-84.

²³ H. Bauchau, *Antigone*, Arles, Actes Sud, 1997. L'auteur commente également la rédaction de ce roman, dans *Journal d'Antigone (1989-1997)*, Arles, Actes Sud, 1999. Le journal a lui-même été l'objet d'une étude minutieuse (R. Michel, *Le Journal d'Antigone d'Henry Bauchau ou les mouvements de l'écriture*, in P. Halen, R. Michel et M. Michel, *Henry Bauchau, une poésie de l'espérance*, Bruxelles-Berne, Peter Lang, 2004, pp. 179-218).

des textes thébains déjà écrits, à l'exception de l'œuvre romanesque. Le cycle œdipien de Bauchau a connu plusieurs adaptations²⁴, l'une d'entre elles d'ailleurs signée de Michèle Fabien, elle-même auteure d'une *Jocaste* en 1981²⁵.

Cédipe sur la route s'engouffre dans les raccourcis de Sophocle²⁶ et prend place dans l'espace laissé par le tragédien entre *Cédipe roi* et *Cédipe à Colone*, afin de mettre en scène le cheminement intérieur des personnages, très proche du parcours de l'analysant²⁷. Une première psychanalyse avec Blanche Reverchon a précédé celle effectuée avec Conrad Stein²⁸ et Bauchau entre au collège des psychanalystes en 1981²⁹. Les analyses de Bauchau lui ont ouvert la voie de l'écriture, et l'auteur transpose son utilisation cathartique de l'art sur ses personnages³⁰. Le héros de *Cédipe sur la*

²⁴ En 2001, Christine Delmotte et Michel Bernard (H. Bauchau, *Antigone. Adaptation de Christine Delmotte et Michel Bernard*, Bruxelles, Le Cri, 2001) montent *Antigone*, une pièce en un acte constituée d'extraits du roman éponyme, au Théâtre de la Place des Martyrs de Bruxelles (C. Leuris, *Antigone d'Henry Bauchau. Théâtre de la Place des Martyrs*, in « Revue générale », n. 137, 2002/1, p. 104). Le théâtre de la Monnaie (Bruxelles) crée deux opéras, avec un livret de Bauchau et une partition du compositeur belge Pierre Bartholomé : *La Lumière Antigone* et *Cédipe sur la route*. *Cédipe sur la route* (P. Bartholomé et H. Bauchau, *Cédipe sur la route*, en quatre actes, Bruxelles, La Monnaie, 2003) un opéra en quatre actes, est créé en 2003, sous la direction de Daniele Callegari, avec une mise en scène de Philippe Sireuil et José Van Dam dans le rôle-titre (P. Bartholomé, *Du roman à l'opéra : Cédipe sur la route*, in C. Mayaux et M. Watthee-Delmotte (édit.), *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 2009, pp. 379-391). *La Lumière Antigone* (Arles, Actes Sud, 2009) est mis en scène en 2008 par Philippe Sireuil, avec Mireille Delunsch et Natascha Petrinsky, sous la direction musicale de Koen Kessels. L'opéra se détache du roman et confronte Antigone à la violence de l'histoire et du monde contemporain, par un dialogue entre la princesse grecque et Hannah, une actrice qui interprète son rôle.

²⁵ En 1999, Fabien adapte *Cédipe sur la route*, avec une mise en scène de Frédéric Dussenne, pour le théâtre le Manège, à Namur (voir le dossier consacré à Henry Bauchau sur le site de La Bellone) ; D. Ninanne, *L'Écllosion d'une parole de théâtre, l'œuvre de Michèle Fabien, des origines à 1985*, Bruxelles-Berne, PIE-Peter Lang, 2014, pp. 481-183.

²⁶ R. Lascu-Pop, *Marguerite Yourcenar et Henry Bauchau : retour au mythe d'Antigone*, in R. Lascu-Pop et R. Poignault, *Marguerite Yourcenar, retour aux sources, actes du colloque international de Cluj-Napoca, 28-30 octobre 1993*, Bucarest-Tours, Libra-S.I.E.Y., 1998, pp. 851-901.

²⁷ M. Watthee-Delmotte, *Un tragique contemporain*, in *Parcours d'Henry Bauchau*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp. 142-156.

²⁸ M.-F. Borot, *Analyse et création. Sur les pas de Bauchau, suivre Cédipe sur la route*, in L. Anoll et M. Segarra, *Voix de la francophonie. Belgique, Canada, Maghreb*, Barcelone, Publications de l'Université de Barcelone, 1999, pp. 33-43 ; M. Watthee-Delmotte, *L'Antigone d'Henry Bauchau : un déplacement du modèle sophocléen*, in « Dires », n. 20, 1997, pp. 105-116.

²⁹ M. Watthee-Delmotte, *Un tragique contemporain*, art. cit., p. 143.

³⁰ A. Ślusarska, *Se perdre afin de se retrouver : l'importance du passage entre l'absence et la présence dans Cédipe sur la route d'Henry Bauchau*, in « Quêtes littéraires », n. 2, 2012, pp. 116-123.

route, très différent du personnage de *La Reine en amont*, découvre après son aveuglement volontaire et son errance les vertus thérapeutiques de l'art, et retrouve son identité par le chant, l'écriture et la sculpture. Il convainc ensuite Antigone de le suivre sur la voie de l'art, et le parcours intérieur de la jeune femme reçoit un développement important dans les autres textes du cycle, notamment dans le roman *Antigone*³¹.

La diégèse du cycle thébain des années 1980 et 1990 débute donc après le suicide de Jocaste et se termine avec celui d'Antigone. La reine de Thèbes n'apparaît par conséquent jamais directement dans le récit, mais à travers les souvenirs de ses proches, particulièrement ceux d'Antigone, narratrice du roman de 1997. Émilienne Akonga Edumbe³² qualifie la Jocaste bauchalienne de mère inexistante, un jugement hâtif qui ne tient pas compte de la place fondamentale du personnage dans la structure familiale.

Certes, l'épouse d'Œdipe fut une mère sévère et exigeante envers ses enfants³³, mais elle s'est préoccupée de l'éducation de ses filles³⁴ et les a notamment initiées aux rites thébains³⁵. Femme forte³⁶, elle a veillé à transmettre son assurance et son indépendance à Antigone³⁷. Elle

³¹ L. E. Lorent, *L'Antigone d'Henry Bauchau*, in « Revue nouvelle », n. 108-109, 1998, pp. 58-63 ; *L'Antigone d'Henry Bauchau*, in « Indications », n. 54, 1997, pp. 39-44 ; M. Watthee-Delmotte, « *Antigone ne se retourne pas* ». *Écriture et résistance chez Henry Bauchau*, in L. Couloubaritsis et F. Ost (éds.), *Antigone et la résistance civile*, Bruxelles, Ousia, 2004, pp. 143-159 ; I. Degn, *Le « Non » d'Antigone face à la « Loi » de Créon ? Analyse d'Antigone d'Henry Bauchau*, in G. Boysen et J. Moestrup (éds.), *Études de linguistique et de littérature dédiées à Morten Nøjgaard*, Copenhague, Odense University Press, 1999, pp. 85-102 ; M. Quaghebeur, *Henry Bauchau : Œdipe sur la route, l'accomplissement d'une œuvre*, in M. Quaghebeur et L. Rossion, *Entre aventures, syllogismes et confessions, Belgique, Roumanie, Suisse*, Bruxelles-Berne, PIE-Peter Lang, 2003, pp. 165-197 ; M. Watthee-Delmotte, *Matière de l'écriture, matière féminine, étude de la représentation du féminin chez Henry Bauchau*, in « Présence francophone, revue internationale de langue et de littérature », n. 44, 1994, pp. 115-126 ; A. Pibarot, *Antigone de Bauchau, un roman sur la transmission théâtrale*, in R. Duroux et S. Urdican, *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010, pp. 105-118.

³² E. Akonga Edumbe, *De la déchirure à la réhabilitation, l'itinéraire d'Henry Bauchau*, Bruxelles-Berne, PIE-Peter Lang, 2012, p. 70.

³³ H. Bauchau, *Œdipe sur la route*, *op. cit.*, p. 68.

³⁴ *Ibid.*, p. 64.

³⁵ *Ibid.*, p. 244.

³⁶ H. Bauchau, *Antigone*, *op. cit.*, p. 69.

³⁷ La Jocaste d'Anne Théron, dans *Antigone, hors-la-loi*, enseigne également l'autonomie à Antigone (A. Eissen, *Antigone sur la scène contemporaine : analyse d'un changement de paradigme*, in Rose Duroux et Stéphanie Urdican (éds.), *op. cit.*, p. 70).

souligne la beauté future de sa fille, déçue de ne pas ressembler à Jocaste – « Tu ressembles à ton père, prends patience, tu seras belle, peut-être très belle » – et la jeune femme se souvient, peu avant de mourir, d'un épisode qui lui donne le courage de se pendre à son tour, pour éviter la lente agonie à laquelle Créon l'a condamnée en l'emmurant vivante. Elle entend la voix de sa mère lui rappeler ses encouragements, lorsqu'enfant elle souhaitait imiter les ricochets sur l'eau de ses frères.

[...] chaque fois que je te donnais un nouveau caillou, tu me demandais : 'Je peux ?' Et tu ne bougeais pas avant que je te dise : 'Tu peux'. Soudain les larmes me sont venues aux yeux, je me suis demandé : Est-ce que quelque chose opprime cette enfant pour qu'elle ait tant besoin de ma permission. J'ai compris que je te mesurais trop mon attention, toujours sollicitée par l'esprit aventuré et menaçant d'Œdipe. J'étais aussi bien occupée de Thèbes, la cité d'orgueil et de mes fils, si beaux, si difficiles dans leur rivalité. Comment changer cela, c'était ma vie, mon fardeau, royal et quotidien ? Alors je t'ai dit en plongeant mon regard dans le tien : 'Dorénavant donne-toi la permission toute seule, Antigone. Tu peux !'. Il y a eu beaucoup d'amour sans doute dans notre échange de regards car, après un instant de silence, ton visage s'est illuminé. Tu as ramassé toi-même plusieurs pierres, tu t'es dit quelque chose à voix basse et tu les as lancées bien plus loin qu'à tes essais précédents³⁸.

Jocaste a transmis à sa fille la force nécessaire pour affronter son destin, et semble avoir anticipé la voie choisie par Œdipe pour dépasser l'inceste et l'aveuglement : l'art, et plus concrètement la sculpture d'une scène marine sur la paroi d'une falaise. Antigone se souvient d'une remarque très ancienne de sa mère : « Il ne faut pas oublier, ma chérie, que ton père est avant tout un marin »³⁹. Certes, Œdipe a effectivement grandi dans une nation de marins, le port de Corinthe, mais les paroles de Jocaste semblent prémonitoires. Œdipe entame sa catharsis par la sculpture. Aidé de Clios, un compagnon rencontré lors de son errance, et d'Antigone, il taille sur un escarpement une vague énorme et une barque que ses occupants parviennent à maintenir à flot, malgré la tempête. Les rameurs ont le visage de Clios, Antigone et Œdipe jeune

³⁸ H. Bauchau, *Antigone*, op. cit., p. 308.

³⁹ H. Bauchau, *Œdipe sur la route* op.cit., p. 36. « N'oublie jamais, Antigone, que ton père est d'abord un marin. ». (H. Bauchau, *Antigone*, op. cit, p. 7.).

homme, tandis qu'un Œdipe vieilli et aveugle tient le gouvernail. Non seulement Jocaste perçoit, bien avant la catastrophe, le travail de résilience d'Œdipe, mais elle y prend part. Comme Antigone entend dans la grotte la voix de sa mère « Dépose ton fardeau. Tu peux! »⁴⁰, son père voit Jocaste en rêve l'inviter, par les mêmes mots, à se libérer lui-même.

[Œdipe] leur dit qu'il a rêvé de Jocaste. Il était perdu, la nuit était traversée de messages célestes qu'il ne pouvait déchiffrer. Il était aveugle et il ne l'était plus car il voyait la pensée de Jocaste. C'était son courage, sa gaieté d'autrefois éclairée d'une lumière nouvelle. Il ne pouvait pas tout comprendre, il était très en retard sur elle, car sa pensée disait : 'Dépose ton fardeau, il est temps'. Il croyait que Jocaste allait l'aider à le faire, c'est seulement en s'éveillant qu'il a compris qu'il devait se libérer lui-même⁴¹.

Parallèlement à ce portrait de guide, qui invite Œdipe et Antigone à s'autoriser lâcher prise et résilience, Jocaste apparaît également comme l'incarnation parfaite de la royauté, « qui rayonne sans rien faire et qui meurt sans plier »⁴², « une cavale de haute race, une licorne blanche avec sa corne de lumière »⁴³, « la Reine toute dorée, argentée par la lune »⁴⁴. Bien qu'Œdipe reçoive le titre de roi après avoir sauvé la ville de la Sphinx, Jocaste demeure la véritable souveraine de Thèbes⁴⁵ et ses fils ont bien conscience d'être ses héritiers, et non ceux de leur père⁴⁶. Marie Delcourt⁴⁷ a consacré une étude à cet aspect du mythe : Jocaste n'exerce peut-être pas le pouvoir, mais elle le transmet.

Profondément aimée des siens⁴⁸, Jocaste n'a cependant pas su offrir équitablement son amour à ses enfants, et se trouve dès lors à la source

⁴⁰ H. Bauchau, *Antigone*, op. cit., p. 307.

⁴¹ H. Bauchau, *Œdipe sur la route*, op. cit., p. 183.

⁴² *Ibid.*, p.67.

⁴³ *Ibid.*, p.212.

⁴⁴ *Ibid.*, p.213. Le très bref poème *La Reine en amont* reprend ce motif de la beauté souveraine (H. Bauchau, *La Reine en amont*, in *Poésie complète*, op. cit., p. 150).

⁴⁵ H. Bauchau, *Antigone*, op.cit., p. 93.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 83 et p. 104.

⁴⁷ M. Delcourt, *Le Mariage avec la princesse*, in *Œdipe ou la légende du conquérant* [1944], Paris, Les Belles Lettres, 1981, pp. 153-189.

⁴⁸ H. Bauchau, *Œdipe sur la route*, op. cit., pp. 11, p. 115. et 147 ; H. Bauchau, *Antigone*, op. cit., p. 53 et p. 68.

de la guerre fraternelle, conclusion tragique d'une rivalité enfantine. Durant la première grossesse qui suit son mariage avec Œdipe, Jocaste déborde déjà d'amour pour le fils qu'elle sait attendre et qu'elle choisit d'appeler Polynice⁴⁹. La naissance de jumeaux la déstabilise, et Jocaste ne parvient pas à aimer Étéocle comme elle aime Polynice. Jamais elle ne lui refuse son amour, mais jamais non plus elle ne lui offre une tendresse égale à son adoration pour Polynice⁵⁰. Jocaste livre dès lors d'elle-même deux images différentes aux jumeaux et influence par conséquent durablement leur rapport au monde. Étéocle et Polynice grandissent dans une rivalité constante, afin de monopoliser l'attention de leur mère, et le conflit politique antique – les deux frères revendiquent l'exclusivité du trône de Thèbes – devient chez Bauchau un conflit intime : Étéocle refuse que Polynice monopolise Jocaste, indissociable du royaume thébain, avec lequel elle se confond⁵¹. Dans la réécriture de Bauchau, les deux frères se disputent moins un sceptre que la terre-mère. Étéocle est conscient des motivations réelles du conflit, et demande à Antigone de sculpter deux représentations de leur mère : sa Jocaste à lui et celle de Polynice. Il espère que ces statues permettront à son jumeau de comprendre que si Jocaste et Polynice n'avaient qu'à exister pour être libres et régner, lui, comme leur père, a dû gagner sa place⁵². Étéocle refuse que Polynice s'accapare la mémoire maternelle et veut imposer à celui qui était fait pour le bonheur une part de sa souffrance, afin de rétablir entre eux un juste équilibre⁵³.

Antigone accepte et concrétise dans le bois les deux visages de Jocaste, la reine de lumière de Polynice et la reine nocturne d'Étéocle. Elle donne à voir le drame intime de ce dernier, qui ne put même pas concrétiser sa filiation d'enfant de la part obscure de la mère, puisque l'accès à ce visage maternel fut systématiquement entravé par la présence du fils préféré. Cette dualité explique également la réaction de la reine lors de la découverte de l'inceste, la part obscure a pris le pas sur

⁴⁹ H. Bauchau, *Antigone*, op. cit., p. 94.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 83 et pp. 96-98, pp. 104-105.

⁵¹ *Ibid.*, p. 115.

⁵² *Ibid.*, p. 114.

⁵³ *Ibid.*, p. 115.

l'aspect solaire de sa personnalité et, figure orgueilleuse de l'absolu, elle n'est pas parvenue à se reconstruire⁵⁴.

La Jocaste de Polynice, c'est la face solaire, lumineuse de notre mère qui a longtemps voilé l'autre, la terrestre, la nocturne, l'inlassable nourricière de mort et de vie. [...]. L'enfant Polynice a vécu Jocaste dans la surabondance de cœur, une profusion de fleurs qu'il n'a jamais cessé de butiner. Comment pourrait-il supporter qu'Étéocle le prive de Thèbes et de l'orgueil du sol maternel. Sur le visage que tu [Antigone] fais naître il y aura, sous le sourire et la souveraineté, un voile d'ombre qui, par l'acte du couteau, va faire porter à Polynice sa part de douleur. Le couteau qui agit par ta main, c'est Étéocle et la douleur c'est la sienne. [...]. [La Jocaste d'Étéocle est] celle des ténèbres, du gouffre, du suicide. Celle aussi de la lumière enchantée qui pénètre l'âme et le corps mais qui ne réchauffe pas. [...]. Étéocle n'était pas celui qui n'est pas aimé mais celui qui l'était moins, toujours moins que son frère. L'amour d'Étéocle pour Jocaste était un amour incertain, éperdu, qui se cachait. Entre la présence bien-aimée et son petit visage se glissait sans fin celui de l'autre et sa puissance d'attraction plus grande. Étéocle aurait pu être l'enfant de la nuit, de la part d'ombre de Jocaste mais il ne l'a pas été car toujours surgissait entre sa mère et lui, et jusque sur son propre visage, l'image et le rire inaccessible de l'enfant de lumière. Il n'a pu devenir l'enfant noir, le fils de la révolte et de l'autre désir de Jocaste. Toujours la face nocturne de la mère, son corps en sommeil profond, son regard enchanté par la lune s'écartaient de son ciel pour l'apparition lumineuse de Polynice. Étéocle ne sait pas, ne saura jamais peut-être si ce qu'il aime c'est Jocaste elle-même ou sur son visage le reflet des astres de Polynice que, de toutes ses forces, son intime obscurité veut éteindre⁵⁵.

Les sculptures d'Antigone ne convainquent cependant pas Polynice que, en raison de sa royauté intrinsèque, il peut abandonner Thèbes à Étéocle. L'art d'Antigone n'a pu résoudre le conflit né des erreurs de Jocaste, et la tragédie s'accomplit.

Se pose également, pour la Jocaste bauchalienne de la maturité tardive, le problème de la conscience de l'inceste. Dans le roman de 1990, *Cédepe* compose un chant où il raconte son passé et celui de Jocaste. Il

⁵⁴ H. Bauchau, *Antigone*, op. cit., p. 94. L'image est identique dans *La Lumière Antigone* : « Jocaste est morte dans sa gloire / [...] / Dans l'obscurité de sa mort / Jocaste, reine incomparable / N'a pas voulu altérer / Son inoubliable image » (H. Bauchau, *La Lumière Antigone*, op. cit., p. 13).

⁵⁵ H. Bauchau, *Antigone*, op. cit., pp. 105-107.

évoque son éblouissement lorsqu'il rencontre la reine de Thèbes, bien conscient que s'il devient roi, Jocaste demeure le royaume, et conserve donc la véritable royauté. Un mot de Jocaste permet d'envisager qu'elle connaît l'identité de son nouvel époux : « Je te trouve et te retrouve. [...] Je trouve Œdipe et retrouve un homme. Laïos si vite m'a abandonnée. »⁵⁶ La formulation est ambiguë : Jocaste retrouve-t-elle le fils perdu ? Dissocie-t-elle à ce point son premier-né du héros victorieux de la Sphinx qu'elle les considère comme deux individus distincts ? Découvre-t-elle simplement en Œdipe un nouvel époux ? En revanche, le sacrifice relativement aisé de son fils aîné pour protéger sa relation amoureuse avec Laïos a totalement disparu dans la nouvelle réécriture du mythe. C'est désormais la prédiction du parricide (et non la jalousie) qui pousse Laïos à assassiner son fils. Jocaste, alors une toute jeune fille, n'ose s'opposer à un époux violent et pleure son enfant perdu même après son remariage. Un chagrin également ambigu : regrette-t-elle un bébé qu'elle pense effectivement mort, ou se reproche-t-elle sa faiblesse, consciente que l'enfant a néanmoins survécu ? Le livret d'opéra *La Lumière Antigone* (2009) joue également de cette ambiguïté, Jocaste séduit en rêve son fils mort :

Pour voir comment Jocaste
 Par le piège d'amour
 Et secrète pensée
 Comment Jocaste tout en rêve
 A fait revenir dans son lit
 Son fils Œdipe assassiné⁵⁷.

Loin d'être absente, Jocaste imprègne profondément le cycle thébain d'Henry Bauchau. Si elle parvient à ouvrir à l'autonomie son fils unique dans *La Reine en amont*, en lui imposant de se détacher d'elle, la situation est très différente dans les œuvres des années 1980 et 1990. Mère aimante et aimée, Jocaste ne parvient cependant pas, en raison de sa préférence pour Polynice, à offrir à tous ses enfants l'assurance nécessaire pour affronter leur destin, et les visages différents qu'elle revêt pour ses fils prouvent les dysfonctionnements familiaux. La guerre civile ac-

⁵⁶ H. Bauchau, *Œdipe sur la route*, op. cit., p. 214. Nous soulignons.

⁵⁷ H. Bauchau, *La Lumière Antigone*, op. cit., p. 22.

tualise tragiquement la rivalité des jumeaux pour obtenir l'amour de Jocaste, et c'est finalement le sacrifice d'Antigone qui permet la réparation des injustices maternelles. La jeune fille offre à ses deux frères une digne sépulture, et les réunit dans une tendresse égale⁵⁸. La réécriture de Bauchau souligne la richesse interprétative du personnage mythique, dont les invariants illustrent les questionnements et les préoccupations du romancier et psychanalyste belge, comme la quête identitaire et la résilience. Le contraste entre la Jocaste des années 1960 et la Jocaste du cycle romanesque pose également la question de la représentation de la maternité dans l'œuvre bauchalienne, dont l'évolution mériterait certainement une étude complémentaire.

⁵⁸ N. Coutaz, *Suivre le pas d'Ismène : une alternative à la temporalité tragique*, in « Revue internationale Henry Bauchau, l'écriture à l'écoute », n. 5, 2013, p. 125.



EMILIA SURMONTE
Université de la Basilicate
emilia.surmonte@unibas.it

LA PAROLE AU CHOCOLAT !
TRAUMATISMES INTIMES DE LA VIE CONTEMPORAINE
DANS *LES MANGEUSES DE CHOCOLAT* DE PHILIPPE BLASBAND

Résumé

Dans sa pièce théâtrale *Les mangeuses de chocolat*, Philippe Blasband aborde, avec un humour parfois sombre, le problème des dépendances dites « innocentes » comme celle que les protagonistes entretiennent avec le chocolat, en transformant le plaisir qu'il procure en compulsion qu'elles cherchent à guérir avec une thérapie de groupe, pendant laquelle vont se manifester progressivement une série de problématiques liées aux traumatismes individuels et le rôle que la « parole » singulière, partagée ou réticente assume dans la recherche des profondeurs intimes. À travers une analyse des discours des *mangeuses* et de la thérapeute, des sujets abordés et des dynamiques relationnelles qui s'établissent, on examinera comment Philippe Blasband porte une réflexion profonde sur le sens de la littérature dans le monde contemporain, à travers la mise en scène d'une compulsion associée au chocolat, produit métis/pluriel par excellence, cher aux enfants et « objet de standing » pour les adultes que les maîtres chocolatiers de la Belgique ont porté à des niveaux d'excellence.

Abstract

In his play *Les mangeuses de chocolat*, Philippe Blasband tackles, with a sometimes dark humour, the problem of so-called "innocent" addictions such as the one the protagonists have with chocolate, transforming the pleasure it gives them into a compulsion that they seek to cure with group therapy, during which a series of problems linked to individual traumas will progressively manifest themselves, as well as the role that "speech", whether singular, shared or reluctant, assumes in the search for the intimate depths. Through an analysis of the discourses of the eaters and the therapist, of the subjects addressed and of the relational dynamics that are established, we will examine how Philippe Blasband reflects deeply on the meaning of literature in the contemporary world, through the staging of a compulsion associated with chocolate, a metis/plural product par excellence, dear to children and an "object of status" for adults, which Belgium's chocolate masters have brought to levels of excellence.

Écrivain aux multiples facettes¹, Philippe Blasband passe de l'écriture romanesque à celle de pièces de théâtre, de mises en scènes plurielles

¹ Cf. L. Ancion, « Blasband, le transformiste. Cinéma, roman et aujourd'hui théâtre : le Belge Philippe Blasband a mille visages d'écriture », in « Le Soir », 20/11/2002.

à la création/adaptation de scénarios pour le cinéma et la télévision. Défini par la presse au fil des années comme un artisan, insaisissable, fragile, un talentueux funambule², il appartient à cette génération d'écrivains s'affirmant au cours des années 1990, que Laurent Demoulin appelle « innommables »³, à cause de la difficulté réelle que les critiques ont d'enfermer dans une « étiquette » définitive (et « étanche ») une production littéraire polymorphe fortement métissée aux niveaux culturel, thématique, linguistique et stylistique.

« Innommables », ces écrivains se retrouvent souvent inclus, par commodité, dans une catégorisation « postmoderne »⁴. Ils sont, en réalité, les protagonistes d'un « mouvement » littéraire contemporain, sans groupe ni chef de file, que l'on a du mal à définir. Il est caractérisé par un expérimentalisme polymorphe et excentrique, fondé sur des recherches scripturales larges, individuelles et individualistes jusqu'au solipsisme, afin de pouvoir restituer – chacun à sa manière –, une interprétation subjective de la complexité de cet « immédiat contemporain » dans lequel ils se sentent immergés et impliqués⁵ et dont les changements rapides sont si difficiles à saisir et à représenter.

Le métissage des genres expressifs (roman, cinéma, théâtre, etc.) s'associe, souvent, comme c'est le cas de Blasband, à une autre forme de métissage, de type linguistico-culturel, en train de bouleverser des

² À ce propos, cf. A. Lorfèvre, *Philippe Blasband, un honnête artisan. Dramaturge, romancier, réalisateur, il multiplie les projets. Et parle intime avec « La couleur des mots »*, in « La Libre Culture », 22/03/2006. Cf. T. Denoël, « Philippe Blasband, le funambule. Insaisissable et fragile, le talentueux écrivain avance sur un fil, en équilibre entre ses différentes attaches », in « Le Vif / L'Express », 27/03/1998, et M. Verdussen, *Insaisissable Philippe Blasband. De quelle part d'invisible est fait cet auteur aux origines aussi multiples que l'écriture ?*, in « La Libre Belgique », 24/01/1997.

³ Cf. L. Demoulin, *Génération innommable*, in « Textyles », n. 14, 1997, pp. 7-17.

⁴ La question du « postmodernisme » en littérature, tout comme le débat qui l'accompagne, est trop ample pour pouvoir l'aborder ici sinon de manière très générale. On renvoie pourtant à l'article de M. Gontard, *Le Postmodernisme en France : définition, critères, périodisation*, in F. Dugast-Portes et M. Touret, *Le Temps des lettres*, Rennes, PUR, 2001, pp. 282-294 ; et à G. Bosco, *Pour en finir avec le postmoderne en littérature. Entretien avec Philippe Forest*, in « Tumultes », n. 1, 2010, pp. 211-221.

⁵ Cf. les analyses contenues dans D. Viart et G. Rubino (dir.), *Écrire le présent*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2013, ainsi que dans D. Viart, L. Demanze (dir.), *Fins de la littérature*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherches », 2012, t. I, *Esthétiques et discours de la fin*, t. II, *Historicité de la littérature contemporaine* ; et L. Ruffel, *Qu'est-ce que le contemporain ?* Nantes, Cécile Defaut, 2010.

« étiquettes » confortables comme celles de « littérature française » et de « littérature francophone »⁶. Cette distinction s'avère problématique dans ce début déjà bien avancé du XXI^e siècle, pour maintes raisons qui découlent de ce que l'« immédiat contemporain » est en train de vivre au niveau du métissage humain et culturel, d'échanges multimodaux et de globalisation, comme signalé par le Manifeste « Pour une littérature-monde en français », signé par 44 écrivains de langue française issus du monde entier et publié dans *Le Monde des livres* le 15 mars 2007 :

[...] le temps nous paraît venu d'une renaissance, d'un dialogue dans un vaste ensemble polyphonique, sans souci d'on ne sait quel combat pour ou contre la prééminence de telle ou telle langue ou d'un quelconque 'impérialisme culturel'. Le centre relégué au milieu d'autres centres, c'est à la formation d'une constellation que nous assistons, où la langue libérée de son pacte exclusif avec la nation, libre désormais de tout pouvoir autre que ceux de la poésie et de l'imaginaire, n'aura pour frontières que celles de l'esprit⁷.

Ce Manifeste met sur le tapis une question devenue centrale dans l'étude de la littérature d'expression française, c'est-à-dire l'importance grandissante que les écritures « venues d'ailleurs », comme voix d'une identité « autre » ou métissée, acquièrent dans l'espace littéraire francophone et leur apport « vivifiant » à la cause littéraire, comme le témoignent les choix récents des jurys dans l'attribution des prix littéraires français les plus prestigieux⁸.

Les signataires assument le risque de bousculer, par leurs déclarations, un système établi car « l'émergence d'une littérature-monde en langue française consciemment affirmée, ouverte sur le monde, trans-

⁶ À ce propos, cf. J. Léonard, *Philippe Blasband : un romancier de la « littérature-monde » en français ?*, in T. Gonzalo Santos, V. Rodríguez Navarro, A.T. González Hernández, J.M. Pérez Velasco (éds.), *Texto, género y discurso en el ámbito francófono*, Salamanca, Ediciones Universidad, 2016, pp. 585-598.

⁷ « Le Monde », supplément « Le Monde des livres », 15 mars 2007. Cf. également M. Le Bris, J. Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007. Ce document à visée pamphlétaire a, sans aucun doute, le grand mérite de pointer avec force des problématiques essentielles. Il reste néanmoins, par sa nature même de « Manifeste », assez générique dans son analyse.

⁸ Il suffit de citer, à titre d'exemple, le Prix Goncourt décerné en 2021 à Mohamed Mbougar Sarr pour son roman *La Plus Secrète Mémoire des hommes*, Paris, Philippe Rey/Jimsaan, 2021.

nationale, signe l'acte de décès de la francophonie. Personne ne parle le francophone, ni n'écrit en francophone »⁹.

Ce concept de francophonie, « inventé » par Onésime Reclus vers la fin du XIX^e siècle¹⁰, se justifiait dans un contexte historique colonial. Il sert encore comme référence de l'OIF, l'Organisation Internationale de la Francophonie¹¹, mais il est inapte à définir les réalités linguistiques, culturelles et littéraires actuelles des pays ayant le français comme langue commune. Et le fait que le terme associé à ce concept ait été utilisé (et l'est encore souvent) pour identifier des communautés belge et suisse, où le français n'est pas une langue d'importation¹², ne cesse pas de relancer un vif débat sur la relation de dépendance que la langue et les littératures de ces deux pays entretiendraient encore avec celle de l'Hexagone¹³. Ce qui explique la présence d'écrivains belges et suisses parmi les signataires du Manifeste¹⁴ et les polémiques que celui-ci a engendrées parmi les intellectuels¹⁵ à sa sortie.

Débat qui semble désormais dépassé par l'évolution rapide d'un panorama littéraire et éditorial où les littératures « venues d'ailleurs » occupent une place de plus en plus significative et importante, en vertu aussi de leur capacité d'innovation thématique, linguistique et stylistique, comme résultat d'un patrimoine culturel pluriel. Avec comme conséquence que l'appellation « littérature francophone », perçue désormais comme « politiquement incorrecte », a été substituée, presque naturellement dirait-on, par « littérature d'expression française », com-

⁹ Cf. « Le Monde », *art. cit.*

¹⁰ À ce propos, cf. B. Murray, *Les francophones, la francophonie et Onésime Reclus*, in « Education Journal – Revue de l'éducation », vol. 6, 2018 ; L. Pinhas, *Onésime Reclus et l'expansionnisme colonial français*, in « Communication et langages », n. 140, 2004, pp. 69-82 ; X. Deniau, *La Francophonie*. Paris, PUF, 1983.

¹¹ Pour toute information sur l'Organisation Internationale de la Francophonie, cf. le site <https://www.francophonie.org>.

¹² Cf. B. Blampain, J.-M. Klinkenberg, M. Wilmet, *Le Français en Belgique. Une langue, une communauté*, Louvain-La-Neuve, Duculot, 1997, pour se documenter sur l'histoire du français en Belgique, son emploi, ses évolutions et ses caractéristiques spécifiques.

¹³ À ce propos, cf. P. Dirckx, *Les « Amis belges »*. Rennes, Presse littéraire et franco-universalisme, PUR, coll. « Interférences », 2006, p. 323.

¹⁴ Les signataires belges sont des écrivains polyvalents tels que Benoît Peeters, Jean-Claude Piroette, Grégoire Polet. Du côté suisse, on retrouve notamment Michel Layaz.

¹⁵ Cf. M. Ch. Gnocchi, *Du Flurkistan et d'ailleurs. Les réactions au Manifeste Pour une Littérature-Monde en Français*, in I. Vitali (dir.), *Les Manifestes littéraires au tournant du XXI^e siècle*, in « Francofonia », n. 59, 2010, pp. 87-105.

promis neutre et vague – proposé aussi dans le Manifeste qui a, du fait de son aspect générique, rencontré la faveur des écrivains et de la critique contemporaine.

Dans ces nouvelles dynamiques littéraires et éditoriales, la Belgique représente un cas intéressant, dont il faudra suivre avec attention l'évolution, car elle est en train d'y jouer un rôle fécond majeur, favorisé par une nouvelle dimension cosmopolite due à sa centralité politico-institutionnelle dans l'Union Européenne¹⁶, et qui a partie liée, entre autres, avec le concept de « métissage ».

L'on peut considérer Philippe Blasband, à juste titre, comme un cas exemplaire de ce contexte culturel belge, de cette génération qui a joué la partie de sa créativité et de sa production « d'expression française », en lui injectant un souffle fusionnel issu d'une pluralité identitaire et culturelle, car il rassemble, dans sa vie comme dans son œuvre, plusieurs *topoi* caractéristiques des cas de figure de processus artistiques issus du « métissage identitaire et culturel »¹⁷.

Né en 1964, d'une mère iranienne et d'un père de nationalité belge, mais d'origine juive-polonaise et autrichienne, il a vécu en Angleterre, aux États-Unis, en Belgique, en Iran, pendant son enfance et le début de sa jeunesse, pour s'installer définitivement en Belgique avec sa famille après la Révolution iranienne de 1979, si l'on excepte un séjour de 10 mois en Israël quand il avait 18 ans. Il a ensuite enrichi l'éventail de ses « métissages » en se mariant avec la comédienne Aylin Yay, de mère belge et père turc.

Lauréat du Prix Victor-Rossel en 1990 à l'âge de 26 ans, avec son premier roman, *De Cendres et de Fumées*¹⁸, publié chez Gallimard, où il raconte les péripéties de la famille Hosseini à l'époque de la Révolution iranienne, il se trouve lancé ensuite dans une carrière féconde et fructueuse où il alterne, comme déjà évoqué, écriture romanesque et théâtrale, scénarios de courts et longs métrages pour le cinéma, se chargeant parfois aussi de la réalisation.

¹⁶ À ce propos, cf. G. Jacobini, *Bruxelles, capitale de l'Union européenne*, in A. Laserra (dir.), *Album Belgique*, Bruxelles-Berne, PIE-Peter Lang, 2010, pp. 77-82.

¹⁷ À ce propos, cf. le site officiel de Philippe Blasband, <https://blasband.be/>.

¹⁸ Ph. Blasband, *De Cendres et de Fumées*, Paris, Gallimard, 1990. Cf. A. M. Pirard, « *De cendres et de fumée* », in *Espace Nord. Déjà classique, un premier roman plein du charme d'un métissage accompli*, in « Le Matin », 23/11/1999.

L'écriture en 1995 de la pièce *Les Mangeuses de chocolat*, qu'il met en scène en 1996 à l'Atelier Sainte-Anne à Bruxelles¹⁹, en fait un auteur à succès et lui vaut en 1999 le Prix triennal du théâtre²⁰. Publiée chez Lansman à l'occasion de sa création, cette pièce a été republiée en 2002 et en 2013, car elle ne cesse de rencontrer la faveur du public. Traduite en plusieurs langues étrangères, elle continue d'être représentée au fil du temps avec des recreations/interprétations originales, favorisées par l'absence de tout commentaire auctorial et de toute indication paratextuelle, si l'on excepte une didascalie initiale précisant : « Une petite salle de réunion. Quatre femmes. La thérapeute vide un sac de chocolats sur une table. Des chocolats de tous types, de toutes marques »²¹.

Cette introduction qui contient, comme on le verra, des éléments parmi les plus significatifs de la pièce, ouvre la première séance d'une thérapie de groupe²². Celle-ci rassemble trois personnes de sexe féminin (auxquelles s'ajoute une quatrième, la thérapeute) et a pour objet une dépendance compulsive au chocolat, de laquelle les protagonistes souhaiteraient guérir.

Mais pourquoi Blasband construit-il cette pièce autour d'un aliment de large diffusion et apparemment inoffensif, que la société contemporaine exalte comme objet de plaisir, « péché mignon », bénéfique, en vertu de ses effets positifs sur l'humeur ?

Produit de grande consommation dans le monde occidental, il « nourrit » l'économie belge avec une production d'excellence, arrivée à un point tel que la Belgique a récemment acquis « la première place qualitative parmi les pays producteurs de chocolat, en dépassant la Suisse qui avait gardé, au cours du XIX^e et une bonne partie du XX^e siècle, une place de premier rang »²³.

¹⁹ Création en février 1996 avec mise en scène de Philippe Blasband et avec la participation des actrices Claire Bodson, Jacqueline Bollen, Muriel Jacobs, Michelle Schor. Cf. Ch. Prouvost, *Philippe Blasband en résidence à l'Atelier Sainte-Anne, le dilemme chocolat : en manger (ou pas)*, in « Le Soir », 26/02/1996.

²⁰ Cf. R. Begon, *Blasband croque le Triennal. Les prix littéraires de la Communauté française. Sa pièce Les mangeuses de chocolat a reçu le premier des prix décernés mercredi*, in « Le Matin », 26/02/1999. Pour une étude sur les tendances du théâtre belge, cf. P. Aron, J. De Decker, Ph. Tirard, C. Michel, *Un siècle en cinq actes. Les grandes tendances du théâtre belge francophone au XX^e siècle*, N. Leclercq et F. Pint (éds.), Bruxelles, Le Cri, 2004.

²¹ Ph. Blasband, *Les Mangeuses de chocolat*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 1996, p. 5.

²² Pour ce qui concerne la thérapie de groupe et ses dynamiques, cf. E. Marc, Ch. Bonnal, *Le Groupe thérapeutique. Approche intégrative*, Paris, Dunod, 2014.

²³ E. Surmonte, *Le Chocolat en Belgique : une valse à cinq sens*, in A. Laserra (éds.), *Album Belgique, op.cit.*, p. 278.

Le fait de mettre en scène la consommation exagérée de chocolat, « généralement associé au bonheur, aux moments de détente, à l'enfance, à la socialité des offres et des cadeaux »²⁴, qui prend la forme d'une véritable dépendance appelée « chocolomanie », permet à Blasband de faire réfléchir le public sur comment peuvent se créer de manière inconsciente dans le monde contemporain des dépendances insoupçonnées derrière lesquelles se cache un rapport trouble et troublé envers le monde et l'altérité.

Considéré « innocent », le chocolat est, par sa nature et son histoire, un aliment « global » et « métis/pluriel », par excellence. Il suffit de penser à ses lieux de provenance et de transformation, au rôle qu'il a joué dans l'économie coloniale, y compris celle de la Belgique, et à comment il est actuellement proposé dans une gamme presque infinie de « variations sur thème » par les maîtres chocolatiers et, plus généralement, par l'industrie du chocolat.

La nature « globale » et « métisse/plurielle » du chocolat est évoquée au tout début de la pièce, dans le geste de la thérapeute de vider sur la table des « chocolats de tous types et de toutes marques » et se précise ensuite dans les goûts différents des « mangeuses ». Elle réapparaît, avec plus d'ampleur et de force, mais avec un déplacement de sens, en 2010, dans le film *Les Émotifs anonymes*, dont Blasband co-écrit le scénario avec le metteur en scène Jean-Pierre Améris²⁵.

La pièce *Les Mangeuses de chocolat* présente une organisation interne non canonique qui se prête à différentes possibilités d'interprétation et de représentations. Elle est structurée en sept « moments » qui correspondent à des phases progressives de la thérapie, en laissant ouverte la possibilité de les représenter comme phases successives de la même séance ou, à la limite, comme des séances successives. Que ces « moments » soient au nombre sept, comme les jours de la semaine, ne doit

²⁴ *Ibid.*, p. 277.

²⁵ Dans ce film, le chocolat a toujours une valeur positive et « unitive » car la recherche passionnée d'un chocolat d'excellence se « fonde » avec l'attraction et l'amour qui naît entre les deux protagonistes. *Les Émotifs anonymes* est un film réalisé par Jean-Pierre Améris. Le scénario, co-écrit avec Philippe Blasband a été publié par les Presses Électroniques de France – L'Avant-Scène Cinéma, en 2013, et est disponible seulement en format Kindle. Interprété par Benoît Poelvoorde et Isabelle Carré, le film raconte l'histoire de Jean-René, patron d'une fabrique de chocolat, et d'Angélique, chocolatière de talent, son employée. Bloqués par une timidité extrême, ils se cherchent mais ont du mal à déclarer leurs sentiments. Ils y parviennent seulement à l'intérieur d'une séance de thérapie de groupe.

pas étonner, compte tenu de l'importance que ce chiffre, « métis/pluriel » lui aussi – comme le chocolat – détient dans les cultures chrétienne, musulmane et juive, où il est associé « au changement après un cycle accompli »²⁶ et figure comme « symbole d'une totalité, mais d'une totalité en mouvement ou d'un dynamisme total »²⁷, ce qui rejoint aussi le but final de la thérapie de groupe : compléter un cycle et s'ouvrir au nouveau.

Le geste initial de la thérapeute qui « vide » le sac de chocolat est le signe d'une double invitation : à ne pas avoir peur de la dépendance, qu'il faut affronter, et à « se vider » par la parole, en essayant de trouver l'« événement déclencheur » qui est en amont de la dépendance et sur lequel elle insiste à plusieurs reprises²⁸.

Les trois participantes, Liliane, Marielle et Élodie, interviennent à tour de rôle, ce qui fait ressortir leur caractère, leurs convictions et, surtout, leur méfiance/résistance envers la thérapie.

Liliane est l'« intellectuelle ». Cultivée (elle cite Walter Benjamin), elle remonte dans son histoire familiale à une grand-mère paternelle qui a vécu la Seconde Guerre mondiale à Berlin. Seule juive de sa famille, elle est restée enfermée pendant quatre ans dans un placard, cachée par son institutrice, en faisant preuve d'une grande résistance et obstination. Ce qui lui a manqué, à cette époque-là, sur toute autre chose, a été le chocolat, manque qu'elle a comblé ensuite par une accumulation exagérée. En conséquence, le père de Liliane, son fils, déteste le chocolat et a fait vivre le même manque à sa fille, qui, tout en se culpabilisant, a commencé à en consommer en cachette.

Le discours de Liliane ne suscite aucun commentaire de la thérapeute ou des autres participantes. Son explication, liée au manque, semble être suffisamment explicite et claire. Mais une réflexion plus approfondie montre qu'il existe un lien souterrain entre la grand-mère et la petite fille, dont le prénom « Liliane » est considéré en même temps comme diminutif du prénom juif « Elîsaba » qui signifie « Dieu est plénitude » et comme dérivation du latin « lys ». Le chocolat serait donc au centre

²⁶ Cf. J. Chevalier, A. Gheerbrant, « Sept », in *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont – Jupiter, 1982, p. 860.

²⁷ *Ibid.*, p. 861.

²⁸ Cf. A. Ponseti-Gaillochon, Cl. Duchet, S. Molenda, *L'événement traumatogène comme événement générateur de crises*, in A. Ponseti-Gaillochon, Cl. Duchet et S. Molenda, *Le débriéfinf psychologique*, Paris, Dunod, 2009, pp. 93-111.

d'une problématique identitaire qui vise la récupération (et la revanche) d'une identité juive perdue, à cause du père qui a interrompu (et nié) la chaîne de la transmission matrilineaire (une allusion indirecte à l'histoire familiale de Blasband ?)²⁹.

Marielle est aux antipodes de Liliane, elle se vante de ne pas avoir fait d'études, mais elle veut se montrer informée sur le seul sujet qui l'intéresse – le chocolat – du fait que, même si elle n'est pas une intellectuelle, elle n'est pas conne³⁰. En surfant entre vérités, légendes et croyances, elle informe le groupe du changement du goût du chocolat « Côte d'or », après la vente de cette marque aux Suisses, du fait que les femmes qui travaillent dans les chocolateries deviennent stériles, que le chocolat noir ne fait pas grossir, qu'il fonctionne comme excitant sexuel pour les chiens et les souris blanches. Ou encore qu'en Suède il est considéré comme une drogue et que dans le passé il était interdit aux esclaves à Haïti. Et qu'il y a 207 liqueurs de chocolat, sept bières et huit mélanges avec de la crème et un alcool, qu'il facilite le transit intestinal et que la formule chimique du cacao est l'une des plus longues.

Il apparaît évident que tout son discours s'appuie sur une stratégie d'évitement du vrai sujet, celui de l'« événement déclencheur », qu'elle refusera de voir et/ou d'avouer jusqu'à la fin, sinon de biais. Et si l'on considère que même le prénom Marie, dont Marielle est le diminutif, vient de l'hébreu « Myriam », on peut considérer qu'elle pourrait être l'expression métaphorique d'une impuissance de la parole (et même de la pensée), après la Shoah, à élaborer et à « dire » les traumatismes qu'y sont rattachés, comme laisserait l'entendre ce qu'elle déclare au tout début de son discours :

Moi, je pourrais pas. Raconter mes problèmes. Je parle pas. Je suis pas là. Je suis dehors. Le monde est autour de moi. Il me touche pas. C'est comme un film que je regarde. Parfois j'ai mal. Tout le monde a mal. Parfois. Mais c'est pas moi qui a mal. C'est une autre. Que je regarde. Comme un film³¹.

²⁹ À ce propos, cf. son roman *Le Livre des Rabinovitch*, Bordeaux, Le Castor Astral, « Escales du Nord », 1998, et le long métrage de 2002 *Le Tango des Rashevsky*, co-écrit avec Sam Garbarsky en 2002, portraits d'une famille qui s'interrogent sur leur relation à la judéité. Cf. également sur ce sujet J. De Decker, J.-L., Outers, J.-P. Verheggen, *Cinquante et Un : Littérature au Présent* (Livre multimédia), Bruxelles, La Maison d'à côté, 2004 ; et J. Léonard, *Philippe Blasband : un romancier de la « littérature-monde » en français ?*, art. cit.

³⁰ Ph. Blasband, *Les Mangeuses de chocolat*, op.cit., p. 9.

³¹ *Ibid.*, p. 8.

La troisième participante, Élodie, dont le nom reste lié à une identité d'origine occidentale grecque ou germanique, est au départ dans le déni : « il n'existe pas ce – comment vous disiez déjà ? – moment créateur ? – ah oui, événement déclencheur »³². Au contraire de la réticente Marielle, Élodie est consciente qu'elle « parle trop, trop facilement »³³. Elle a déjà fait des analyses, envers lesquelles elle s'avoue méfiante bien qu'elle admette que « c'est la psychanalyse en général qui m'a aidée, c'est le fait même de la faire, simplement d'y aller, de payer, de ressortir, qui m'a aidée... »³⁴. Elle alterne 6 mois de boulimie à 6 mois d'anorexie. Elle a subi beaucoup d'opérations jusqu'à ses 17 ans, car elle avait une jambe plus courte que l'autre. Sa mère est morte dans un accident alors qu'elle était bébé et même si elle reconnaît que son père a toujours été très gentil, elle a trouvé sa gentillesse étouffante. C'est pendant son analyse qu'elle s'est rendu compte que le problème de sa boulimie/anorexie était lié à la figure paternelle et quand elle arrive, assez tard, à lui en parler, son père lui avoue que c'est lui le coupable de son boitement : après la mort de sa mère il a commencé à boire et une nuit qu'il était complètement ivre, il a marché sur sa jambe. Le fait de connaître l'origine de son problème, n'a pas vraiment aidé Élodie, à son avis. Et même si, à la suite de l'analyse, elle est guérie de cette alternance de boulimie et d'anorexie, il lui reste néanmoins la dépendance au chocolat. Elle s'est décidée à faire cette thérapie car elle a un enfant et des « gros problèmes de foie ». Son discours final est, à bien y regarder, très contradictoire, elle craint une cirrhose et en même temps, comme il faut mourir, il vaudrait mieux « mourir de ça, [...], rester insouciant »³⁵. On reconnaît bien dans le récit de son parcours et ses raisonnements sur la maladie et la mort, une attitude très contemporaine, intégrée dans les dynamiques du monde occidental.

La thérapeute souligne à plusieurs reprises, dans ses interventions et sollicitations, la neutralité de son rôle de facilitatrice de la communication dans cette « communauté », comme elle la définit. Mais sa fragilité émerge progressivement, jusqu'à son implication finale, qui

³² *Ibid.*, p. 10.

³³ *Ibid.*, p. 13.

³⁴ *Ibid.*, p. 12.

³⁵ *Ibid.*, p. 13.

serait en contradiction avec son rôle. Elle mise sur un tutoiement qui est constamment refusé par les trois participantes, pour des raisons culturelles, sans doute liées aux stratégies de communication en langue française. Quand la thérapeute affirme que « c'est artificiel, le vouvoiement », Liliane lui répond : « Ah, pas du tout. C'est la marque d'une distance. Et là, que vous le veuillez ou non, on est distantes. Peut-être qu'on va se rapprocher – peut-être ! – mais maintenant, on est encore distantes. Maintenant, c'est le tutoiement qui est artificiel »³⁶. Les trois femmes veulent guérir de leur dépendance mais elles ne veulent pas abattre les barrières entre elles-mêmes et les autres. Ce qui les porte à s'opposer à la thérapeute, car elles sont convaincues que, pour elle, cette thérapie est seulement un boulot et une manière de gagner de l'argent, accusation dont cette quatrième femme se défend en soulignant que le paiement fait partie de l'investissement, sans pour autant parvenir à les convaincre. S'ouvre ensuite une phase de « conflits » à l'intérieur du groupe³⁷ : Marielle ne veut pas raconter ses histoires, Liliane refuse de s'ouvrir, Élodie accuse la thérapeute de vouloir jouer le gourou et, finalement, Marielle accuse les autres de tenir des discours qu'elle n'arrive pas à comprendre.

Comme on a pu le constater de la description ci-dessus, les sollicitations de la thérapeute obligent les participantes à « parler » de sujets sensibles, que chaque femme traitera par des modalités énonciatives et des registres de langues en accord avec leurs milieux socio-culturels de provenance. Mais le débit de Liliane, Marielle et Élodie trahit aussi leur caractère individuel, leur vision du monde et la place qu'elles pensent y occuper. Les effets de leurs « oralisations », mouvementées et variées, contribuent au rythme de la pièce et se construisent sur un apport discret, mais efficace, de figures de styles aptes à soutenir la « véridicité » discursive de l'énonciation des participantes à la séance, telles que la répétition, l'anacoluthie, l'aposiopèse, l'asyndète, avec une préférence marquée pour l'épanorthose et la suspension qui témoignent la recherche (mentale et verbale) *in fieri* de sens et de relations sollicités par la thérapeute.

³⁶ *Ibid.*, p. 16.

³⁷ À ce propos, cf. E. Marc, Ch. Bonnal, *La Dynamique groupale*, in E. Marc et Ch. Bonnal, *Le Groupe thérapeutique*, *op.cit.*, pp. 103-121.

Liliane privilégie (et maîtrise) une discursivité démonstrative et enchaînée, articulée entre narration et argumentation, pointillée d'incises et de commentaires personnels parfois digressifs, où les points de suspension (comme graphiation d'une pause verbale) occupent une place réduite.

Marielle n'a pas fait d'études mais elle se vante de tout connaître du chocolat. C'est pour cette raison qu'elle construit son discours sur des « idées reçues » qu'elle présente aux autres comme des vérités absolues. Elle sollicite ses interlocutrices par des « vous saviez », forme obsessionnelle d'anaphore rhétorique, placés alternativement au début ou à la fin des phrases, qui se terminent de préférence par des points d'exclamation emphatiques ou d'interrogation rhétorique pour « imposer » ses connaissances aux autres, voire pour s'imposer elle-même comme sujet.

Tout en adoptant un registre discursif plus familier, Élodie, qui a déjà fait des analyses, se montre beaucoup plus experte dans la construction de son discours, en créant un parcours de narration suivi qui aboutit avec cohérence au noyau sensible de sa dépendance du chocolat. Elle présente une véritable scène animée en maniant de manière adroite un enchaînement phrastique qui procède par juxtapositions et accumulations – antanaclases et gradations – interrompues par quelques commentaires personnels, en jouant sur des effets énonciatifs chargés de marques de littéralité.

Une deuxième phase de la séance s'organise autour de la nécessité de faire retrouver au groupe un équilibre interne. La thérapeute propose donc un *brainstorming*, des associations libres. Et là, après une association « tablette de chocolat » et « labrador », un « événement déclencheur » de Marielle ressort : quand elle était petite, elle volait de l'argent à sa mère pour acheter du chocolat. Elle en donnait toujours à son chien qui était un labrador. C'est vers ses dix-neuf ans, quand elle a commencé à travailler, qu'elle a commencé à acheter plus de chocolat, car elle avait suffisamment d'argent pour le payer. La consommation exagérée semble alors vouloir compenser le manque d'argent, mais rien ne nous est dit de la relation qu'elle entretient avec sa mère à qui elle vole son argent.

Même si les trois femmes ont dévoilé des épisodes significatifs de leurs vies, la thérapeute n'est pas encore satisfaite de leur conscience de l'« événement déclencheur ». Elle les sollicite alors sur leur préférence en matière de chocolat. Marielle aime le double lait de la marque « Côte d'or » (nom qui rappelle un des lieux de production africaine, le Ghana,

mais qui se rapproche phonétiquement aussi de « labrador »)³⁸, Élodie préfère le chocolat noir, le fondant, tandis que Liliane aime le noir de Callebaut (autre marque historique)³⁹, mais surtout le chocolat blanc, que Marielle trouve « dégueulasse »⁴⁰. Chacune se montrant intolérante envers les goûts des autres, les trois femmes commencent à s'insulter réciproquement. La thérapeute intervient dans ce débat pour souligner le rapport entre les préférences et l'« événement déclencheur », mais, encore une fois, elle échoue à convaincre le groupe.

C'est Marielle qui renverse la première les rôles, en invitant la thérapeute à entrer dans la « communauté » en parlant de son rapport au chocolat. Après une hésitation initiale, elle accepte de participer, en introduisant dans la thérapie, comme élément dysfonctionnel, son récit, au cours duquel on découvre qu'elle aussi est une « chocolatomane ». Cette découverte est à même d'engendrer un paradoxe interne à cette thérapie de groupe et introduit une note humoristique, qui se révèle avoir des revers noirs.

La thérapeute avait une sœur jumelle qui se droguait et qu'elle condamnait, à tel point qu'elle était même arrivée à nier son existence. À la suite d'études de médecine et d'une spécialisation en médecine légale, elle s'est trouvée un jour à exécuter l'autopsie d'une clocharde, dont elle découvre vite qu'il s'agit de sa sœur, décédée d'une overdose. Dans son tube digestif elle n'a trouvé d'autre aliment que du chocolat au lait de la marque « Jacques ». C'est à partir de ce moment que la thérapeute a commencé à ne plus consommer que du « Jacques », même s'il n'est pas de grande qualité. Et quand elle ne parvient pas à en trouver, elle « mélange du Côte d'or au lait avec du chocolat Céréral au fructose, pour régime, et de la coquille de M&M rouge »⁴¹ pour créer un goût qui ressemble plus ou moins au « goût du Jacques au lait »⁴².

La marque « Jacques », très populaire, « renvoie à des suggestions enfantines, ludiques et somme toute innocentes »⁴³, se caractérisant comme un chocolat destiné aux enfants et aux familles.

³⁸ Cf. E. Surmonte, *Le Chocolat en Belgique : une valse à cinq sens*, op.cit., pp. 287-288.

³⁹ *Ibid.*, pp. 288-289.

⁴⁰ Ph. Blasband, *Les Mangeuses de chocolat*, op.cit., p. 24.

⁴¹ *Ibid.*, p. 30.

⁴² *Ibidem.*

⁴³ E. Surmonte, *Le Chocolat en Belgique : une valse à cinq sens*, op.cit., p. 288.

Or, le discours de la thérapeute trouve son noyau central dans une opposition gémellaire, ce *topos* de la relation « même/double » à l'origine d'une production littéraire et artistique vaste et polymorphe :

Avant, vous savez, les jumeaux, on les habillait de façon identique, on les confondait, on s'en amusait même... et c'était relativement névrosant pour eux – pour les jumeaux, je veux dire... Ma sœur et moi, c'était le contraire, trop le contraire. On nous a opposées, sur tout. On a fait de nous des ennemies. Rien de prémédité, rien de conscient. La plupart du temps, c'était larvé, sous-jacent, mais c'était toujours là... Il y a mille façons d'exprimer sa haine quand on vit avec quelqu'un. On taquine ; on fait des trucs mesquins ; on trahit...⁴⁴.

La consommation du chocolat « Jacques » est engendrée par le désir de retrouver un goût d'enfance, d'« annuler » ce passé de haine et d'incompréhension, pour avoir la possibilité/l'illusion de récupérer une relation positive avec sa sœur, qui aurait pu la sauver de la descente aux enfers de la drogue et finalement de la mort, car ce chocolat « Jacques » fonctionne pour la thérapeute comme un appel de sa sœur. Mais, dans le contexte qui nourrit l'écriture de Blasband, cette relation gémellaire ne serait pas sans rappeler la séparation (et la haine) qui fait partie du récit de l'origine de l'histoire de l'humanité, que les guerres et les meurtres ne cessent de consacrer et que l'auteur lui-même a vécu au moment de la Révolution iranienne.

Dans cette perspective, c'est dans le mélange, la reconstitution métisse/plurielle de la saveur du chocolat « Jacques » (métis à son tour, car c'est un chocolat au lait), que se trouve une réponse possible à la séparation et à la perte définitive.

Le septième et dernier « moment » de la pièce réunit les monologues (séparés par un astérisque) que les quatre protagonistes débitent après la conclusion de la séance et qui relatent, avec précision, ce qu'elles ont fait après s'être quittées.

Liliane est allée chercher ses copains, mais ils étaient tous sortis. Alors elle a fait un tour des bars pour les chercher. Elle n'a trouvé personne, a bu beaucoup de bières et puis elle est rentrée, un peu ivre, chez elle. Elle a bien dormi, contrairement à ce qui lui arrivait d'habitude, car elle souffrait d'angoisses nocturnes et d'insomnies.

⁴⁴ Ph. Blasband, *Les Mangeuses de chocolat*, op.cit., p. 30.

Élodie non plus n'a pas eu envie de rentrer à la maison, elle a marché alors au hasard dans les rues, elle a croisé des étrangers et s'est « laissée penser »⁴⁵, allant d'un concept à l'autre, dont elle ne se rappelle même pas. Et puis, comme elle avait froid, elle a appelé un taxi et est rentrée à la maison.

La thérapeute est rentrée dans son appartement et a préparé un plat de légumes au boulgour, avec du tamarin. Un détail intéressant, évocateur d'une identité (ou d'une attitude métisse/plurielle) de la part de cette femme, dont on n'avait, jusqu'à présent, aucun indice identificateur, à part son prénom. Elle tient à énumérer les actions du soir : retour du compagnon, dîner, l'amour au lit (sans trop de participation de sa part). Et puis, un long moment de réflexion nocturne après que le compagnon s'est endormi, un grand éclat de rire en regardant le plafond et une considération finale sur le fait qu'il fallait le repeindre.

Contrairement à ce que la thérapeute avait prévu au début de la séance en leur proposant du chocolat, car elle voulait éviter qu'elles se précipitent, comme ont fait les autres patients du centre, « à l'épicerie la plus proche [...] » pour la dévaliser « de tout son chocolat »⁴⁶, aucune des participantes ne semble ensuite intéressée par cet aliment, sauf Marielle. Celle-ci ne manifeste pourtant aucun comportement compulsif et se limite à en consommer seulement un petit morceau, en prolongeant dans sa bouche le plaisir de cette dégustation. Marielle a mangé juste un carré de chocolat et a jeté le reste à la poubelle. Le carré a fondu très doucement dans sa bouche pendant une heure, en lui laissant « plus que le goût du chocolat. Comme un fantôme. Un fantôme de chocolat »⁴⁷.

Est-ce que les quatre femmes ont réussi à solder les comptes avec leur « chocolatomanie » ? Et avec leur « événement déclencheur » ? Leurs discours semblent ne pas l'éclaircir. Ambigus, dans leur construction, ils laisseraient le champ ouvert à toute possibilité future sur les effets (momentanés ou durables) de cette séance.

Après « ce, cette, ce truc, cette thérapie »⁴⁸, Liliane a souffert de solitude (comme sa grand-mère à l'époque du placard ?) et elle a bu beau-

⁴⁵ Cf. *Ibid.*, p. 33.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 5.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 32.

coup ; si elle a bien dormi la nuit, c'est fort probablement à cause de la quantité de bières avalées. Élodie aussi (« après cette séance thérapeutique – je ne savais pas très bien qu'en penser d'ailleurs »⁴⁹), reste dans une attitude « pensive » vague, qui n'arrive à aucune conclusion. La thérapeute ne semble pas affectée par ce qui s'est passé, et se conduit comme si elle rentrait d'une journée de travail normale. Rien ne nous est dit sur le genre de réflexions qu'elle se fait, et à la fin il semble que c'est le « quotidien » qui l'emporte sur le reste.

C'est le monologue de Marielle qui apparaît en dernier, avec sa longue dégustation de chocolat, qui joue un rôle clé pour une interprétation possible de cette pièce et de sa dernière partie. Forte de son analyse précédente, elle sait qu'on peut parvenir à soigner sa dépendance, mais elle est consciente qu'il faut garder un rapport « charnel » avec l'« événement déclencheur », à l'origine des traumatismes et des troubles qui ont conditionné, mais aussi construit, son identité. Cet « événement », il faut le penser, le goûter, y réfléchir, comme le font Élodie, Marielle et la thérapeute, et non essayer de le « cacher », d'en effacer le souvenir fantomatique en s'étourdissant, comme le fait Liliane.

Le geste « dégustatif » de Marielle montre qu'il s'est produit un déplacement entre le chocolat comme « aliment-refuge » et le chocolat comme « élément/aliment » déclencheur de mémoire. Et comme le chocolat fond longuement dans la bouche, on doit faire de même avec la mémoire de sa propre vie. La déguster par petits morceaux, la faire devenir un plaisir accompli, comme forme de reconnaissance/acceptation de son propre parcours identitaire trouble, en récupérant la valeur positive des traumatismes vécus, comme le démontrent le récit (insoupçonné ?) et la conclusion de la thérapeute.

Philippe Blasband écrit sa pièce *Les Mangeuses de chocolat* en misant sur des situations de communication alternant le tragique et le comique, avec des effets tensionnels mouvementés, qui se développent tous à l'intérieur d'un espace neutre et clos, grâce aux dynamiques énonciatives qui s'établissent parmi les quatre participantes. Le schéma relationnel et communicatif de la thérapie de groupe, qui joue un rôle important aussi dans *Les Émotifs anonymes*, lui offre l'opportunité

⁴⁹ *Ibid.*, p. 33.

de rassembler des parcours de vie et des problématiques qui, en vertu de la parole exprimée, parviennent à s'intégrer à l'intérieur d'une « communauté » où les différences de tout un chacun sont comprises et acceptées.

À travers les récits de ses quatre personnages, Blasband dresse un portrait de la société contemporaine telle qu'il l'observe, avec ses traumatismes caractéristiques (la relation au père / à la mère, à l'argent, à l'identité culturelle et familiale), ses manques, ses stratégies d'évitement et ses compulsions. Comme on a pu le constater à travers les répliques des protagonistes, ces malaises restent souvent cachés et échappent aux autres comme à soi-même.

Mais, dans les intentions de Blasband, *Les Mangeuses de chocolat* sont, sans doute, une œuvre qui veut aller encore plus loin et poser aussi les jalons d'une réflexion métalittéraire sur la fonction de la littérature, en créant une analogie métaphorique entre la parole plurielle de la communauté thérapeutique et celle qui s'établit entre un écrivain et ses lecteurs. Et comme l'est la thérapeute, l'écrivain aussi est impliqué dans un parcours existentiel complexe, qu'il communique directement ou indirectement dans ses œuvres. Pour le faire, Blasband choisit la voie de la métaphore, du dire « détourné » et des variations expérimentales, comme il le déclare dans la présentation du recueil *Quand j'étais sumo* en 2000, où il avoue : « Ce sont les fictions qui me décrivent et me trahissent le plus »⁵⁰.

Si l'on établit une analogie entre les figures et les rôles de la thérapeute et de l'écrivain, comme cela semble le cas ici, c'est dans les dernières réflexions de celle-là que l'on peut retrouver le message que Blasband confie à cette pièce : « je me suis arrêtée de rire. J'ai continué à regarder le plafond. J'ai remarqué que la peinture s'écaillait dans le coin. Je me suis dit qu'il faudrait repeindre, un de ces jours »⁵¹.

En vertu de cette analogie, c'est à l'écrivain alors de s'engager, de jouer ce rôle de « peintre ». Mais, pour « repeindre » vraiment le monde, il faut utiliser toute la palette des couleurs possibles, comme Blasband en a témoigné ici et continue de le faire avec toute sa production littéraire et artistique, déclinée sous le signe de la pluralité et d'un

⁵⁰ Cf. J.-B. Harang, *Quand je serai belge. Des nouvelles du plus célèbre sumo iranien de Bruxelles*, in « Libération », 17/02/2000.

⁵¹ Ph. Blasband, *Les Mangeuses de chocolat*, op. cit., p. 34.

métissage, culturel et stylistique, qui ont partie liée avec son histoire personnelle et sa conception de la littérature.

« Venu d'ailleurs » (de plusieurs « ailleurs » ...), il a trouvé à son arrivée en Belgique une terre d'accueil qui, par son histoire ancienne et récente, est, par définition, plurielle. La dimension de plus en plus cosmopolite de ce pays à l'heure actuelle, tout comme l'affranchissement progressif du complexe de dépendance linguistique et culturelle par rapport à l'Hexagone, ont stimulé une multiplication des voix et des perspectives. Celles-ci incarnent et actualisent le concept de « littérature-monde », traité en ouverture, qui a favorisé en Belgique l'essor et le développement d'une production littéraire (mais aussi artistique) originale, « innommable » car inclassable dans son expérimentalisme et son intéressant pouvoir d'innovation, déployant au cœur des œuvres la représentation et l'expression d'un métissage existentiel et culturel, qui se trouve symbolisé dans les différentes typologies de chocolat citées dans *Les Mangeuses de chocolat* : noir, au lait, double-lait, blanc...

Par ses expérimentations littéraires, Philippe Blasband, que l'on peut considérer comme l'un des pionniers de cette nouvelle tendance de la littérature de l'extrême contemporain, confirme son adhésion à un concept de littérature prête à accueillir tous les « ailleurs », toutes les couleurs du monde – susceptible de faire connaître et apprécier la richesse de sa palette –, comme le confirme, si tant est que ce fût encore nécessaire, le défi lancé sur Facebook (aujourd'hui Meta) en 2020, qui pousse à l'extrême les ressources et le potentiel d'une « littérature-monde » : écrire mille romans d'une phrase⁵², sous mille pseudonymes.

⁵² Cf. https://www.rtb.be/culture/litterature/detail_1-incroyable-defi-de-philippe-blasband-ecrire-1000-romans-d-une-phrase-xavier-ess?id=10516047.



MARINELLA TERMITE
Università de Bari Aldo Moro
marinella.termite@uniba.it

STATISTIQUE ET BIOGRAPHIE : L'ASSEMBLAGE DE CHARLY DELWART

Résumé

Science des données, la statistique offre une méthode d'enquête des variables humaines. Au carrefour entre sciences ingénieriales et sciences sociales, elle constitue une manière d'exploiter certaines données brutes de l'existence. En effet, à travers l'analyse des fréquences et des probabilités, elle décompose la réalité pour mieux l'appréhender. En exploitant des chiffres et des représentations graphiques, Charly Delwart essaie de composer la biographie d'une identité : celle qui lui est propre, mais qui ne peut pas être saisie sinon à l'intérieur d'une approche globalisante de la vie. C'est à cet égard que, dans *Databiographie* (Flammarion, 2019), les clins d'œil à la Belgique contribuent à remettre en valeur la qualité narrative des relations entre la totalité et ses composants. Cette contribution vise dès lors à analyser les mécanismes scripturaux mis en place pour construire – re-construire et dé-construire à la fois – une « biographie » en la « déchiffrant ». Avec son approche quantitative, la statistique constitue-t-elle alors une ressource ou un piège pour le registre littéraire, registre voué à restituer la dimension unique d'une existence ?

Abstract

Data science, statistics provides a method of investigating human variables. At the crossroads between engineering sciences and social sciences, it is a way of exploiting certain raw data of existence. Indeed, through the analysis of frequencies and probabilities, it decomposes reality to better understand it. By exploiting figures and graphic representations, Charly Delwart tries to compose the biography of an identity: that which is its own, but which cannot be grasped except within a global approach to life. It is in this regard that, in *Databiographie* (Flammarion, 2019), the winks to Belgium help to highlight the narrative quality of the relations between totality and its components. This contribution therefore aims to analyse the scriptural mechanisms put in place to build – re-build and de-build at the same time – a “biography” by “deciphering”. With its quantitative approach, does statistics then constitute a resource or a trap for the literary register, a register destined to restore the unique dimension of an existence?

Science des données, la statistique offre une méthode d'enquête des variables humaines. Au carrefour entre sciences ingénieriales et sciences sociales, elle constitue une manière d'exploiter certaines don-

nées brutes de l'existence. En effet, à travers l'analyse des fréquences et des probabilités, elle décompose la réalité pour mieux l'appréhender. Comme le soutient David Spiegelhalter¹, la visualisation des expériences quotidiennes permet de répondre aux questions qui émergent lorsque l'on souhaite comprendre le monde ; loin de seulement constituer des outils pour fournir des explications, l'identification de constantes au sein de jeux de données crée des potentialités de décryptage des situations de manière à ce que l'on puisse en évaluer les effets. Certes, les nombres, les graphiques, les histogrammes ne parlent que très rarement par eux-mêmes, ce qui favorise une ouverture vers le fictionnel. En effet, pour transformer la vie en données, il faut d'abord établir des définitions rigoureuses, essayer d'harmoniser les critères, afin de regrouper les événements en catégories et leur attribuer de la sorte des étiquettes, mais la mesure et l'analyse des résultats présentent toutefois des marges d'interprétation qui permettent d'échapper aux idées reçues. D'ailleurs, dans ces tentatives de lire – et d'une certaine manière de réduire – la complexité du réel, l'inconstance humaine n'est pas exempte d'ambiguïtés. C'est pourquoi les liens qu'on peut y déchiffrer rendent chacun de nous unique et ouvrent de ce fait la voie au champ de la littérature.

Aujourd'hui, la statistique ne s'appuie plus exclusivement sur des méthodes mathématiques mais exploite désormais des dispositifs qui requièrent l'élaboration de plans et d'algorithmes, afin de cerner l'analyse des données ; par conséquent, la narration qui accompagne une représentation graphique oriente la lecture en y intégrant notamment une part émotionnelle. Par exemple, la confrontation des pourcentages, les fréquences attendues ou désavouées éclairent la relativité des situations et se prêtent à certains mouvements qui favorisent la multiplication et l'approfondissement de recherches plus encore qu'une circulation large des informations mises en question. Raconter une histoire à partir de l'élaboration de graphiques implique la compréhension la plus accessible et immédiate pour le public ou le lectorat. De même, la flexibilité et la relativité des points de vue déclenchent également un ré-

¹ D. Spiegelhalter, *The Art of Statistic. Learning from Data*, London, Penguin Books LTD, 2019.

cit porteur du caractère problématique des données. Leur distribution asymétrique, les changements des moyennes et des intervalles, tout autant que le volume des liens proposés par les différentes situations sur la base de la causalité et de l'effet que celle-ci engendre, renvoient à la posture adoptée par l'observateur. Aux données binaires, qui synthétisent cette approche par un oui et/ou un non, peuvent correspondre des signes qui traduisent de manière plus visible et nuancée les régularités, les valeurs et les ressemblances, même si, dans la vie réelle, les paramètres de référence tiennent compte aussi des observations ponctuelles. C'est là que le jeu de la déduction et de l'induction dépasse tous les déterminismes ; si la première exploite les lois de la logique pour mettre en relation une cause et une conséquence, la seconde dévoile la réalité à travers un mécanisme inversé qui va du particulier au général. Les causes cachées qui émergent s'attardent autant sur les exceptions que sur les généralités, en créant un espace virtuel où l'aspect brut croise l'aspect métaphorique des situations et où toutes les corrélations envisageables prévoient la prise en charge d'indices plausibles – des rapprochements temporels et/ou spatiaux, des mécanismes d'action en accord avec ce que l'on connaît, des reproductions semblables ou, en tout cas, plus ou moins identiques aux données matérielles. C'est à partir de là qu'un écrivain peut mettre en lumière certaines failles « en défiant les fausses évidences, quitte à leur préférer certaines marges d'erreur »². Comme le reconnaît Yves Pagès dans son dernier ouvrage, *Il était une fois sur cent. Rêveries fragmentaires sur l'emprise statistique*, la relecture des événements et des gestes de la vie quotidienne à partir de pourcentages ne permet pas seulement de sonder et de profiler des situations mais aussi de soutenir des rêveries, à savoir « la trame irrégulière du vivant » (YP, p. 9). Face aux presque-rien qui défont le lien social, Pagès tient « une sorte d'inventaire 'à la précaire' » (YP, p. 23) qui restitue un cadre communautaire aux différences attestées par les statistiques.

En exploitant des ressources de ce type, Charly Delwart essaie de composer la biographie d'une identité : celle qui lui est propre, mais

² Y. Pagès, *Il était une fois sur cent. Rêveries fragmentaires sur l'emprise statistique*, Paris, Éditions de la Découverte, coll. « Zones », 2021, p. 9. Dorénavant, l'indication des pages de référence sera insérée directement dans le texte, entre parenthèses, après YP.

qui ne peut pas être saisie sinon à l'intérieur d'une approche globalisante de la vie. Les propos qu'il développe sur la mondialisation avec références historiques, recours à des schémas et pourcentages tendent, d'une part, à objectiver le contexte de son existence dans le cadre de situations mondialisées, et, de l'autre, à interagir avec le côté individuel. C'est à cet égard que certains clins d'œil à la Belgique contribuent à remettre en valeur la qualité narrative des relations entre la totalité et ses composants. Le récit de *Databiographie*³ réunit ainsi des bribes de vies à partir de chiffres et de représentations graphiques afin de porter l'attention sur celui qui essaie de se raconter à travers ces outils et de, littéralement, se « déchiffrer ».

Cette contribution vise dès lors à analyser les mécanismes scripturaux que les choix de cet écrivain belge, attentif également aux mouvements artistiques de sa génération, mettent en place pour construire – re-construire et dé-construire à la fois – une biographie, genre qui a fait montre de plusieurs déploiements originaux dans la production littéraire en langue française de l'extrême contemporain. Avec son approche quantitative, la statistique constitue-t-elle alors une ressource ou un piège pour le registre littéraire, registre voué à restituer la dimension unique d'une existence ?

Profil biométrique

À partir de ses 44 ans, son 1,85 mètre de haut, ses 73 kilos, ses huit paires de baskets et sa chemise bleue – couleur arborée 52 % du temps –, Charly Delwart reconstruit son existence à travers des graphiques accompagnés de textes. Ces derniers, conçus comme des notes de bas de page, agissent en contrepoint pour interroger les images qui prennent forme à l'aide de figures géométriques et qui, malgré leur apparente solidité, engendrent les failles nécessaires à l'éclosion d'un récit en devenir. Si Pagès invite à se méfier « des rêveurs analogiques qui, dans leur chambre d'échos, déraisonnent à propos d'illusoires résonances » (*YP*, p. 69), Delwart se plonge dans les graphiques pour creuser l'omniprésence numérique et se repositionner sans cesse par rapport à une

³ Ch. Delwart, *Databiographie*, Paris, Flammarion, 2019. Dorénavant, l'indication des pages de référence sera insérée directement dans le texte, entre parenthèses, après *ChD*.

donnée uniquement chiffrée. Sa pensée buissonnière dessine un chemin ludique qui brise l'anonymat des statistiques et sollicite la curiosité face aux réfractions subjectives que les gloses – souvenirs, anecdotes, réflexions – laissent émerger. La biographie se bâtit alors à travers des commentaires numérotés et affichés dans les marges, à partir des données statistiques, comme s'il s'agissait d'un parcours souterrain à décrypter. Cette démarche tout à la fois agrège et désagrège les traits du narrateur en fonction de digressions portant sur les sujets les plus disparates, à tel point que les contre-exemples qui émergent dans le profil du « je » remettent en question les certitudes des statistiques. Les arrêts sur image que les tableaux proposent supposent une charge documentaire significative, prête également à être démentie par l'exception individuelle ; sous l'apparence de la rigueur géométrique, la contrefaçon des propos se manifeste dans le presque-rien des notes. Ce processus d'écriture épuise ainsi toutes sortes d'assemblage. En réfléchissant sur cette démarche, Pagès aussi reconnaît un souci artistique puisque la pensée s'élabore au moment où s'impose une « énergie dysfonctionnelle accumulant pas mal de scories réflexives » (YP, p. 91). Selon lui, « [l]e gâchis créatif, c'est depuis toujours la matière première de notre usine à gaz émotive, inventive, cognitive, régulé par un tri sélectif endogène » (YP, p. 91).

Or, pour mettre à plat sa vie, Delwart s'amuse avec plusieurs formes graphiques, des diagrammes en bâtons ou circulaires, aux courbes croissantes ou décroissantes, composés de nuages de points ou d'aires empilées en pyramides. Ce choix rend compte du rôle de la distribution des données et permet de maîtriser le processus créatif déclenché entre tendance centrifuge et tendance centripète, entre échelonnement vers le général et repli sur le particulier. L'écrivain choisit dix-huit sujets qui fournissent une exploration de sa vie intime, de son mode vie, de ses relations familiales, de sa manière de se rapporter à soi et aux autres avec la légèreté du regard détourné. Des propos sérieux sont par exemple abordés de manière cocasse, parfois par des associations incongrues à valeur tout de même poétique⁴. De plus, cette cartographie acquiert

⁴ Par exemple, la section « Distance entre le bout de mes doigts et mes orteils en essayant de toucher mes pieds » se compose d'un schéma et d'un texte s'achevant sur une réflexion insolite à propos des souvenirs : « Les souvenirs sont plus que des éléments du passé : ce sont des éléments constitutifs. Sinon on ne s'en souviendrait pas » (pp. 162-163).

une dimension identitaire du moment qu'elle met à l'épreuve les conditions de vie du sujet, les paradoxes d'une existence qui se réécrit par rapport aux données collectives. La biographie qui en dérive joue avec des *big data* et parvient ainsi à dévoiler comment la vie ne peut pas seulement être réduite à ce type d'informations puisque de simples données paraissent incapables de tisser un réseau. En effet, l'alternance entre infographie et notes désorganise l'empire des nombres et la désorientation produite interroge alors à nouveaux frais les mécanismes de gestion biographique (fondée sur la notion statistique de moyenne), ce qui implique corollairement la quête d'une posture réflexive de la part du sujet. Loin de s'épuiser dans la conformité des chiffres, le « je » s'interroge sans cesse sur le monde qui l'entoure pour cerner son existence à travers des *micro data*, aptes à reconfigurer l'impact des algorithmes. De cette manière, des propos très variés, orientés vers l'inapparent, se chargent de représenter une biographie critique qui, débarrassée des faux-semblants et des masques, se charge pleinement de baliser un individu sans laisser le dernier mot aux chiffres. En plaçant son projet sous le signe du chaos à organiser (Francis Bacon) ou de la réalité aux prises avec le sérieux (Freud), Delwart illustre sa démarche en identifiant le mode interrogatif – le fait de poser des questions – en tant que moyen d'exploration du quotidien individuel. Dans le prologue, il en reconnaît les atouts ; de la déstabilisation à la curiosité, il permet d'adopter le rythme changeant propre à l'existence humaine :

J'ai question à tout. C'est mon mode de fonctionnement depuis toujours. Je me demande en permanence ce que font les gens, pourquoi ils le font, à quoi ils pensent, autant de possibilités de mener une journée, une existence. Les questions s'appliquent à moi aussi. [...]. J'ai longtemps cru que la question était une forme d'insécurité, d'anxiété (l'attente d'une complétude), avant de comprendre qu'elle est un outil pour appréhender le monde, soi, mettre les choses à plat. Elle est aussi une arme de destruction massive des certitudes (il y aura toujours plus de questions que de réponses), elle désamorce tout sérieux démesuré, le fait de croire tout savoir, car qui sait quel sens a de vivre sur Terre une série d'années, pour ne jamais y revenir ? Et quel sens donner déjà à sa propre existence ? La question ouvre un champ métaphysique et pragmatique : ai-je fait les bons choix ? Quels autres sont possibles ? Suis-je la version adulte de qui j'étais plus jeune ? Ai-je atteint une forme de sérénité ? Si oui, est-ce par hasard ? [...] Des questions auxquelles on répond à tâtons, subjectivement, par introspection, analyse, référendum, hasard ;

chacune étant la déclinaison d'une question simple, comme un fil continu qu'on suit : qui suis-je ? Une image de soi se dessinant à force, et on croit se connaître. Mais c'est une image changeante, insaisissable. (*ChD*, p. 9-10)

De plus, dans la lignée de la lecture d'*Homo Deus* de l'historien israélien Yuval Noah Harari⁵, Delwart donne un aperçu de la manière dont il entend gérer le rapport aux « questions » : relever des données et les comparer pour en tirer certaines conséquences qui impliquent la construction de réseaux capables de proposer des réponses ponctuelles, les plus objectives possibles, et de complexifier l'analyse des effets engendrés.

Puis j'ai découvert la possibilité d'une autre approche, à la lecture d'une statistique : il y a sur la Terre 400 000 lions pour 60 millions de chats domestiques, 200 000 loups sauvages pour 400 millions de chiens, 900 000 buffles africains pour 1 milliard et demi de vaches. Les chiffres donnaient une vision claire de ce que devenait le monde, de ce qu'on avait perdu en animalité, en sauvagerie. La comparaison d'éléments simples révélait tout à coup une situation complexe, contenait son évolution, la rendait tangible. (*ChD*, p. 10)

Une fois constatée la validité de ce système d'exploitation des données – que tout peut être mesuré –, l'écrivain s'interroge aussi sur la recherche d'« une sorte d'algorithme à tout ce qui fait une vie (en dehors de s'être distingué par des actes majeurs : découvrir le Pôle Nord, combattre un ours à mains nues, diriger une puissance mondiale, résoudre une équation fondamentale, s'échapper d'une geôle au Sahel) » (*ChD*, p. 11). L'objectivité des faits assure au sujet la possibilité de connaître son identité par rapport aux autres, à l'humanité, en identifiant ce qui lui est nécessaire pour appréhender les traits distinctifs de son individualité.

Par ailleurs, alors que, pour Borges, toute destinée ne compte qu'un moment éphémère, Delwart considère essentielle la réorganisation durable de l'existence individuelle ; c'est pourquoi il faut tout fouiller avant d'exposer, comparer les *data* et les « représenter graphiquement

⁵ Y. N. Harari, *Homo deus. Une brève histoire du futur*, traduit par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, 2017. Charly Delwart emprunte à ce volume des données relatives aux animaux, qu'il reproduit dans le prologue de *Databiographie*.

pour les rendre intelligibles, les mettre en perspective » (*ChD*, p. 12). L'auteur reprend l'exemple d'un animal de mer, l'ascidie, un être sessile qui, une fois qu'il a reçu toutes les informations nécessaires sur le milieu dans lequel il évolue et a trouvé l'endroit où se fixer définitivement, mange son cerveau ; sa corde se résorbe alors, puisqu'il ne doit plus que boire de l'eau et la recracher. De cette manière, en déposant et en rangeant de côté sa propre existence, le narrateur qui ne se pose plus de questions, se passe des fictions du monde et des siennes (*ChD*, p. 13).

Au contraire, les infographies de Delwart essaient de récupérer la mobilité des catégories qui relient le « je » aux autres, entre analogies et différences ; entre détours humoristiques et inventions rusées, les dessins concentrent les données, les déplacent et soutiennent des réflexions brassant certaines tendances culturelles contemporaines – comme, par exemple, la « vie intérieure » et les valeurs attribuées à la créativité, au plaisir, au succès, à l'honnêteté, à la contemplation, à l'amitié, au sport, à la famille, à l'aptitude à la danse (*ChD*, pp. 43-45), la pratique de l'écriture (*ChD*, pp. 225-229), le nombre de paires de chaussures possédées par type en tant que paramètre pour qualifier le « rapport à soi » (*ChD*, p. 186). Les sujets les plus variés sont ainsi à l'épreuve de cette enquête sur le « je » menée à travers les chiffres qui lui sont liés. Placé dans l'histoire de l'humanité à partir du nombre de personnes (207 622) qui sont nées, comme l'auteur, le 13 janvier 1975 – dont 4769 sont déjà décédées –, l'écrivain contextualise son existence, en s'amusant à frayer toutes les bifurcations typiques de la variabilité humaine. En découle une reconfiguration du genre autobiographique qui met en scène une expérience singulière à travers l'apparente neutralité des nombres, outils incontournables d'une stratégie en mesure de restituer les aspects infraordinaires d'un quotidien collectif. Au fil de dix-huit chapitres, Delwart recompose ses modes de vie, de la vie intérieure à la vie sociale, en passant par la description de son corps, des relations qu'il entretient avec lui, sa famille et ses proches, de certaines activités – du sport à l'écriture – et par quelques propos sur l'existence.

La composition graphique qui accompagne le sommaire du livre s'articule en deux parties disposées horizontalement sur la page : la première se caractérise par une ligne imaginaire segmentée de manière oblique sur laquelle sont fixés les titres ; la seconde, située dans la partie inférieure, poursuit la ligne segmentée sur laquelle se fixent des bulles

noires avec l'indication de la page correspondant au début du chapitre. Une bulle noire bien visible et une bulle vide, en bas à droite, accompagnent l'indication des sous-sections « Données » et « Notes ».

Le premier chapitre (« Situation ») se compose de plusieurs sections : « Populations sur Terre » (un graphique circulaire et un texte avec les différents mots utilisés par les Inuits pour désigner la neige), « Espèces » (un cercle avec en son centre un point noir et un texte sur un homme et un œuf tiré du réfrigérateur), « Terre » (un cercle bordé de petits cercles noirs et blancs pour indiquer la différence entre les années d'existence passées et celles probablement encore à vivre avant la destruction certaine de l'espèce humaine, ainsi qu'un texte sur les statues gigantesques de l'île de Pâques et un autre sur la possibilité envisagée par le narrateur d'adapter en fiction un chapitre de l'essai de Jared Diamond portant sur l'ascension et la chute d'une population sur une île reculée). Si entre les graphiques et les textes les incongruités sont nombreuses, le lien thématique s'organise tout de même autour de la notion de survie, condition préliminaire pour encadrer le « je » par rapport à la société, aspect dont l'urgence est remise en question par la distance fictionnelle. Les asymétries et les décalages apparaissent alors comme une manière de personnaliser les généralisations qu'induit nécessairement toute statistique. Il en va de même avec la partie consacrée aux « Données générales ». Le premier graphique donne à voir la relation entre l'âge et l'espérance de vie ; la répartition de la population française masculine accompagne ici un texte avec des réflexions sur les points faibles du corps du narrateur par rapport aux tendances des restaurants, aux transformations culinaires au fil du temps et de l'espace. Ainsi, en comparant les comportements alimentaires, le choix du risque – celui d'aller dans des endroits qui mettraient en danger la santé, d'après les statistiques – personnalise-t-il la question puisque le narrateur ose ne pas suivre les consignes de prudence générale en permettant à la fiction « de se nourrir de l'expérience des autres, d'agrandir le cadre » (*ChD*, p. 40). Delwart confirme alors que « ce qu'on partage est avant tout d'être chacun seul face à l'existence avec ses questions (qu'elles soient les mêmes ou non) » (*ChD*, p. 40).

Un autre exemple de prise à l'envers des données est celui de la famille du narrateur, considérée comme une exception. Les données sur la taille, le poids d'un homme adulte en Occident en 2019 et celles d'un

chasseur-cueilleur préhistorique permettent tout d'abord d'établir la moyenne à travers la visualisation des résultats de la comparaison ; en effet, un premier graphique compare ces aspects en les mettant les uns à côté des autres. Viennent ensuite deux cônes tridimensionnels qui traduisent les variations des valeurs de l'empreinte carbone chez des adultes Occidentaux en 2019 avant de visualiser la relation couple/enfants. D'où la comparaison de la durée du couple du narrateur à celle d'un couple moyen vivant dans un pays occidental toujours à la même époque. Des cercles – deux grands et vides au centre de la page, indiquant les parents, et d'autres en bas, plus petits, noircis et parfois incomplets, censés identifier les enfants – mettent en perspective les effets d'une lecture comparative de la situation et établissent des proportions immédiatement visibles. Le texte qui accompagne cette section s'attarde alors sur le taux de fécondité à Tuvalu, « un archipel polynésien dans le Pacifique, ou celui de la Nouvelle-Guinée » (*ChD*, p. 33), et le compare à la situation parisienne ; le paradoxe réside dans la condition divergente de la famille du narrateur par rapport au contexte auquel elle appartient et où elle agit.

Nous voyant dans la queue d'une exposition à Paris, mes trois enfants et moi un dimanche matin, alors qu'il n'y a que des couples avec au maximum un enfant, parfois deux, je me dis : *Nous sommes les Polynésiens*. On devrait d'ailleurs se présenter comme tel, cela expliquerait soudain ce débordement d'enfants non alignés. (*ChD*, p. 33)

Delwart dessine aussi plusieurs types de graphiques en exploitant le déploiement des questions afin de faire ressortir les anomalies statistiques dont le narrateur est porteur. C'est le cas des graphiques par « pavés », comme celui qui reproduit les pourcentages de « satisfaction des besoins » (primaires et secondaires) tout en dénonçant l'instabilité définitoire de ces besoins chez l'individu et au sein de l'espèce.

Dans la liste de mes besoins, où se situe le *besoin existentiel* (consistant à ébaucher des réponses à des questions fondamentales : la vie que je mène a-t-elle du sens, ne pourrais-je pas lui en donner davantage, comment est-ce que j'évolue, à quel point je le décide) ? Ce besoin est-il primaire, secondaire ? Qu'est-ce qui est secondaire : ce qui vient après dans la chronologie personnelle ou de l'espèce ? Se poser la question est-elle déjà un privilège, un enjeu subsidiaire pour ceux qui ont déjà répondu aux besoins vitaux ? (*ChD*, p. 39)

En outre, lorsque le narrateur identifie chaque pavé à un fléau – guerre, épidémie, famine, sécheresse, inondation, incendie, ouragan ou tornade, éruption volcanique, dictature politique ou religieuse, maccarthysme –, il essaie de déchiffrer ce qui est susceptible de subsister au moyen des repères mis à disposition par les schémas et les dessins. Sur une autre page, de petits points (noirs et blancs) indiquent les heures vécues et celles qui restent encore à vivre, selon les statistiques (*ChD*, p. 41), ce qui visualise la parcellisation de l'existence. Une ligne orientée vers le bas distingue le nombre des personnes nées avant le narrateur et celui indiquant les personnes qui naîtront après lui ; cette marque témoigne de la durée différente que les chiffres peuvent offrir à l'existence, ce qui, par conséquent, ne relègue pas « je » dans les coulisses de la représentation des données. Dans la section « Vie intérieure », une page présente neuf graphiques reproduisant les valeurs attribuées, selon les périodes de la vie, à la créativité, au plaisir, au succès, à l'honnêteté, à la contemplation, à l'amitié, au sport, à la famille, à l'aptitude pour la danse ; à chaque graphique correspond une valeur, une ligne segmentée qui met singulièrement en évidence les courbes inférieures et supérieures. Le texte qui accompagne la visualisation de ces données les évalue en permettant au narrateur de prendre conscience du rôle de ces graphiques dans l'approche de l'écriture, activité qui l'absorbe complètement dans un flux sans repères objectifs.

Il faut se souvenir des hauts, il faut se souvenir plus encore de l'existence des bas. Car s'il y a un nouveau creux, on saura alors qu'il y en a eu d'autres, et qu'il y aura d'autres hauts ; c'est la valeur de l'expérience et une pensée presque méditative : les états se succèdent. Il faut les considérer comme on doit considérer les pensées surgissant en pleine médiation : des voitures sur une autoroute qu'on regarderait, les remarquant sans s'attacher à aucune. Les états sont de même, successifs, pas définitifs. [...]. L'état de flux est un état où l'on est pleinement absorbé par l'activité que l'on fait, sans une concentration maximale, sans voir le temps passer. J'ai découvert le concept tardivement, le fait qu'il y avait un mot pour ça, me rendant compte que je connaissais cet état avec l'écriture. Cette découverte m'a confirmé dans l'idée que j'étais à ma juste place dans le fait d'écrire. (*ChD*, p. 45)

Or les graphiques développent la capacité imaginative de Delwart, qui réussit à en faire « une machine à fiction » (*ChD*, p. 47) en jouant

avec leur composition. Certes, cercles, triangles, courbes de tailles et de couleurs différentes constituent une boîte à outils essentielle pour circonscrire les situations que l'auteur présente mais la souplesse adoptée dans l'agencement des figures géométriques convoquées est capable, de surcroît, d'accompagner les oscillations des interprétations possibles des données et, de la sorte, de les questionner. C'est le cas du graphique fait de lignes et de triangles noirs qui restitue l'espace de transformations psychologiques fondamentales de la personnalité du narrateur en fonction de son âge. Dans le chapitre quatre, un graphique reconvertit la psychanalyse en mètres carrés et associe à chaque ville (Athènes, Shanghai, Paris, Berlin, New York) la surface que le narrateur aurait pu acheter avec le budget employé pour ses séances ; le texte en vis-à-vis énumère ses expériences personnelles de crises de panique pour justifier l'aide de la psychanalyse et des médicaments. De cette manière, au travail d'encadrement par le choix d'une figure géométrique régulière correspond un processus de décryptage qui enchaîne un réseau de relations au départ irrégulières – liées, par exemple, aux phobies – et ensuite replacées dans leur contexte.

Delwart recourt aussi à un autre graphique particulier, en forme de roue, pour dessiner les différentes idées qui lui reviennent à l'esprit au cours de ses attaques de panique, alors que deux cercles liés par un petit entonnoir distinguent les lapsus révélateurs des lapsus non révélateurs, qui tous évaluent toujours la relation entre le « je » et les autres. Aux troubles obsessionnels compulsifs, l'écrivain réserve un graphique composé de plusieurs points en noir et blanc disposés à l'intérieur d'un rectangle, suivant la technique du pointillisme ; dans ce cas, le texte est une suite d'actions à l'infinitif qui fixent les enchaînements traumatisants d'événements présentés en fonction de leur complexité et du principe de réalité.

Quant aux paramètres du comportement civique (chapitre cinq), les graphiques reproduisent la « forme » des situations à évaluer : la pointe de deux doigts pour signaler, à travers sa taille, les bagarres où le « je » est impliqué ; un doigt pour indiquer combien de fois le narrateur est allé chez le dentiste et a pensé mordre (ou mordu) cette partie de la main ; un ticket pour figurer les trajets en transport publics effectués légalement ou illégalement ; des gouttes pour quantifier les litres de sang donnés ou reçus ; une bouteille à l'envers – avec le goulot, espace

plus étroit, qui correspond à l'âge adulte, et la base du haut plus large qui renvoie à l'enfance – pour montrer combien de fois le « je » a triché aux examens ou à un jeu ; des cigarettes déployées aux lignes sinueuses en noir et blanc pour relever les quantités relatives aux dates d'arrêt du tabac, celles fumées avant et après, dans un endroit approprié ou inapproprié. Ces choix justifient également l'autonomie de certains graphiques qui peuvent être dépourvus de notes d'accompagnement : c'est le cas des données relatives aux chemises portées annuellement et repassées par plusieurs personnes (composition de rectangles à l'intérieur d'un rectangle), aux potagers urbains (carrés disposés en rectangle, quelques-uns noircis), aux mordillages en remplacement de la cigarette (cigarettes disposées en rayon avec l'indication de certaines sections), aux mails (deux tranches ondulées), aux poissons mangés (deux triangles renversés en noir et blanc), aux pizzas ingérées (carré avec la superposition de carrés et d'ombres de triangles ou d'autres formes géométriques composées), aux connexions quotidiennes à un réseau social (cercle avec une bordure).

Le travail graphique d'Alice Clair contribue à construire alors un profil biométrique parlant qui permet à Charly Delwart de jouer avec des arrêts sur image non pour figer une existence routinière mais pour extraire le sujet d'un espace commun et le faire vivre en perspective en croisant actions et états possibles au nom du « super-flux de superflu » défini par Pagès (YP, p. 92). De cette manière, il s'approche de sa biographie en la mettant en scène à travers des segments qui catégorisent et commentent les aspects les plus ordinaires mais aussi les plus curieux de sa vie.

Interface belge

Si, chez Delwart, l'autobiographie se bâtit en assemblant des métadonnées, la prise en charge de sa propre quête identitaire investit un « je » qui ne peut pas se passer de l'expérience commune mais qui assume sa spécificité par rapport aux enjeux de la mondialisation. Dans ce contexte, une interface belge – une frontière issue de la discontinuité provenant d'un système extérieur sous prétexte géographique – se fraie un chemin pour resituer en permanence une vie en fonction du partage, de la convivialité. Les souvenirs et les clins d'œil à ses propres origines montrent de petites touches personnelles – notamment tirées de l'enfance – qui prennent le temps d'imprégner les notes et les anecdotes pour reconstituer le sujet. À

la méthode d'enquête, adaptée à l'individualisation des données, correspond ainsi une fiche d'État civil personnalisée qui décline les coordonnées objectives du « je » à la première personne ; ainsi la précision des chiffres fait-elle émerger la condition de l'écrivain et l'inscrit-elle dans la réalité au travers du côté vraisemblable des faits qui le concernent.

Chercher par les faits. Les données qui suivent sont donc celles de ma vie jusqu'à maintenant, certaines fondées sur une remémoration des événements qui l'ont composée, d'autres sur les études, recherches et statistiques disponibles. Elles sont le bilan de ma personne à un instant *t*, une autobiographie en chiffres et graphiques.

Je suis né le 13 janvier 1975 à Bruxelles. En 2019, j'ai quarante-quatre ans, je vis à Paris, je suis en couple depuis dix-huit ans, j'ai trois enfants. Je suis écrivain et scénariste. Mon prénom est Charles-Emmanuel, mon prénom d'usage est Charly.

Je suis né, comme tout le monde, à un endroit précis à un moment précis. Les données qui suivent sont donc pour certaines aussi celles d'un sujet occidental vivant au XXI^e siècle. (*ChD*, p. 13)

La précarité des modes de vie – illustrée, entre autres, par une carte géographique planétaire avec l'indication de quelques villes parmi les plus importantes de la planète où le narrateur aurait bien voulu vivre – rend compte du déménagement comme condition *sine qua non* permettant d'attester une existence et de l'assumer au-delà des contraintes liées à l'encadrement dans un espace urbain en particulier.

Je vis ailleurs que là où je suis né, je pourrais encore vivre autre part : pour connaître ce que les images ne peuvent en montrer, trouver ce qu'on est venu y chercher, connaître de soi ce qu'on ne peut connaître que là-bas. Des points sur un atlas comme des possibilités de soi-même. (*ChD*, p. 86)

De plus, en comparant l'existence menée à Bruxelles (sa ville natale) et à Paris (la ville où il vit), Delwart reconnaît le pouvoir fictionnel de la première par rapport à la seconde. Outre des lapsus révélateurs – comme « dire je rentre au lieu de dire je retourne en parlant de la prochaine fois que j'irai en Belgique » (*ChD*, p. 61) – qui permettent de dévoiler une identité « belge », le septième chapitre regroupe des graphiques sur la famille qui concernent des sujets aussi variés que ceux de la reproduction, du nombre de couches utilisées pour un enfant en

bas âge ou de l'argent hebdomadaire dépensé et proposent également une analyse détaillée de la durée annuelle du contact physique du « je » avec ses parents. Est ainsi donné à voir un graphique sur deux pages avec des sections de cercles en noir qui quantifie les souvenirs des grands-parents du narrateur – séjournant à leur tour en Belgique –, afin d'identifier « des éléments de bonheur et de malheur de façon concomitante » (*ChD*, p. 119). Les statistiques permettent alors de réactiver un lien avec le lieu de l'enfance et poussent Delwart à s'interroger sur la spécificité de cette relation par rapport à son fils et sur l'avenir que la ville belge pourrait lui offrir en plus (ou en moins) par rapport à Paris.

Mon fils vient de naître à Paris, je deviens père pour la première fois, et je pense qu'il doit grandir à Bruxelles (et si je ne fais rien, il va grandir à Paris). C'est une évidence, pas logique mais émotionnelle, complexe à décrire à E. qui me demande pourquoi (elle est née à Paris et y a toujours vécu). Je cherche si les raisons sont objectives : les arbres plus nombreux, la campagne à une demi-heure du centre-ville, le fait que dans les supermarchés si vous bousculez quelqu'un, la personne s'excuse avant vous (à l'inverse de Paris où c'est forcément vous le fautif, même si ce n'est pas vous), une façon d'être ensemble plus harmonieuse, et il faut le maximum de douceur pour un enfant. Comme si Bruxelles était un endroit préservé dans le monde, un pays de licornes et d'elfes. Ou alors les raisons sont subjectives : c'est là où j'ai grandi, donc de façon générale c'est là où on grandit (même si d'autres gens grandissent ailleurs). Comme si j'avais associé le fait de grandir à une ville, celle-là. J'ai été un enfant heureux, c'est le souvenir que j'en garde ou que je veux en garder. C'est la seule enfance que je connaisse et devant l'inconnu d'avoir un enfant et de lui donner une enfance, être heureux passe par là. (*ChD*, p. 128)

Dans ce cadre, l'inventaire des hypothèses élaborées sur la base de raisons objectives ou subjectives devient un rempart mélancolique pour définir une manière d'être au monde qui creuse le caractère semblable des métadonnées et introduit les impressions subjectives pour retenir la Belgique comme le banc d'essai d'une contre-enquête possible du « je ». La notion de relativité qui en dérive trace alors « un profil d'homme même de face » – pour reprendre les mots du titre d'une autre œuvre de Charly Delwart⁶ – ; l'évocation de la Belgique intervient

⁶ Ch. Delwart, *L'Homme de profil même de face*, Paris, Seuil, 2010.

là pour forger un « qui suis-je ? » à travers l'expérience des autres et pour enregistrer un changement d'échelle face aux numériques. Expérimenter une autobiographie hors de soi, quantifier les situations pour les rendre opaques assurent un mode d'emploi particulier à l'assemblage des données envisagé par l'auteur et permettent de saisir un autre sens de l'existence, qui va à la rencontre du littéraire en restituant à l'image sa valeur problématique.



MAXIME THIRY, CHARLINE LAMBERT
Université catholique de Louvain
maxime.thiry@uclouvain.be, charline.lambert@uclouvain.be

DÉMUSELER. FICTION ET POLYPHONIE ENGAGÉES DANS L'ŒUVRE DE VÉRONIQUE BERGEN

*Pour Christophe Meurée
dont la force du rire n'a d'égale que sa passion de la littérature :
contagieuses et généreuses.*

The artist seeks contact with his intuitive sense of the gods, but in order to create his work, he cannot stay in this seductive and incorporeal realm. He must return to the material world in order to do his work. It's the artist's responsibility to balance mystical communication and the labor of creation¹.

Patti Smith

Résumé

L'imbrication de l'esthétique et du politique est une constante dans l'œuvre protéiforme de l'écrivaine Véronique Bergen (née à Bruxelles en 1962). Elle éclate de façon exemplaire dans trois de ses plus récents romans, qui érigent la polyphonie en dispositif singulier, susceptible d'apporter une réponse esthétique aux questionnements politiques soulevés dans chacun d'eux. Le geste de Bergen s'écarte de la traditionnelle opposition entre fait et fiction, il devient un geste créateur qui touche notamment à la problématique du droit et de la légitimité capable d'adresser les crises écologique et démocratique. S'appuyant sur ces trois romans (*Tous doivent être sauvés ou aucun*, Onlit, 2018 ; *Kaspar Hauser ou la phrase préférée du vent*, publié en 2008 aux Éditions Denoël, réédité et remanié dans la collection Espace Nord en 2019 et *Guérilla*, Onlit, 2019), la présente contribution analysera la relation entre mémoire(s) et spectralité, entre corps et langage, afin de mettre en lumière la manière dont la littérature marque une forme de défiance à l'égard du langage, et l'interroge en tant que premier instrument de la domination.

Abstract

Belgian writer Véronique Bergen's protean work often intertwines aesthetical and political issues. Such imbrication especially shows in three of her most recent novels, which

¹ P. Smith, *Just Kids*, Bloomsbury, Londres *e.a.*, 2012, p. 256.

establish the aesthetic mechanism of polyphony as a way to answer the political questions each novel raises. Bergen's work deviates from the usual opposition between fact and fiction. It operates as a creative intervention dabbling with the problematic of right and legitimacy in order to amend both democratic and ecological crisis that the twenty-first century face. This paper aims to analyse the relationships that the three novels (*Tous doivent être sauvés ou aucun*, Onlit, 2018; *Kaspar Hauser ou la phrase préférée du vent*, first published in 2008 at Éditions Denoël, then revised and republished at Espace Nord in 2019; *Guérilla*, Onlit, 2019) establish between memory and spectrality and between body and language. Hence, it highlights how literature signifies its distrust toward language and strains it as a primordial instrument of domination.

Écrivaine-comète, Véronique Bergen semble confondre son corps d'écriture avec sa personne. Sa démarche artistique érige la posture qu'elle adopte en véritable *dégaine*, eu égard à la puissance de feu de son écriture, de sa puissance de *mise à feu*. Philosophe et philologue de formation, auteure d'une thèse sur Gilles Deleuze, élue en 2018 à l'Académie royale de Langue et Littérature françaises de Belgique, Véronique Bergen se démarque par une œuvre qui emprunte une variété de voies, témoignant d'une singulière plasticité de la pensée. Consistante et indisciplinée à la fois, l'idée module la forme selon une double exigence d'expressivité et d'efficacité, nécessaires l'une à l'autre. Ses travaux, par leur force de déplacement et de dégagement, minent toute entreprise de catégorisation. À l'instar de son parcours foisonnant, l'œuvre protéiforme de Véronique Bergen – composée d'essais, de monographies sur des artistes, de recueils poétiques et de romans – résiste à tout exercice de catégorisation.

Pourtant, nous n'essayerons pas de systématiser le geste de l'auteure. Au contraire, nous remonterons humblement le fil d'Ariane qui semble relier son œuvre, nous laissant guider par la façon dont Bergen mêle sa voix à celles d'existences aussi subversives qu'insaisissables, assez du moins que pour saborder les dispositifs de pouvoir qui ne servent ni ne préservent les biosphères sur lesquelles l'homme impose sa suprématie, par une impulsion qui vient également perturber l'appareillage fictionnel et romanesque. Au prisme de ces positions, confortées par une pensée de l'engagement qu'ont nourrie ses recherches sur Deleuze et Rancière, Véronique Bergen interroge la force et la fragilité du langage, son rôle ainsi que le rapport de ce dernier au pouvoir et à l'exercice de toute domination.

Trois romans en particulier mettent en lumière les rapports qui se nouent entre fiction et pouvoir(s). Aussi, ils se révèlent exemplaires de la

démarche engagée de Bergen, s'exprimant à travers une polyphonie critique qui, par l'entremêlement de sa voix à d'autres, dénonce les grandes figures qui ont précipité l'humanité vers son déclin, en interrogeant dans le même mouvement le geste de l'écriture qui en rend compte. Ainsi, dans *Kaspar Hauser ou la phrase préférée du vent* (publié en 2008 aux Éditions Denoël, réédité et remanié dans la collection Espace Nord en 2019)², elle réexamine l'affaire Kaspar Hauser et offre existence et justice à celui qui en a été privé par les pôles monarchique et scientifique du pouvoir en place. Dans *Tous doivent être sauvés ou aucun* (OnLit, 2018)³, Bergen fait revivre et témoigner non les maîtres, mais les chiens qui les ont accompagnés ; ce simple déplacement de l'attention œuvre à l'effondrement du socle sur lequel se sont trop longtemps assis lesdits dominants. Enfin, dans *Guérilla* (OnLit, 2019)⁴, par l'exécution d'une symphonie de voix désincarnées – et humaines, trop humaines – s'élève un chant du cygne écologiste qui, peu à peu, abandonne sa parole à une Gaïa convalescente.

En outre, les textes de Véronique Bergen ne manquent pas d'évoquer le processus même de leur écriture. La position de l'écrivaine se voit ainsi interrogée : se faisant porte-parole des voix qui ont été muselées, elle amorce la problématique du droit et de la légitimité, et y affirme aussi bien sa voix que celles qu'elle répercute. L'écrivaine entremêle sa voix à celles qu'elle démusèle, elle existe par sa capacité à réaffirmer l'existence aux êtres qui en ont été privée. Cela repose sur une inscription dans et par le langage d'une légitimité qui certes préexiste à son énonciation, mais appelle à être réactualisée pour ne pas s'effacer dans le mutisme et l'inaudible. Droit et légitimité aussi, d'user des pouvoirs de la fiction – qui déplace et libère la *vérité*, la rapproche d'une *perspective*, au sens nietzschéen du terme –, pour les démuseler. En ce sens, la position de Véronique Bergen rejoindrait certainement cette question que formule David Lapoujade :

Peut-être même l'art est-il tout entier au service du droit. Rendre *plus* réelles certaines existences, leur donner une assise ou un éclat parti-

² V. Bergen, *Kaspar Hauser ou la phrase préférée du vent* (Bruxelles, 2008), Bruxelles, Espace Nord, 2019. Dorénavant, toute citation de ce texte sera référencée comme suit, dans le corps de texte : (KH, n° de p.).

³ V. Bergen, *Tous doivent être sauvés ou aucun*, Bruxelles, OnLit, 2018. Dorénavant, toute citation de ce texte sera référencée comme suit, dans le corps de texte : (TDESA, n° de p.).

⁴ V. Bergen, *Guérilla*, Bruxelles, OnLit, 2019. Dorénavant, toute citation de ce texte sera référencée comme suit, dans le corps de texte : (G, n° de p.).

culier, n'est-ce pas une façon de légitimer leur manière d'être, de leur conférer le droit d'exister sous telle ou telle forme ? Cela suppose que toute nouvelle forme d'existence est comme précédée par une question qui en mine souterrainement la réalité : *quid juris* ? De quel droit prétendez-vous exister ? Qu'est-ce qui légitime votre position d'existence ?⁵

*

* *

1. Mémoire(s) et spectralité

1.1. *Écrire après-coup*

« Afin que le lecteur puisse connaître les événements *princeps* sur lesquels le roman s'est fondé » (KH, 263), Véronique Bergen fait suivre la réédition de *Kaspar Hauser* de « repères bibliographiques » qui non seulement explicitent la démarche d'une fiction basée sur une histoire vraie, mais situent cette histoire dans un passé éloigné qui s'étale de 1828 à 1832. Le roman, plus qu'une création, se révèle une recreation en laquelle « réalité et fiction se sont fécondées l'une l'autre » (KH, 261), et dont la part fictionnelle tient elle-même en partie de la mythologie de Kaspar Hauser, que la rumeur a engendrée et assimilée à une vérité populaire. Sur une place de Nuremberg, le lundi de Pentecôte en mai 1828, un adolescent surgit de nulle part, la parole maladroite et le geste malhabile, avec une lettre à la main qui indique son nom : Kaspar Hauser. Les scientifiques se penchent sur le cas de ce garçon dit « sauvage », tandis que, du côté politique, la rumeur court qu'il serait le fils mystérieusement disparu en 1812 du grand-duc Charles et de Stéphanie de Beauharnais et donc, l'héritier de la maison de Bade. L'écriture se veut donc réécriture, de même que la saisie qu'elle autorise du réel s'apparente davantage à une ressaisie de celui-ci. La Voix du Narrateur (inscrite ainsi dans le texte) relate ainsi sa découverte inattendue d'un livre dans une librairie, rehaussé d'un fermoir :

J'étais en train de feuilleter fébrilement des carnets, des journaux intimes laissés par des anonymes du siècle dernier, je fus intrigué par un cahier d'apparence sobre quoique recouvert de velours, cadencé par un fermoir que personne ne semblait avoir actionné depuis des lustres.

⁵ D. Lapoujade, *Les Existences moindres*, Paris, Éditions de Minuit, 2017, p. 20.

Je l'ouvris, davantage par curiosité que mû par une quelconque présence. (KH, 25)

Au topos du manuscrit perdu s'adjoint le geste d'« actionner » un fermoir. Ouvrir le livre revient ainsi à libérer la mémoire, à la rendre disponible à la réappropriation (par le Narrateur et, *a fortiori*, l'écrivaine). En cela, le détail du « fermoir » rejoint les propos de Dominique Viart, qui observe la propension de la littérature contemporaine à, après s'en être écartée un temps, se tourner à nouveau vers l'Histoire et la ressaisir ; le critique avance que « cette ressaisie s'est faite selon plusieurs modalités dont la principale se fonde sur l'archive »⁶, qu'elle soit matérielle ou mnésique.

Les romans *Tous doivent être sauvés ou aucun* et *Guérilla*, quant à eux, situent leur(s) narration(s) (plutôt que leur action) dans une temporalité indéterminée, si ce n'est qu'elle adopte les couleurs du crépuscule pour la race humaine. Le premier accueille son lecteur par un « Bienvenue chez les errants » (TDESA, 5) prenant en charge la présentation de Falco (ou Ténacité, patronyme qu'il adopte dans une volonté de s'anonymiser). Alors qu'il voit son monde disparaître quand sa famille l'abandonne au bord d'une route, il entame l'errance qui l'amènera à progressivement rassembler une meute de chiens psychopompes illustres et ayant réellement vécu, chacun porteur d'un récit du progrès et de la déchéance humaine. Le chapitre introductif pose ainsi les bases du récit cadre d'un roman qui emprunte beaucoup au recueil de nouvelles ; récit cadre qui, tout en restant vague quant au déroulement de sa propre temporalité, voit l'humanité disparaître et énonce, peu avant son terme, être arrivé « à l'heure T+3 après l'homme » (TDESA, 256). L'écrivaine cultive et renforce ce sentiment d'arriver trop tard dès l'entame de *Guérilla*, en annonçant d'emblée que « les tempêtes du XXI^e siècle ont recouvert de poussière les cerveaux des dirigeants » et que « l'heure n'est plus à l'écriture de romans, la Terre croule sous les récits de sa débâcle, la Terre grogne, partisane d'une iconoclastie, d'une verboclastie radicales » (G, 5-6).

⁶ D. Viart, *Vers une poétique spectrale de l'Histoire*, in J. Frottin, J.-B. Vray (dir.), *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, PU Saint-Étienne, 2012, p. 37.

Ces trois romans, à des degrés différents, s'emparent d'une histoire déjà passée, qu'elle soit attestée historiquement (celle de Kaspar Hauser, celles des chiens, allant de Laïka – le premier chien à voyager dans l'espace – à Blondie – le chien d'Hitler – en passant par ceux de Marie-Antoinette) ou qu'elle s'apparente à un roman qui oscille entre constat et anticipation, aussi bien dans le récit cadre de *Tous doivent être sauvés ou aucun* que dans *Guérilla*, dont la situation au départ s'est déjà « dégrad[ée] jusqu'à l'Armageddon » (G, 8). Les histoires ne demandent alors plus à être racontées, mais bien racontées autrement, après-coup et au travers de voix inédites susceptibles d'intégrer leur récit à une mémoire qui leur a été refusée. La trajectoire de ces récits suit la démarche vitaliste engagée par Deleuze, qui donne à éprouver des intensités et des affects qui ouvrent la voie d'une conquête de l'existence, qui œuvrent pour une affirmation inlassable et répétée du vivant. Cette démarche prend la forme d'une résistance passant par ce que Bergen appelle « une pratique créatrice qui libère la vie mutilée, la vie bâillonnée, équarrie »⁷.

Tout comme le présent peine à rendre le débat équitable, l'Histoire a failli dans sa façon de répartir et de célébrer la parole. Le pacte fictionnel demande alors à être déplacé, dans la mesure où il ne peut plus se résumer à une simple feintise partagée entre l'auteur et son lecteur. Bien qu'il reste possible d'identifier des déclencheurs précis (le cas Kaspar Hauser, les émeutes de 2011 en Grèce pour *Tous doivent être sauvés ou aucun*, ou encore la crise écologique dans *Guérilla*), ceux-ci ne résument en rien l'impulsion de l'écriture, tant elle sublime et transfigure le réel. Si fiction il y a, elle ne tarit jamais la vérité des témoignages, préférant la diversité des perspectives qu'ils offrent à « l'Histoire perçue comme poids, comme prison, comme devoir »⁸, ainsi que la présente Judyta Zbierska-Mościcka dans un article qu'elle consacre aux « déclinaisons historiques » posées par le mouvement d'écriture de Bergen. Comme l'exprime Véronique Bergen dans un entretien consacré à *Tous doivent être sauvés ou aucun* : « S'ouvrir aux failles de l'Histoire, c'est se laisser

⁷ V. Bergen, *Résistances philosophiques*, Paris, PUF, 2009, p. 46.

⁸ J. Zbierska-Mościcka, *Résister au monde. Déclinaisons historiques de l'identité contemporaine dans quelques romans de Véronique Bergen*, in « *Studia romanica posnaniensia* », vol. 40, n°4, 2013, p. 79.

transporter par des souffles, laisser entrer en soi ceux qu'on a privés de voix, écouter les créatures qui frappent à nos portes »⁹.

1.2. Origine et devenir

Ces vies mutilées et bâillonnées sont celles que les pouvoirs en place ont ostracisées. Elles s'incarnent dans une série de voix qui retentissent, de chapitre en chapitre marqué du sceau de la rumeur : chaque chapitre de *Kaspar Hauser* a pour intitulé la « Voix de » celui ou celle à qui il donnera parole ; *Guérilla* organise la plupart de ses chapitres autour de notes musicales, suivies de leur tonalité (ainsi, des chapitres tels que « La Bémol Majeur », « Fa Mineur », « Mi Majeur », « Do Dièse Mineur » s'enchaînent les uns aux autres). La fiction s'apparente à un porte-voix, chargée de répercuter, dans le premier roman, celle de Kaspar Hauser « qui [a] passé plus de soixante saisons dans [s]a geôle » (KH, 29) et qui, une fois sorti (car on ne saurait parler de libération), pleure de ce « qu'on a pris [s]es non-mots d'avant » (KH, 31) qui organisaient son monde, de ce que « les phrases des hommes décapitent [s]on ancien royaume » (KH, 31). Mais aussi la voix de sa mère, qui craint pour la survie de son fils et s'inquiète de ce que « le cours du monde ne s'insurg[e] pas contre ce qui niait ses lois, contre ce qui emprunt[e] le chemin du mal sous le couvert de la raison d'État » (KH, 10) ; cette même mère qui, prisonnière d'un mariage arrangé et régi par la Comtesse de H, « entre en guerre » et « bataille » pour rester elle-même. Le roman invite donc à retrouver le *point d'origine* de Kaspar, ce moment et ce lieu où, dans le langage, tout *s'origine*. L'origine se déploie ainsi non seulement vers le « passé », pour « recourber le temps, [...] transfigurer le langage pour rendre une enfance à Kaspar, fût-ce celle d'un trop tard qui ne rachète rien » (KH, 11). En ce sens, et plus spécifiquement celui de Walter Benjamin :

L'origine, bien qu'étant une catégorie historique, n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses. L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin.

⁹ J. Faerber, *Entretien avec Véronique Bergen*, in « Diacritik », URL : <https://diacritik.com/2018/12/19/veronique-bergen-souffrir-aux-failles-de-lhistoire-cest-se-laisser-transporter-par-des-souffles-tous-doivent-etre-sauves-ou-aucun/>. [Page consultée le 8 juin 2020]

L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître¹⁰.

C'est ainsi qu'il faut comprendre la question de l'origine telle que la pose Véronique Bergen dans ce roman, en miroir de la citation de Benjamin. Celui-ci postule en effet l'origine non comme un moment princeps dans une temporalité linéaire mais comme une dimension temporelle toujours en mouvement et ancrée dans la direction d'un devenir. C'est là qu'apparaissent toutes les limites de la fiction – qui ne peut changer le passé –, mais aussi ses pouvoirs, puisqu'elle est capable d'orienter ce dont elle traite dans la direction d'un devenir. Ces voix répercutées sont aussi celles de Falco et des chiens qui le rallient à la « charte humanicide : au nom de la perpétuation de l'univers, le perturbateur de l'homéostasie, le saccageur de la nature doit périr. [...] Tous doivent être sauvés ou aucun » (TDESA, 36). Falco, ce « chaman », ce chien « ventriloqué » (TDESA, 8) par les voix qui le traversent, explicite le geste de Bergen lorsqu'il explique, au sujet d'un esprit canin le visitant, qu'il « lui donne abri afin qu'il monte en [lui] et parle à travers [s]on corps » (TDESA, 22). Par leur visitation, les spectres donnent corps au négatif de l'Histoire, son en-deçà négligé, oublié par ceux qui l'ont dite, écrite et transmise ; leur inscription dans un geste littéraire autorise « un temps de défoulement imaginaire pour ceux et celles qui lisent. Les chemins de réflexion auxquels ils ouvrent l'esprit du lecteur sont ceux d'un dépouillement qui nous fait comprendre que l'au-delà est en quelque sorte *en deçà* »¹¹. En d'autres termes, ceux de Bergen, la spectralité, qui creuse en profondeur et resurgit de terre, « pren[d] l'histoire à rebrousse-poil, ouvr[e] un autre présent en apurant la dette à l'égard du jadis – à savoir, en donnant une scène aux soulèvements avortés du passé »¹².

En l'occurrence, les chiens qui interviennent portent les récits d'oppressions dont ils ont été les victimes directes ou non. Par la dénonciation, leurs voix jettent une lumière nouvelle sur les événements relatés, confirmant la teinte crépusculaire dont se dotent les romans, qui colore à présent les

¹⁰ W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p. 43.

¹¹ C. Nettelbeck, *Le grand désarroi des (sur)vivants : la spectralité dans l'imaginaire narratif de la France contemporaine*, in J. Frotin, J.-B. Vray (éds.), *op.cit.*, pp. 33-34.

¹² V. Bergen, *Résistances philosophiques, op.cit.*, p. 106.

idoles que l'Histoire a célébrées. Parmi les voix qui s'élèvent, Laïka, premier chien envoyé dans l'espace, se fait porte-parole des « martyres de la cause spatiale, de la guerre froide, de l'ambition humaine » (TDESA, 16) et invite à redire l'histoire du progrès humain ; Loukanikos, chien émeutier célébré par le *Time Magazine* en 2011, parle au nom du « peuple grec [...] saigné à blanc » (TDESA, 27) par la troïka européenne ; ou encore le husky Draganou, qui préfère présenter Robert Peary non comme l'explorateur qui conquiert l'Arctique, mais comme « le plus grand assassin de huskies » (TDESA, 105), lui qui légítima le meurtre en masse de chiens de traîneau par l'énonciation du sinistre « théorème dit polaire » (TDESA, 105). La question de la spectralité se voit ainsi articulée à la question du devenir, selon la définition qu'en donne Gilles Deleuze ; pour le paraphraser : le « devenir » n'est ni une imitation ni une identification, mais constitue le mouvement par lequel un être rythme la portée de ce qu'il devient¹³. Autrement dit, le devenir est inséparable de la notion de mouvement, les contours de l'être n'étant plus figés dans une identité qui l'essentialise mais pris dans le flux du changement. En termes romanesques, ce rythme est celui d'une langue qui procède par à-coups et qui redit, encore et autrement, ce qui plutôt que de se perdre dans la mémoire, doit s'y inscrire.

1.3. Une rythmique chamanique

Le chamanisme que déploie Bergen dans ce roman opère en dispositif lui permettant de *donner la parole*, de la rendre parfois, sans *parler pour*. Le chaman est cet être aux qualités psychopompes, divinatoires et curatives ; par son action, « la hantise ne désigne plus [...] seulement ce passé qui nous hante – mais aussi ce qui nous inquiète pour demain, toujours susceptible de s'actualiser dans un futur hypothéqué »¹⁴. Les deux autres romans suivent un *tempo* similaire ; en témoigne la « Voix du narrateur » lorsqu'il relate l'expérience extatique à laquelle s'est apparentée sa rencontre avec Kaspar :

Plonger dans Kaspar Hauser, c'était plonger dans les arcanes du temps, remonter à l'origine de l'humain. [...] Pour la première fois, le langage

¹³ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, pp. 333-334.

¹⁴ D. Viart, *op.cit.*, pp. 47-48.

bougeait en moi, se soumettait à une vitesse qui le décomposait et le transfigurait. En faisant parler Kaspar, je laissais éclore ce qui, en moi, s'était toujours tu [...]. Je me réinstallais à l'intérieur des mots ; tout près de leur matière incandescente, là où les toucher équivalait à se toucher soi-même. (KH, 28)

La démarche résonne avec celle qui guide *Guérilla*, dont les voix désincarnées jouent de l'imprécision déictique pour confondre le *je* qui « [s]'efface, laissant toute la place à la voix de Gaïa » (G, 11) et le *je* de Gaïa elle-même. Par exemple, l'incipit du roman fait passer le *je* d'une voix qui tantôt s'adresse à Gaïa comme à une interlocutrice privilégiée (en la chargeant parfois : « Gaïa, tu es complice... Tu as laissé la situation se dégrader jusqu'à l'Armageddon » [G, 8]), tantôt devient Gaïa : « Entre un humain, fût-il un enfant, un artiste de génie, un dissident politique, et un jaguar, un panda, un arbre, un lac, moi, Gaïa, je choisis les seconds » (G, 9).

Par ailleurs, le chamanisme ne saurait se réduire à sa portée curative ; il s'apparente à ce que Zbierska-Mościcka appelle un « nomadisme mental qui inspecte les revers de l'Histoire »¹⁵, qui regarde le passé, mais aussi, ou surtout, qui tourne la ressaisie mémorielle vers le devenir. Les discours rapportés se dotent d'une velléité testamentaire, dont l'étymologie renvoie aussi bien au témoignage qu'à l'héritage. Partant, Falco, fort de sa bonne acquisition du langage qui l'a domestiqué, annonce en ouverture du roman : « Par condescendance ou sympathie envers certains exemplaires d'homo sapiens, mes Mémoires vous seront confiées en hominidien » (TDESA, 6). De façon similaire, deux des chapitres de *Guérilla* donnent voix à un guérillero anonyme ayant renoncé à brûler ses *Mémoires*, « son épopée révolutionnaire » (G, 56), en s'inquiétant de ce que les descendants du genre humain « hériteront des convulsions du XXI^e siècle » (G, 93). À la frontière du témoignage et de la harangue, le texte qu'il décide de livrer à la postérité porte l'espoir d'un avenir meilleur, hanté par « l'esprit de nos luttes » (G, 96).

Cette rythmique chamanique scande les trois romans investigués et confère à la littérature un pouvoir dont Stéphane Chaudier émet l'intuition : elle redonne vie aux spectres du passé, dont la hantise défigure le présent ; « peut-être les spectres ne sont-ils si vivants que parce

¹⁵ J. Zbierska-Mościcka, *op.cit.*, p. 80.

que nous aimons à les penser comme nos créanciers, nos juges, *surmoi* d'autant plus puissants et impérieux qu'ils ont une apparence délicate, fragile, émouvante »¹⁶. Suivant cette métaphore, Bergen (re)donne vie aux voix qu'elle inscrit dans ses textes. Plus avant, parce qu'il s'agit de voix qui s'élèvent et qui tonnent en dépit du mutisme auquel l'Histoire les a condamnées, leur existence dépasse de loin celles de simples êtres de papier. David Lapoujade l'énonce fort bien :

Tout est là : devenir réel. Et devenir réel, c'est devenir légitime, c'est voir son existence corroborée, consolidée, soutenue dans son être même. On sait bien que le plus sûr moyen de saper une existence, c'est de faire comme si elle n'avait aucune réalité. Ne pas même se donner la peine de nier, seulement ignorer. En ce sens, faire exister, c'est toujours faire exister contre une ignorance ou une méprise¹⁷.

2. Déterritorialiser le langage

Complétons la proposition de David Lapoujade :

Ce sont sans doute les existences les plus fragiles, proches du néant, qui réclament avec force de devenir plus réelles. Encore faut-il être capable de les percevoir, d'en saisir la valeur et l'importance. Si bien qu'avant de poser la question de l'acte créateur qui permet de les instaurer, il faut se demander ce qui permet de les percevoir¹⁸.

2.1. Corps et langage

Dans la mesure où percevoir confère une existence à diverses entités, qu'elles soient *corporelles* (comme un arbre, un chien ou du magma) ou *incorporelles* (ainsi d'un vent, d'une atmosphère ou d'une couleur), il convient de s'interroger sur l'épaisseur, la « valeur » et l'« importance »¹⁹ que leur rend le passage par le langage, dont la fonction – communicative et poétique – est moins d'octroyer une existence que de la dire, la rappeler. En ce sens, la question de l'existence est doublée, dans ces trois romans, de celle de l'*identité* : en l'occurrence, exister s'apparente à une revendication de l'identité, d'un nom. Il est donc possible de mettre

¹⁶ S. Chaudier, *Petite enquête sur le désir contemporain de spectralité*, in J. Frottin, J.-B. Vray (éds.), *op.cit.*, p. 211.

¹⁷ D. Lapoujade, *op.cit.*, p. 73.

¹⁸ *Ibid.*, p. 34.

¹⁹ Selon les termes employés par Lapoujade dans la citation précédente.

en lumière, au sein des romans analysés, l'imbrication de deux fils dans le tissu que constitue ce geste de « nommer » : un *fil de trame*, qui noue le rapport au mot (qui désigne), et un *fil de chaîne*, qui noue le rapport au nom (qui identifie) – dans les deux cas, qui *délimitent*.

Dans un premier temps, le fil de chaîne, ou le rapport au nom, s'assimile à un travestissement, à une entrave qui limite l'être plus encore qu'une geôle, que Kaspar pleure de ne plus habiter. « Ma seconde naissance fut ma première mort » (KH, 31) énonce la mort de l'identité dont s'est défait le jeune garçon une fois libéré de sa prison. Le nom dont il est affublé, Kaspar, ne rime alors en rien avec l'identité qu'il perçoit comme sienne : « Je ne suis pas le nom qu'on dit que je suis » (KH, 33). En décalage avec l'être, le *moi*, catégorie grammaticale égocentrée par excellence, peut aussi être prétexte à une exhibition malvenue, voire malsaine. Ainsi Falco précise : « Je ne me présenterai pas. À l'exception des rejetons d'illustres pedigrees, les chiens n'ont pas l'habitude d'exhiber leur moi » (TDESA, 6). Le lien à la supériorité qu'affiche le descendant d'un « illustre pedigree » est patent et fait évidemment écho à l'humain affichant la suprématie de son *je* pour asseoir son pouvoir. Ce faisant, il n'est donc pas anodin que Falco se soit choisi lui-même le nom de Ténacité : il fait le *choix* de se réapproprier sa propre identité et de s'y tenir, d'y tenir. L'action de *nommer* est également soumise à l'investigation dans *Guérilla*, notamment par Ravachol Junior, qui constate que son sobriquet l'élève et le rabaisse simultanément (« Alors Ravachol oui, Junior, non » [G, 88]). Une fois de plus, la langue entérine une identité autre que celle de l'être qui en est affublé, qu'elle enferme.

Dans un second temps, le fil de trame, le rapport au mot, se lie avec le fil de chaîne, le nom, dès lors que ce dernier est embourbé dans un rapport de pouvoir dont il cherche à se défaire :

Je ne sais pas vraiment entrer dans les mots mais pourtant je ne sais plus en sortir : leurs portes sont verrouillées comme l'était celle de ma geôle, leurs corps n'aiment pas ma bouche, [...]. Je suis comme une petite maison hantée qui dresse en vain le couvert pour convier les phrases : tout y est bien rangé, pourtant aucun visiteur ne vient. Si les phrases sont des fleuves qui se jettent à la mer, la mer s'arrête là où Kaspar commence. (KH, p. 44)

L'épaisseur phonique et sensorielle du mot s'affirme dans sa pleine puissance : il redonne pleine place à la langue et aux intensités qui la

parcourent. Celles-ci libèrent de l'assujettissement aux lois grammaticales et aux rapports de forces sociopolitiques, donnant à lire des blocs d'affects et de sensations qui résonnent avec la célèbre phrase de Deleuze : « De l'intensif à la pensée, c'est toujours par une intensité que la pensée nous advient »²⁰. Nulle surprise, dès lors, de lire l'écrivaine expliquer, au détour d'un entretien au sujet de *Kaspar Hauser*, que « le personnage principal, c'est la langue »²¹. De cette façon, elle sabote la suprématie que s'arroge le petit *moi* des humains, lui préférant un retour à la dimension charnelle du langage, plus à même de conférer « valeur », « importance » et voix à ceux qui en ont été privés.

À la lumière de ces premières considérations, exister repose sur une réalisation en tant que corps et en tant que voix qui se posent contre, qui s'opposent à tout ce qui mine, nie, tait l'existence. À l'instar de tous ces chiens qui vomissent, rejettent par le corps, « les usages du siècle » (TDESA, 167) ou encore la « liste des inventions humaines » (TDESA, 8), toutes les pratiques et discours qui ont anthropomorphisé ce qui, par essence, échappe à l'humain : « Non je ne vais pas gaspiller ma salive à aboyer des réfutations de messieurs Buffon, Linné et Darwin. [...] au lieu de nous disséquer, de nous éventrer électrodes implantés, caninisez-vous et observez-nous » (TDEAS, 10). L'appel à une « insurrection canine » (TDESA, 193) s'affirme dans un rejet de l'humanité et s'exprime par la logorrhée qui émane de leur bouche et que ne peut arrêter Falco, notamment lorsque rappellent les chiens de Marie-Antoinette : « Cacophonie des revenants, le carlin Mops et Thisbé me squattent de concert. Dans l'apesanteur de l'hypnospiritisme, je tente de discipliner leurs voix » (TDESA, 165).

Dans *Kaspar Hauser*, cet appel à l'insurrection se retrouve dans la présence insistante du champ lexical de la meute et du loup, figures de la dévoration par excellence : « Le loup-garou parle en moi pour dévorer Kaspar » (KH, 55). Parler pour dévorer, pour ronger ce qui enchaîne, en l'occurrence, le nom. Or, nommer une chose ou un être, c'est l'assimiler à un signe dans le texte, c'est le trahir dans sa capacité à s'exprimer

²⁰ G. Deleuze, *Différence et répétition* (Paris, 1968), Paris, PUF, 2014, p. 188.

²¹ X. Houssin, *Écrire, écrire, pourquoi ? Entretien avec Véronique Bergen*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2011 [publié sur OpenBooks en janvier 2014 : <https://books.openedition.org/bibpompidou/1071> ; page consultée le 20 août 2021].

et dans son essence, phonique et sensorielle plutôt que figée et conceptuelle. L'« insurrection canine » que mènent Falco et sa meute libère l'esprit, elle ramène le corps à sa fondamentale importance, de la même façon que les loups hurlent en Kaspar : « Des loups hurlent en moi, ils cherchent mes plaines [...], ils reculent devant le Dieu du dimanche qui pousse des cris de mouette, ils oublient le couteau à droite, la fourchette à gauche, le soulier au pied, le gant à la main, le rêve dans le lit, le lit dans la chambre » (KH, 134).

Une fois libéré, le flot du langage s'écoule souvent dans une expression qui échappe aux normes policées de la langue, à l'instar des expériences chamaniques qui distordent voix et langage de celui qui se fait porte-parole de la perspective qu'il énonce. Proposons alors l'idée d'une *langue charnelle*, se tenant au plus près de la sensation : « initialement, c'est un contact synesthésique, physique et charnel avec le mot », explique Bergen, avant de continuer : « Pour moi ; le mot n'est pas une entité vide ou uniquement signifiante mais une entité chargée d'affects, de matière et de chair. Vous me posez cette question : je vais donc en aval de la sensation »²². La Voix de Kaspar suit cet exemple dans la mesure où elle donne chair à Kaspar, il s'y incarne, à tout le moins dans l'espace du texte, qui assimile le personnage de Kaspar à sa Voix. En outre et, au fil d'une anaphore chargée de poser « la différence entre les hommes et moi » (KH, 41-42), cette Voix donne corps et consistance aux mots, à prendre « entre le pouce et l'index », aux mots dont les « sabots foulent le sol » et qui prennent d'assaut, rendent malade... Et de conclure par une double affirmation qui donne toute sa portée à la longue anaphore, par laquelle peu à peu Kaspar recentralise son existence et affirme la validité de son utilisation d'une « langue des origines, de vérité et en même temps d'inobéissance »²³ :

La différence entre les hommes et moi, c'est que je ne suis pas qui j'étais quand j'étais sur le bord extérieur de l'existence.

La différence entre les hommes et moi, c'est que j'entends clairement que le mot *fourchette* miaule, que le mot *bâton* résonne comme un carillon, que le mot *courir* est immobile, que le mot *gel* réchauffe (KH, 42).

²² X. Houssin, *art. cit.*

²³ J. Zbierska-Mościcka, *op.cit.*, p. 84.

Même constat dans *Guérilla*, lorsque l'enfant-rivière s'exprime dans une langue qui lui est propre (« koptoucke radou pixa » [G, 106]) ou énonce un texte qui rappelle les cadavres exquis surréalistes (G, 107). Et dans *Tous doivent être sauvés ou aucun*, lorsque Falco se soustrait volontairement aux conventions de réciprocité de la communication et « agacé, [...] répon[d] en canidien argotique. *Flounoul, iztegor la trolmorpj ustaïa. Si pärgnustit el phozylb hääbrouchnik wwhülqyzahr mHyuep tol y tol y tol Dolma ! Dolma ! Xruj'tchev younitschka aq'tubb n' suvominsk zje dourbau* » (TDESA, 61).

Éloigné de son intimation constante à le *maîtriser*, répondant de ce fait aux mots d'ordre et aux injonctions à la discipline, le langage fait ici l'objet d'une réappropriation susceptible de critiquer la façon dont il sert d'instrument de domination. Cela se marque particulièrement dans *Tous doivent être sauvés ou aucun*, probablement du seul fait que la mise en scène de chiens, étrangers à la langue des hommes et pourtant soumis à celle-ci, permet de thématiser la façon dont l'appareil langagier œuvre comme outil de domination et, à la fois, permet de s'émanciper. Ainsi, les chiens attirent l'attention sur leur bonne acquisition d'un « *sabir hominido-canin* » (TDESA, 117), leur permettant de communiquer avec le lecteur, ou encore se vantent de leur « *diction irréprochable* » et de leurs « *grands orateurs à l'éloquence complexe, aux aboiements acrobatiques qui feraient pâlir de jalousie vos Démosthènes* » (TDESA, 12). Ces compétences leur permettent d'adopter un regard critique sur la langue et son exploitation, au moyen de formules teintées d'une ironie mordante (« *Nom d'un humain* » [TDESA,155] ; « *Le royaume cosmique est pourri, prurit de gaz à effets de servitude* » [TDESA, 163]) ou d'observations sociolinguistiques qui déplorent les « *blablabla facebookiens, twiterriens* » assimilés à une « *centrifugeuse neutralisatrice* » : « *L'affolement de l'échange dans le néo-libéralisme a frappé le verbe de plein fouet. Asservis, conformes à l'ère du temps, les mots circulent à plein régime. Les vocables sauvages se sont fait la malle et nous ne l'avons pas vu* » (TDESA, 230). Pareil commentaire résonne avec le regret que formule la voix narrative de *Guérilla* : « *Si, au moins, les pugilats verbaux avaient la hauteur des stars de l'éloquence* » (G, 25). Tous deux énoncent la nécessité d'élever les voix des inaudibles, celles qui s'expriment dans les « *vocables sauvages* » (ou *charnels*) et qui somment les humains de se taire : « *Vos gueules, les humains. Depuis des millénaires, on n'entend que vous* » (G, 11).

Faire taire les humains, c'est aussi entamer un travail de sape de leur langue d'« homo sapiens » ou de « minus habens » (G, 130), que les chiens détournent avec ironie. Ainsi, Falco interrompt le fil de sa narration le temps d'une observation métalinguistique : « Je m'allonge en chien de fusil [...]. Vous remarquerez que j'accepte d'employer vos expressions bizarres, lesquelles montrent que vous n'avez pas compris grand-chose à notre être, nos pensées » (TDESA, 21-22). Ce faisant, il montre la propension du langage à s'approprier des réalités qui lui sont étrangères et à les soumettre au poids d'une doxa qui pérennise leur domination : « Je passe en revue les locutions où nous trônons parfois pour le meilleur, souvent pour le pire » (TDESA, 22). En contrepartie, leur réappropriation de la langue des hommes, qui s'opère le plus souvent par dérivation impropre (« Laïka junior continue à me spoutniker les aventures du cosmos grillé par les fusées » [TDESA, 21] ; « Je grgr pattes ulcérées » [TDESA, 205]), s'assimile à un phénomène de déterritorialisation de la langue. Sublimée, la langue confère aux chiens qui la pratiquent une existence qui les émancipe du joug des humains, présentés comme des accidents de l'évolution et minorés par le retournement même de leur langue : « À ma troupe, je waf waf, pour reprendre l'onomatopée par laquelle les Hums Hums ont traduit notre langage » (TDESA, 161).

Ce rejet est renforcé par la répétition, le ressac d'une langue qui, par son énonciation multiple appuie la force d'une lutte incessamment relancée. À tel point qu'« un grondement secoue les profondeurs de la terre » (TDESA, 146), mené par Ténacité, qui « rugit de lever une armée de guérilléros » (TDESA, 151).

2.2. La polyphonie comme support d'une guérilla

Le langage agit comme premier instrument de la domination. Partant de ce constat, Bergen oppose aux geôles, aux « formes qui enferment » (KH, 255), la revendication d'un droit de parole, qui passe par l'expression d'une langue n'appartenant qu'à eux, à elles. Cette langue, musicale, fulgurante, inventive, offre aux personnages une existence quasi-corporelle, qui dépasse ce que peuvent les catégories de la narration et de la description. Elle fait écho au concept de « langue mineure » développée par Deleuze et Guattari, qui proposent de « se servir de la langue mineure pour *faire filer* la langue majeure. [...] C'est une notion

très complexe, celle de *minorité*, avec ses renvois musicaux, littéraires, linguistiques, mais aussi juridiques, politiques »²⁴. Ou encore, de façon plus programmatique : « c'est en utilisant beaucoup d'éléments de minorité, en les connectant, en les conjuguant, qu'on invente un devenir spécifique, autonome, imprévu »²⁵.

La polyphonie, qui s'exerce chez Bergen comme variation, tissage de plusieurs Voix, agit en dispositif esthétique qui vient répondre aux questionnements philosophiques et politiques précédemment soulevés. En cela et à la suite d'Aurore Touya, il est à entendre comme un principe structurant à même de « systématiser l'effet kaléidoscopique narratif »²⁶, mimant l'éclatement des points de vue et la diversification (à ne pas confondre avec la relativisation) des perspectives. Elle illustre par ailleurs l'importance qu'accorde l'écrivaine au *nous* dans la résistance et l'engagement : somme des voix portées par la polyphonie, ce *nous*, loin d'en faire synthèse, célèbre leurs singularités, leur marginalité, les préserve des discours formulés et récupérés par les puissants ; comme l'écrit Marielle Macé, pour qui le pronom est davantage politique que personnel : « 'nous' est illimitant : bien décidé à ne pas compter ses membres »²⁷. En un mot, le déploiement d'une polyphonie déclare un acte de résistance qui vise à maintenir ce décentrement. Empruntant les mots de Françoise Proust, l'écrivaine belge argue que la résistance « ne se concède pas, mais s'exerce ; elle ne s'accorde pas, mais se pratique », n'étant « ni un *constatif* ni un *impératif*, mais un *déclaratif* », ne s'écrivant pas « à la troisième personne, mais à la première personne du pluriel »²⁸.

Ce *nous* parvient à se libérer « du joug du narrateur extérieur »²⁹, pour dire ce que la forme romanesque est capable de figurer. Il gronde et entonne un « dernier chant » (TDESA, 146), celui des chiens, celui de « la minorité d'homo sapiens à avoir œuvré à un changement de société » (G, 7), même en vain. La polyphonie se fait symphonie, chant

²⁴ G. Deleuze, F. Guattari, *op.cit.*, p. 133.

²⁵ *Ibid.*, p. 134.

²⁶ A. Touya, *La Polyphonie romanesque au XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 16.

²⁷ M. Macé, « *Nouons-nous* ». *Autour d'un pronom politique*, in « Critique », vol. 6, n. 841-842, « Nous », dossier dirigé par M. Macé, 2017, p. 483.

²⁸ F. Proust, *De la résistance*, Paris, Le Cerf, 1997, p. 159, cité par V. Bergen, *Résistances philosophiques*, *op.cit.*, p. 10.

²⁹ A. Touya, *op.cit.*, p. 15.

du cygne de la Terre, de Gaïa qui, après avoir sonné le Terminus, se retire et « reconstrui[t] [s]es espaces, [s]es forêts, [s]es chants » (G, 171). Par leur diversité, leur cadence et leur lutte partagée, toutes ces voix exercent une *guérilla*, à entendre comme une « guerre généralement conduite par des partisans et fondée sur le harcèlement de l'adversaire par des embuscades et des coups de main »³⁰.

Prenant donc la forme d'interventions incessantes et répétées, qui rejoint la « dynamique d'interruption et de reprises »³¹ que Touya présente comme une des moteurs de la polyphonie narrative, l'aspect martial de la notion de guérilla est patent : les ennemis sont ceux qui saccagent forêts et biosphères, ostracisent les minorités, domestiquent animaux et langage pour servir leurs intérêts. La démultiplication des points de vue et des voix qui leur donnent corps permet non seulement de déplier les trames de l'Histoire pour mieux la comprendre, mais aussi d'en remonter le fil et de l'interroger, voire de la soumettre aux procès des multiples témoignages, dont la somme engendrerait une « condamnation de fait »³². Au travers de la meute de Voix que l'auteure sollicite dans ses romans, la guérilla abat les humains bavards, poisons terrestres, sans « actionne[r] la main de Dieu ». En effet, « je n'agis pas en tant que déesse, je ne sauve pas que ma peau, mais celle des créatures à écailles, à plumes, à poils, à feuillages, les créatures d'eau et de sable » (G, 9). Car, encore une fois (et il est bon de le répéter, prélude à une guérilla qui ambitionne de ramener les humains à leur juste place) : « Vos gueules, les humains. Depuis des millénaires, on n'entend que vous » (G, 11).

*

* *

Démuseler. Cela suppose de revenir sur une action passée, en l'occurrence, le muselage. Consciente qu'on ne peut revenir en arrière, Véronique Bergen fait le choix de la création, puise dans le pouvoir d'une fiction qui entend redistribuer la parole, en privilégiant ceux qui en ont été privés. La parole engage l'irréversible : la polyphonie dé-

³⁰ « Guérilla » dans *Trésor de la langue française informatisé*, en ligne.

³¹ A. Touya, *op.cit.*, p. 304.

³² *Ibid.*, p. 324.

place (ou délocalise) la *vérité*, c'est-à-dire la libère du joug de ceux qui se la sont appropriée et la resitue dans un entre-deux in-fini, c'est-à-dire libre, libre d'évoluer grâce au(x) discours, plutôt que d'être saturée par son appropriation. Chez Bergen, la vérité ne penche pas d'un côté ou de l'autre, elle perd ses contours ; l'écrivaine en révèle la part fantasmée voire chimérique, dès lors qu'elle prétend instituer un état de fait. Touya n'écrit pas autre chose, lorsqu'elle prévient du vertige que peut provoquer ce déploiement de vérités : « la vérité est une multiplicité de vérités subjectives, qu'il faut croiser pour s'approcher au plus près de la réalité telle qu'elle a eu lieu, sans garantie d'y parvenir néanmoins »³³. Par l'intermède de la fiction, l'écrivaine entreprend de mettre en tension langage et pouvoir et, ce faisant, elle rend compte de l'étendue des pouvoirs du langage, qui soumet autant qu'il affranchit. La littérature devient alors le lieu de la résilience ; ou plutôt, pour éviter les contours trop « cyrulnikiens » de la notion, préférons-lui le terme de restauration : *restauration bergenienn*e pour tout ce qui a subi un tort irréparable.

³³ *Ibid.*, p. 325.



CATHERINE GRAVET
Université de Mons
catherine.gravet@umons.ac.be

CAROLINE DE MULDER : ROMANCIÈRE, BELGE ET/OU FÉMINISTE ?

Résumé

Caroline De Mulder, née à Gand en 1976, est une romancière belge francophone, comme le prouvent quelques traits stylistiques, ainsi que des thématiques spécifiques (en phase avec l'actualité internationale). Des cinq romans publiés à ce jour, c'est le quatrième, *Calcaire*, qui retient le plus l'attention par son ancrage belge. *Ego Tango*, *Nous les bêtes traquées*, ou *Bye bye Elvis* confirment la méthode de travail de la romancière : la recherche documentaire qui permet d'intégrer nombre de détails réalistes et l'original travail de l'écriture qui truffe le texte d'argot ou d'expressions néerlandaises. Le thème de la violence au féminin, déjà présent dans la plupart des romans, est au centre de *Manger Bambi*, même si l'auteure se défend d'être militante. Dans le courant des mouvements #metoo ou #balancetonporc, lecteurs, critiques et médias ont reçu ce dernier roman comme féministe et l'étiquette est plus vendeuse que « roman belge ».

Abstract

Caroline De Mulder, born in Ghent in 1976, is a Francophone Belgian novelist, as evidenced by a few stylistic traits, as well as specific themes (in tune with international news). Of the five novels published to date, it is the fourth, *Calcaire*, which commands the most attention due to its Belgian roots. *Ego Tango*, *Nous les bêtes traquées*, or *Bye bye Elvis* confirm the novelist's working method: documentary research which makes it possible to integrate several realistic details and the original work of writing which peppers the text with slang or of Dutch expressions. The theme of female violence, already present in most novels, is at the centre of *Manger Bambi*, even if the author denies being an activist. In current of the #metoo or #balancetonporc movements, readers, critics, and media have received this latest novel as feminist and the label is more seller than « Belgian novel ».

Romancière, belge

Caroline De Mulder, née à Gand en 1976, enseigne la littérature française à l'Université de Namur. Très présente dans les médias et sur les réseaux sociaux, elle se plaît à dire qu'elle a « deux langues maternelles », qu'elle a « appris à parler en flamand [...] à lire en français »¹.

¹ Interview accordée à l'occasion de la réception du Prix Rossel, en ligne sur le site de l'Université de Namur : <https://www.unamur.be/services/sevrex/omalius/2011/libre-cours-78/lc-78> consulté en mars 2021.

Elle déclare aussi que le multilinguisme est une richesse à promouvoir à tout prix². Pour *Le Carnet et les instants*, bimestriel devenu « blog des lettres belges francophones », De Mulder est « un écrivain belge de langue française »³. Mais n'écrit-on pas la même chose d'un Simenon, pourtant perçu, à l'étranger⁴, comme un écrivain français ?

La périodisation qu'établit Jean-Marie Klinkenberg⁵ nous permet pourtant d'écrire que De Mulder, à l'instar d'un Detrez ou d'un Mertens, appartient à la phase dialectique où les auteurs, à partir des années 1980, choisissent de ne plus gommer leurs origines en abordant des sujets universels. Klinkenberg l'affirme : « la nordicité va marquer la production belge »⁶ ; Klinkenberg, renvoyant à Paul Valéry, résume ainsi les spécificités des lettres belges par le choix de décrire des paysages « nordiques », des « décors naturels (la plaine, la brume, la mer...) », de faire allusion à des « références historiques et architecturales (béguinages, beffrois, ports, villes à pignons) », à des « thèmes moraux (alliance de fougue et de langueur contemplative, de sensualité et de mysticisme...) »⁷. Dès la fin du XX^e siècle, les écrivains belges s'ouvrent

² Journée organisée par l'agence WBI au Brésil, « Langues maternelles et identités », 25/2/2021, 20h30. Écoulée le 25/2/2021 : <https://groups.google.com/g/muraldofrances/c/tcfPE8VVjNw?pli=1>.

³ Voir J. Duhamel, *Caroline De Mulder : habiter son corps*, in « Le Carnet et les Instants », n. 194, avril-juin 2017, en ligne : <https://le-carnet-et-les-instants.net/archives/caroline-de-mulder-habiter-son-corps/>, qui souligne « la forte cohérence de son œuvre » : « Caroline De Mulder a imposé sa manière. [...] elle se renouvelle de livre en livre, décrivant des problématiques et des milieux variés par le biais de techniques narratives différentes. » Consulté le 11 juillet 2022.

⁴ Voir notamment en Grèce : T. Dimitrioula, L. Marcou, *Parcours grecs de deux écrivains populaires belges : Georges Simenon et Stanislas-André Steeman*, in « Parallèles », n. 32/1, avril 2020, pp. 120-139 et F. Sofronidou, *Les Traductions grecques de la littérature belge francophone* in C. Gravet & K. Lievois (dir.), *Vous avez dit littérature belge francophone ? Le Défi de la traduction*, Berne, Peter Lang, 2021, pp. 359-399.

⁵ J.-M. Klinkenberg, *La Production littéraire en Belgique francophone : esquisse d'une sociologie historique*, in « Littérature », n° 44/4, 1981, pp. 33-50. B. Denis & J.-M. Klinkenberg, *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Labor, Bruxelles, 2005.

⁶ Il ajoute « jusqu'au début du XX^e siècle », limite que nous proposons ici d'étendre au XXI^e siècle, la troisième phase, dialectique, permettant justement un retour sur les « racines ».

⁷ Voir, entre autres, J.-M. Klinkenberg, *Les Lettres belges dans leur espace social et historique*, in « Revue nouvelle », n. 3, 1997, p. 32. Valéry évoquait, le 10/11/1927, à l'occasion de l'inauguration du monument élevé à la mémoire d'Émile Verhaeren : « cette race [flamande] que distingue une alliance de fougue et de langueur, de violente activité et de tendances contemplatives, qui est ardente et patiente, sensuelle parfois jusqu'à la fureur, et tantôt toute détachée du monde sensible, retirée dans les châteaux mystiques que

au monde, sans pour autant participer directement d'une « Littérature-Monde »⁸, « généreuse absurdité » selon Chamoiseau⁹; ils entrent dans une phase qui synthétise les deux précédentes, nationaliste et apatride, dépassant peut-être le concept de littérature nationale sans pourtant se départir des références à la géographie, à l'histoire, aux décors nationaux, traces les plus visibles de la belgité.

Des cinq romans¹⁰ publiés à ce jour par De Mulder, c'est certainement le quatrième, *Calcaire*, qui a le plus retenu l'attention des critiques par son ancrage belge¹¹. Et c'est aussi celui qui correspond le mieux à la description valérienne. Certes le premier roman mentionne l'intention d'un personnage secondaire, Geoffroy, de s'installer en Belgique (EG, p. 36). Dans le deuxième roman, non seulement l'on chante du Brel (NBT, p. 116), mais Bruxelles, en particulier Saint-Josse (p. 118), place Jourdan et rue Josaphat (pp 125 et 141), le rond-point Schuman et le Justus Lipsius (p. 133) ou la Gare du Nord (Id., p. 145), est le cadre d'une partie de l'intrigue. Seule trace de belgité, dans *Bye bye Elvis* : en exergue, une phrase mystérieuse de Crommelynck : « Si peu de nous est en nous qu'il faut bien que le reste soit quelque part » (BBE, p. 9). S'agit-il d'une vérité générale offrant à tout écrivain un tremplin à l'écriture ? Ou de justifier que la romancière s'empare de l'« âme » d'Elvis Presley pour en raconter les secrets ?

l'âme secrètement se construit sur les confins de l'intelligence et de la nuit. » Voir sur le site de l'Académie française : <http://www.academie-francaise.fr/inauguration-du-monument-eleve-la-memoire-demile-verhaeren-paris-jardin-de-leglise-saint-severin> (consulté le 25/2/2021).

⁸ M. Le Bris, J. Rouaud, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007. Parmi les 44 signataires du manifeste polémique, on ne trouve qu'un seul Belge, Grégoire Polet, mais l'intense médiatisation a « ébranlé la vision de la littérature de langue française et interpellé les divers acteurs du "champ littéraire francophone", que ceux-ci entretiennent un rapport économique, politique, littéraire ou scientifique à la littérature contemporaine de langue française ». Voir V. Porra, *Malaise dans la littérature-monde (en français) : de la reprise des discours aux paradoxes de l'énonciation*, in « Recherches & Travaux », n. 76, 2010, p. 109.

⁹ P. Chamoiseau, *Sur la littérature-monde*, in « Multitudes », n. 45, 2011/2, p. 190.

¹⁰ C. De Mulder, *Ego Tango*, Arles-Seyssel, Babel-Champ Vallon, 2010 ; *Nous les bêtes traquées*, Arles-Seyssel, Babel-Champ Vallon, 2012 ; *Bye bye Elvis*, Arles, Actes Sud, 2014 ; *Calcaire*, Arles Actes Sud, « Actes noirs », 2010 ; *Manger Bambi*, Paris, Gallimard, coll. « La Noire », 2020. Désormais abrégés respectivement : ET, NBT, BBE, C et MB.

¹¹ Voir F. Angelier sur France Culture : « En Flandre profonde : *Calcaire* de Caroline De Mulder », émission « Les Émois », 9/2/2017 et « Flandres underground : rencontre avec Caroline De Mulder », émission « Mauvais genres », 1/4/2017.

Mais la plupart des personnages de *Calcaire* sont, eux, originaires de Riemst et de ses environs, petite commune de la province du Limbourg belge (C, p. 15) ; le premier événement, l'effondrement d'une villa, s'y déroule, sur la route de Maastricht, et le commissariat de police se situe à Bilzen (p. 17). Cette « Flandre dézinguée et glauque » (couv. 4), avec ses souterrains et les ordures qui y sont enfouies, est plus qu'un cadre, elle semble réellement agir sur les personnages et dérégler leur jugement. François Angelier¹² compare d'ailleurs De Mulder à Jean Ray, mais surtout *Calcaire* au film de Félix Van Groeningen, *La Merditude des choses* (2009¹³). Est-ce pour en souligner la belgitude ou les aspects cinématographiques ? Interrogée sur sa méthode de travail, De Mulder confirme, en tout cas, les réalités « très flamandes » sur lesquelles elle s'est documentée, notamment les lieux de réunion de l'extrême-droite. L'un des cafés où enquête le lieutenant Frank Doornen pour retrouver Lies, la femme dont il est amoureux, De Beest, a réellement existé mais se trouvait à Anvers¹⁴. La description est précise, les détails contribuent à rendre particulièrement sinistre le local, comme si l'idéologie radicale pouvait se trahir par une enseigne « en lettres gothiques », par la forme d'une imposte : « une croix celtique noire sur la lucarne ogivale de la porte d'entrée », par des odeurs : « la bière renversée et le détergent citron », par des couleurs : des « volets gris », « des loupiotes à abat-jour pisseux », des « chaises, tables, que du bois foncé, comme dans tant de tavernes marron flamandes *bruine kroegen* », par la vétusté d'un « poêle à bois », ou encore par quelques signes héraldiques, certes plus fonctionnels pour communiquer une identité : « le lion de Flandre, noir sur fond jaune, tire sa langue rouge en forme de flamme et sort les griffes »¹⁵ et « les blasons de tous les bleds flamands imaginables » (p. 80).

¹² « Flandres underground », émission citée.

¹³ Dimitri Verhulst (Alost, 1972), traducteur et auteur de *De helaasheid der dingen* (2006), traduit par D. Losman, *La Merditude des choses*, Denoël, Paris 2011.

¹⁴ « Flandres underground », émission citée.

¹⁵ Les armoiries des ducs de Brabant, « de sable au lion d'or armé et lampassé de gueules », sont devenues celles de la royauté ; « d'or au lion de sable armé et lampassé de gueules » est l'emblème des comtes de Flandre. Les lions, souvent exhibés lors de manifestations sportives, noirs sur fond d'or, révèlent la position nationaliste des flamingants quand leur langue et leurs griffes sont rouges. Voir C. & S. Gravet, « *Lève-toi, aigillon ! souffle sur mon jardin, et que les parfums s'en exhalent !* » in « Cahiers internationaux de symbolisme », n. 116-118, 2007, pp. 69-73.

Cette description fournit plus qu'un simple décor matériel, elle montre la méthode de travail d'une véritable romancière, dans sa démarche réaliste – elle se base sur une solide documentation – et l'atmosphère pesante de l'intrigue due en partie aux convictions de certains et aux arnaques dans la gestion des déchets d'un « roi des ordures » (p. 21), à la « fougue » ferrailleuse d'un Tchipek, aux lourds secrets de toutes sortes qui menacent le village – ou devraient donner mauvaise conscience à certains. Mais les choix idéologiques radicaux ne font pas partie des « thèmes moraux » à la belge.

Dans la tradition des romanciers comme Camille Lemonnier, la recherche documentaire constitue la base de la méthode de travail de Caroline De Mulder, et ce pour les cinq titres, mais les sujets, parfois exotiques, entraînent un effet d'« étrangéisation ». Ainsi *Ego tango* a-t-il nécessité une fréquentation assidue des salles, cabarets ou autres bals, pour connaître les habitudes des danseuses et danseurs de tango, une immersion dans le milieu et un intérêt pour l'histoire de cette danse, où la violence n'est pas seulement symbolique : « 1880, Buenos Aires, dire que le tango est la danse des garçons d'abattoir. Né peut-être dans les abattoirs eux-mêmes, c'est comme ça que je [la narratrice] le vois » (p. 87). Pour bien décrire les pas, compte tenu de leur origine *rioplatense*, l'auteure accompagne son roman d'un lexique (pp. 149-150). Même démarche scientifique dans *Bye bye Elvis* : voyageant entre Graceland et Hollywood, en passant par Las Vegas, le roman retrace en partie la brève vie d'Elvis Presley (1935-1977) et une importante bibliographie le confirme (l'auteure a consulté 17 biographies ainsi que 4 livres de chevet du King : BBE, pp. 283-284)

Une semblable démarche sous-tend *Nous les bêtes traquées*, où Marie raconte, certes de manière hachée, décousue, le massacre d'Andijan (Ondijan dans le roman, NBT, p. 119 ou 147) en Ouzbékistan. Le 13 mai 2005 (p. 93), l'armée a en effet réprimé une manifestation dans le sang. Selon certaines sources, il y aurait eu jusqu'à 1500 morts¹⁶, hommes, femmes, enfants et vieillards désarmés face aux mitrailleuses. Quelques détails réalistes apparaissent quand la romancière donne la parole à ces manifestants qui s'expriment « devant la statue de Bâbur, dit le Tigre,

¹⁶ Voir J. Donovan, *Former Uzbek Spy Accuses Government Of Massacres, Seeks Asylum*, Radio Free Europe/Radio Liberty, 1/9/2008, archive consultée le 12/8/2021 à l'adresse : [rferl.orghttps://www.rferl.org/a/Former_Uzbek_Spy_Seeks_Asylum/1195372.html](https://www.rferl.org/a/Former_Uzbek_Spy_Seeks_Asylum/1195372.html).

fondateur de la dynastie moghole et conquérant de l'Inde » (p. 93). Mohamed Babour, « descendant de Tamerlan, né vers 1480 [à Andijan], fut proclamé souverain des Mongols en 1494, [...] fonda l'*Empire mogol de l'Inde*, qui s'étendit de l'Indus au Gange [...], mourut en 1530 »¹⁷. Optant résolument pour la description d'une manifestation pacifiste prise au piège des militaires de la dictature – « tous nous voulions, tous nous criions, nous demandions la justice, notre paie des six derniers mois, du pain pour nos enfants » (pp. 93-94) –, De Mulder continue de planter le décor, comme un reporter qui filmerait en arrêtant son objectif sur des noms de rues : « la principale, Cholpon Prospect », sur des véhicules bloquant le passage : « trois bus garés en travers », sur des édifices en feu : « deux bâtiments brûlaient, c'étaient les cinémas Bakirov et Akunbabev » (p. 94) pour authentifier son récit. En effet, une note éditée par *Human Rights Watch* en avril 2006 rappelle brièvement les faits en mentionnant cette artère, Cholpon Prospect¹⁸. Bakirov, nom d'un acteur de séries¹⁹, est vraisemblable pour désigner un cinéma. Quant à la fusillade, De Mulder précise le *modus operandi*, comme si on y était : « une première colonne de KaMAZ à toute vitesse nous a rasés. Une deuxième colonne, aussi vite. [...] Les toits étaient ouverts, à bord ils étaient trente ou quarante en uniforme de camouflage, ils ont ouvert le feu, sans viser, sans ralentir, déchargé sur nous leurs kalachnikovs » (NBT, p. 94). Les détails techniques sont vérifiables : Internet nous procure une photographie du KamAZ-4350²⁰, camion militaire russe dont l'arrière peut visiblement être débâché pour permettre aux soldats qui y seraient installés de tirer sans obstacle. Ce n'est pas sans rappeler le « Five-seveN » utilisé par Frank dans *Calcaire* : le pistolet semi-automatique du lieutenant retraité est de conception belge, fabriqué à la FN Herstal ; autres lieux, autres armes, autant d'effets de réel.

L'enquête de Frank, dans *Calcaire*, l'amène au sein des groupuscules d'extrême-droite mais aussi chez les écologistes radicaux ou dans les

¹⁷ M.-N. Bouillet & A. Chassang (dir.), *Dictionnaire universel d'histoire et de géographie*, Paris, Hachette, 1878, p. 155.

¹⁸ Voir <https://www.hrw.org/legacy/campaigns/andijan/>, consulté le 12/8/2021.

¹⁹ Voir <https://www.cineserie.com/persons/3861851/>, consulté le 12/8/2021.

²⁰ Voir <https://www.wikiwand.com/fr/KamAZ-4350> consulté le 3/1/2022. Internet fournit même des fiches techniques, notamment un manuel de 596 pages à destination de probables acheteurs.

entrailles d'une terre creusée de galeries où des industriels peu scrupuleux enterrent des déchets – occasion rêvée pour une incursion lyrique dans les arcanes de la géologie et de l'abiogenèse. L'action de l'eau dans les sous-sols du Limbourg explique l'omniprésence du calcaire dont la composition – substance minérale où prédomine le carbonate de calcium, d'origine organique et chimique, « squelettes pulvérisés du plancton et de carnassiers géants disparus depuis des millénaires » (C, fragment 52, p. 138) – hautement symbolique, constitue un agrégat « pur » (titre de la 4^e et dernière partie, p. 169), seulement en apparence. La nature a créé la vie sous toutes ses formes : « C'est de la plaine abyssale qu'a surgi la vie. Sans oxygène et sans lumière, il y grouille plus d'espèces vivantes que dans une forêt tropicale, presque toutes nécrophages et inconnues [...]. Vers, bactéries, lis de mer, éponges, oursins » (*Ibidem*). Elle a produit un biotope particulier dont les humains mal intentionnés, pas très différents des nécrophages, se sont emparés pour leurs activités frauduleuses. Ils n'ont fait que s'adapter : « Pour rester à la surface de la boue, pattes ultralongues ou nageoires en forme d'échasses » (*Ibidem*). Ici De Mulder va plus loin que se documenter pour produire un effet de réel. Elle élabore une vaste métaphore filée qui sous-tend *Calcaire*. Les 88 fragments dont le roman est constitué s'organisent en strates : des faits divers en surface, des trafics sordides en sous-sol, des fossiles dans les profondeurs²¹. Ces niveaux forment un univers complexe, à la fois physique, social et psychologique. Ils sont reliés par une sorte de capillarité qui, tôt ou tard, fait revenir à la surface tout ce qui est enfoui, de la même manière que pour l'être humain : « ce qui salit le fond du cœur finit par monter à la tête et aux mains » (p. 180), comme pourrait l'être l'inconscient national pour les auteurs belges contemporains.

Pour *Manger Bambi*, De Mulder confie avoir beaucoup travaillé à écrire une « tranche de réalité sublimée »²², mais elle précise cette fois que ce n'est pas une recherche scientifique ni sociologique, que le travail documentaire est secondaire. Ce qui est remarquable, c'est la « poé-

²¹ Cf. encore « Flandres underground », émission citée.

²² F. Angelier sur France Culture : « *Manger Bambi* : rencontre avec Caroline De Mulder », 9/1/2021.

sie du bitume »²³ que l’auteure a su inventer, le travail sur la langue qui suppose une immersion dans l’argot, car elle a voulu chercher un rythme, dit-elle, doser les expressions pour que la lecture ne soit pas entravée²⁴ sans pourtant les traduire. L’usage qu’elle fait du néerlandais dans *Calcaire* est plus sophistiqué : elle y truffe le texte, en particulier le discours logorrhéique de Tchip, d’expressions en néerlandais qu’elle « antétraduit » de manière littérale : « Qui se brûle le cul doit s’asseoir sur les brûlures – *wie z’n gat verbrandt moet op de blaren zitten !* » (C, p. 200). Le résultat est déroutant, même si le lectorat francophone sait que les personnages parlent flamand. Pour l’auteure, ce multilinguisme révèle « l’âme de la Flandre »²⁵, sans doute comme l’argot de Bambi et de sa *crew* révèle l’âme des jeunes en perdition²⁶.

L’intérêt de De Mulder pour les problèmes de son temps s’inscrit parfaitement dans la phase dialectique de l’histoire des lettres francophones de Belgique. Comme Marc Quaghebeur l’affirme à diverses reprises, tout auteur belge s’inscrit dans l’histoire de son pays (ou du monde), *a fortiori* s’il n’est d’histoire que d’actualité²⁷. On observe aussi avec intérêt la variété et l’originalité des démarches pour « sculpter la langue »²⁸ par lesquelles la romancière prend place parmi les « irréguliers du langage » : « le corpus littéraire belge de langue française traduit en sa langue un travail de décalage, de remaillage, voire de ‘rembourrage’ » pour « redonner chair à la langue »²⁹. Quaghebeur explorait « le filon qui va de Verheggen à De Coster, en passant par Blavier ou Ghelderode, Dotremont ou Alechinsky »³⁰. Aujourd’hui, les écrivains-femmes comme De Mulder devraient intégrer cette liste des « beaux plumards du Nord »³¹.

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ « Flandres underground », émission citée.

²⁶ Nous avons montré l’intérêt de cette technique de patchwork textuel : C. Gravet, K. Lievois, *Présence de l’« autre » langue chez Marie Gevers et Caroline De Mulder*, in « Rilune. Revue des littératures européennes », à paraître.

²⁷ Voir notamment M. Quaghebeur, *Lettres belges entre absence et magie*, Bruxelles, Labor, 1990 ; *Anthologie de la littérature française de Belgique. Entre réel et surréel*, Bruxelles, Racine, 2006.

²⁸ « Manger Bambi : rencontre avec Caroline De Mulder », émission citée.

²⁹ M. Quaghebeur, *Entre image et babil*, in M. Quaghebeur, J.-P. Verheggen & V. Jago-Antoine (éds.), *Un pays d’irréguliers*, Bruxelles, Labor, 1990, p. 109.

³⁰ *Ibid.*, p. 130.

³¹ Hubou-roi, *De Bubulus à Logolus*, in *Un pays d’irréguliers*, op. cit., p. 7.

Une romancière féministe ?

À partir des années 1960, les écrivains et écrivaines belges francophones s'ouvrent au monde mais dans les années 1970, les femmes écrivaines entrent véritablement en scène en exhortant les femmes à « écrire des femmes »³². Quelques décennies plus tard, les mouvements #MeToo ou #BalanceTonPorc réactivent ou libèrent cette dynamique. À la sortie du cinquième roman de Caroline De Mulder en 2020, le sujet est clairement énoncé : la violence au féminin. La scène médiatique s'empare de l'étiquette que de nombreux bloggeurs et journalistes relaient avec, comme semble l'exiger le genre, beaucoup de raccourcis, d'approximations, voire d'amalgames³³. Le titre, *Manger Bambi*, renvoie aux Sex Pistols, « Who killed Bambi? »³⁴ (1979) et à « Bambi is dead » – « Bambi que je massacre à coups de riot gun »³⁵ chante l'écrivain belge Juan d'Oultremont (2006). Qui mange Bambi ? Proie devenue prédatrice, elle est pourtant décrite comme une « cannibale femelle ». Abusée par un beau-père avec la complicité de sa mère alcoolique qui la martyrise depuis toujours et sans remords, la très jeune fille décide de se venger des *sugar daddies*³⁶ en créant des profils sur ces sites de rencontres spécialisés. En attendant d'y retrouver « Nounours », elle attire des hommes qu'elle dévalise et torture, avec la complicité de sa *crew*. Mais Bambi n'est pas toujours victorieuse et son avenir, à la fin du récit, semble extrêmement sombre.

³² H. Cixous, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 1975.

³³ Par exemple (orthographe rectifiée) : « Voilà un roman très noir, dénonçant les violences féminines, très souvent tues, au travers des sites Internet des *sugar-babies* » (J. Cordier sur <https://www.musemaniasbooks.be/>). « Une violence féminine que l'on ne soupçonnerait même pas en regardant la douceur du visage de l'auteure Caroline De Mulder. Une enquête sur la jeunesse dans la rue que l'on pourrait autant placer dans la banlieue de Paris que de Namur » (« Le Bison » sur <http://memoiresdebison.blogspot.fr/>). « Dans *Manger Bambi*, Caroline De Mulder fouille (encore) le sujet tabou de la violence féminine en mêlant gang de filles et *sugar daddies*. Un récit en forme de coup de boule : « *La vie est une pute, faut la bouyaave* » » (O. Van Vaerenbergh, *Caroline De Mulder. « Une femme n'est pas une victime par essence »*, in « Focus Vif », 28/1/2021).

³⁴ À écouter sur <https://www.youtube.com/watch?v=ZpPlcwIV46U>.

³⁵ À écouter sur <https://www.dailymotion.com/video/x262zim>.

³⁶ En septembre 2017, ce slogan publicitaire s'affichait aux portes de l'université à Bruxelles : « Améliorez votre style de vie : sortez avec un sugar Daddy », affiche géante qui a suscité le dépôt de plusieurs plaintes auprès du Jury d'éthique publicitaire. Voir ses conclusions : <https://www.jep.be/nl/beslissingen-van-de-jep/rich-meet-beautiful-03102017>, consultées le 16/8/2021.

Pierre Schoentjes le rappelle, le sujet de la violence féminine, mis à la mode par le succès des romans de Stieg Larsson, n'est plus tabou³⁷ (l'a-t-il jamais été ?). De Mulder elle-même met en scène des violences commises par des femmes dans ses romans précédents. Marie frappe Max, celui pour qui elle semble pourtant prête à tous les sacrifices (NBT). Louise Orlandini – par vengeance et par goût – abuse de l'enfant issu d'une relation extra-conjugale de son mari (C). Mais le sujet est-il aussi féministe et revendicateur que l'affirme Schoentjes ?³⁸

Toutes les femmes chez De Mulder sont *d'abord* des victimes, et leur violence, loin d'être gratuite, n'est en rien comparable à celle que subissent *tous* les personnages féminins nés de sa plume. Certes « une femme n'est pas une victime par essence »³⁹, mais l'émancipation est toute relative : dans les quatre premiers romans, les rôles des femmes se réduisent à des faire-valoir de personnages ou héros masculins. Seule Bambi a la vedette, même si l'action qu'elle mène n'est qu'instinctive, comme celle d'un fauve en colère. Néanmoins narratrices dans trois romans, elles prennent la parole pour (se) raconter. Les premiers mots d'*Ego Tango* résonnent comme le cri d'angoisse d'une femme abandonnée qui a perdu toute dignité et que la solitude réduit à une pauvre mendiante d'amour :

Ezequiel, que je pense. Il n'y a que lui pour faire grincer toutes les marches à la fois – fébrile. D'humeur féroce évidemment. Oublié le passé, le monde entier, plus rien n'existe, lui seul. [...] La pourriture !, je pense à part moi [...] De ce matin pas bougé. Je porte un soutien dont l'élastique est craqué, des collants résille couleur chair, noircis à hauteur des pointes, rien dessus, rien dessous, c'est tout simple. (ET, p. 9)

Ces premières lignes du roman donnent le ton : un amant violent et abusif, une narratrice amoureuse en perdition, une syntaxe balbutiante. Le décor se plante, sordide, autour et à l'image de l'anti-héroïne au phrasé haché : un appartement délabré, une « pièce galeuse » (p. 11), de la mousse sur la moquette, « d'interminables problèmes de tuyauterie »,

³⁷ Voir J.-C. Vantroyen, *Caroline De Mulder : « La violence féminine reste un sujet tabou »*, in « Le Soir », 21/1/2021, en ligne : <https://plus.lesoir.be/346489/article/2021-01-01/caroline-de-mulder-la-violence-feminine-reste-un-sujet-tabou> (dernière consultation 27/8/2021).

³⁸ P. Schoentjes, [sans titre], in M. Van Remoortel (éds.), *Dates with Gender and Diversity. Essays in Honour of Marysa Demoor*, Gand, Academia Press, 2021, p. 278.

³⁹ O. Van Vaerenbergh, art.cit.

un « sofa trempé comme une soupe » (p. 12), des lézardes et la peinture qui s'écaille, un chauffage poussé à fond alors que les factures impayées s'accumulent, « partout des chiffons, souvent de premier ordre, et des chaussures » (*Ibidem*), des robes en soie, des escarpins. Un peu d'autodérision déride l'atmosphère pesante : elle porte des bas « résiliés » (p. 72) et conseille : « [p]our un décolleté, jamais hésiter devant un découvert » (p. 31). L'indispensable pour danser le tango, c'est d'avoir la garde-robe ad hoc, mais surtout un partenaire, et c'est le partenaire masculin qui mène la danse. Les danseurs argentins « s'amus[e]nt à [la] rapprocher puis à [l]'éloigner d'eux pour [la] voir aligner des ochos appliqués » (p. 30). Elle « a [...] l'écoute, disent-ils », elle suit parfaitement, elle n'est qu'un objet, une poupée docile – « muñeca brava » (*Ibidem*) – entre leurs mains. Le tango lui permet malgré tout de se mettre à « aimer avec démesure [s]on corps, qui, à vingt-sept ans passés [lui] était étranger. [...] Un corps qui même nu restait toujours habillé, engoncé, invisible » (pp. 30-31). Libérée sexuellement, elle a « plusieurs amants. Beaucoup d'amants, qui [l]'intéressaient surtout en ce qu'ils trouvaient [s]on corps magnifique » (p. 31). Quand elle ne danse plus, elle « redevien[t] [elle]-même, ce qu'[elle] a été, une femme aux gestes pris, au corps sans grâce » (p. 75). Mais dépendante du regard masculin, elle ne vit qu'en fonction des hommes : « Quand il [Alexis] est là, tout en moi mollit, je souris désossée, j'aspire un début de sanglot » (p. 74). Pis, elle « vi[t] dans un corset, toute prise, pressée » (p. 86), possédée « d'une envie d'être murée vive, trop petite » (p. 87), sa bouche « bâillonnée dans [s]on épaule » (p. 88) : à se décomposer de pareille manière auprès des hommes, un véritable épanouissement est impossible. Une immense solitude lui détraque le système nerveux. Peut-être la grande opération de nettoyage de son studio lui permettra-t-elle de reprendre pied ? L'intrigue d'*Ego tango* illustre que l'émancipation sexuelle n'a rien d'un « empuissancement » féminin.

Dans *Nous les bêtes traquées*, récurage ne rime pas non plus avec apaisement. L'extrait de *Fabulae*⁴⁰ placé en exergue de ce deuxième roman donne un aperçu du rôle des sirènes, métaphore des femmes soumises : « Leur destin était de ne vivre qu'aussi longtemps qu'elles étaient en

⁴⁰ Compilation d'informations sur la mythologie réalisée par Hyginus au I^{er} siècle après Jésus-Christ.

mesure de retenir les mortels par leurs chants » (NBT, p. 9). Le point de vue de Lucinde, une amie de Max (qu'on devine équilibrée), sur Marie, sa maîtresse, donne un aperçu de ce qui retient Max. Marie est l'une de ses « folles », « junkies », « pattes cassées », « meurs-de-froid avec allume-cigare », « biches déglinguées », une « pauvre fille qui ne tenait pas debout, camée, refaite de partout, saccagée, la face sens dessus dessous, avec son corps grotesque et des cheveux partout » (p. 143). Les reproches de Lucinde – « comment peux-tu, as-tu pu » – sont peut-être ceux d'une féministe, mais ni sa révolte ni sa pitié ne se transforme en solidarité : elle chasse Marie de sa maison. Sans doute l'emprise que Max a sur Marie, qu'on découvre véritable épave dans les yeux de Lucinde, explique-t-elle la relation perverse et violente entre les amants. Marie cogne Max : « je sens dans les nœuds de mes phalanges les os de sa mâchoire, mais c'est moi qui perds l'équilibre » et attend ses coups en retour : « J'ai les bras devant mon visage et je me dis il va me tuer. [...] je me dis je vais remettre ça, c'est ce que je veux, que ça commence, que ça continue » (pp. 123-124). Marie s'explique sur cette dépendance ambiguë : elle n'aspire qu'à une relation fusionnelle impossible, elle n'existe que dans le regard de son amant, parce qu'elle est, comme la narratrice d'*Ego tango*, résolument narcissique : « Max, je n'aime que moi [...] je suis ton regard qui me fuit. [...] Je n'aime que moi et c'est un amour douloureux et que rien ne comble, il me faudrait le regard de tous tes yeux, et chacun de tes gestes, il faudrait que je sois tout entière dans ta peau » (NBT, p. 124). Quand Max disparaît, Marie se transforme : « mon masque tombe et mes coutures se défont, et ma peau se défait, mes cicatrices pâlisent et mes lèvres s'amenuisent à prier pour ton retour » (p. 151) au point qu'elle reprend le combat de l'avocat pour défendre la cause des manifestants massacrés à Ondijan. Elle ne vit plus que « pour devenir [s]a voix », celle de Max. Mais le combat est perdu d'avance :

J'aurai beau crier tripes et boyaux, crier des larmes plein la bouche, hurler à m'en dépoitrailler, et chaque jour qui passera rendra ma voix plus petite, m'amenuisera, tous les jours un peu plus j'aurai la voix de l'emploi, les apparences sont contre moi (p. 152).

Marie se retrouve dans un centre d'hébergement, mais encore capable d'ironiser sur son sort : « Les robes que je portais, maintenant ce sont elles qui

me portent, elles me tiraient à quatre épingles, et maintenant m'épinglent à quatre murs » (p. 150). Elle espère que Max aurait aimé ce qu'elle est devenue, elle crie au disparu : « Je suis ce que tu as laissé de moi, ce qui de toi reste quand tu n'es plus là » (p. 153). Personne ne l'entend, Marie n'a pas retrouvé sa dignité, le logos n'appartenait qu'à Max, Pygmalion raté.

N'exister que par le héros qui règle leurs vies : dans *Bye bye Elvis*, c'est le sort de toutes les fiancées d'Elvis, les Priscilla, Gladys, Ginger, et autres Kathy sans qui la star ne peut dormir ; ce sera celui d'Yvonne, engagée par John White pour un service à temps plus que plein. Impossible de quitter le « maître ». Dans *Calcaire*, Arlette, la maquerelle, une « vieille fée » qui a « les joues jusqu'aux épaules, la gorge aux genoux », présente ses « Miss » juchées sur « des pompes de travelo » ; elles « ont toutes des noms de salopes » et une seule parle le néerlandais (C, pp. 89-90). Mais Arlette n'est pas la patronne du Kiss et les « messieurs qui tiennent la maison » (p. 91) se soucient seulement qu'elle prenne soin de la marchandise. Plusieurs détails sordides complètent le tableau d'exploitation : toutes les femmes, réifiées, subissent leur sort, aucune ne peut protester ni échapper à cette situation infrahumaine à moins d'être rachetée ou secourue par un homme qui en (re)fait sa chose. Quant à une éventuelle sororité solidaire, on n'en relève aucune trace.

Féministe, ce roman ? De Mulder répond : elle n'a pas de message à délivrer, elle ne veut rien dénoncer⁴¹. Ce qui lui importe, c'est le travail de la langue, souvent souligné dans les médias, particulièrement pour *Manger Bambi*. La langue constitue certes un outil perfectionné pour la romancière, mais, le plus souvent, cette langue française est mal maîtrisée par ses personnages féminins, dont les barbarismes, solécismes et autres anacoluthes révèlent le statut social, le niveau intellectuel, autant que le manque de maîtrise émotionnelle (même si quelques traits ironiques viennent parfois acérer leur propos). Quand on les compare à l'aisance verbale de Max, avocat, ou de Tchip, ferrailleur poète, ces déficiences confirment leur infériorité.

Les romans de Caroline De Mulder peuvent-ils s'inscrire sous l'étiquette « écriture-femme » ?⁴² À partir de quelques études de cas, Béa-

⁴¹ « *Manger Bambi* : rencontre avec Caroline De Mulder », émission citée.

⁴² B. Didier, *L'Écriture-femme*, Paris, PUF, 1981.

trice Didier s'interrogeait sur une éventuelle spécificité de l'écriture féminine sans toutefois parvenir à trouver autre chose que de vagues constantes. La thématique de la femme victime et un mode d'écriture où s'immisce une autre langue sont deux dénominateurs communs de la production demuldérienne à laquelle ils donnent la cohérence d'une œuvre mais sans prouver une appartenance à la gent féminine écrivante ni au genre du roman féministe.

Grâce à André Bourin⁴³, on lisait, il y a vingt-cinq ans déjà, les témoignages de quelques romancières pour qui le roman féministe n'existait plus, l'époque du militantisme étant révolue. Pour Bourin, on pourrait tout au plus parler de « roman de la fémininité », étant entendu que les hommes peuvent en écrire, et que, finalement, loin de tout essentialisme, l'écrivain est un « être androgyne »⁴⁴. Sans doute doit-on reconnaître à des « romancières en armes », telles Simone de Beauvoir, Christiane Rochefort ou Benoîte Groult, la volonté de lutter bec et ongles pour l'émancipation des femmes via la littérature et la fiction. Un roman serait-il féministe aujourd'hui seulement et seulement si l'auteur (homme ou femme) le déclare ? En l'absence de périphrase plus ou moins large, un roman serait-il féministe seulement si le lectorat le perçoit ainsi ? Et donc seulement si les médias s'en emparent ? L'omniprésence médiatique offre en effet des interprétations clés sur porte à toute personne connectée.

Interrogée sur cette question, Leïla Slimani, auteure de *Chanson douce*, affirme, elle, être engagée et féministe⁴⁵. Mais sur son site dédié à la littérature française et polonaise de l'extrême-contemporain, Pawel Hładki remet en question cette étiquette : « Slimani prône [...] une féminité traditionnelle [...], désapprouve certains choix féminins, elle contribue à creuser l'écart entre ce que les femmes peuvent être en leur for intérieur et ce que la société attend d'elles. »⁴⁶ La nounou

⁴³ A. Bourin, *Aujourd'hui : roman féministe ou roman féminin ?* in « Cahiers de l'Association internationale des études françaises », n. 46, 1994, pp. 129-143.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 143.

⁴⁵ L. Koutchoumoff Arman, *Leïla Slimani : « Je tiens mon féminisme de ma grand-mère »*, in « Le Temps », 8/3/2020, en ligne sur <https://www.letemps.ch/culture/leila-slimani-tiens-feminisme-grandmere> (consulté le 27/8/2021).

⁴⁶ P. Hładki, *Leïla Slimani, féministe ?*, 21/12/2019 : <https://pawel-hladki.com/fr/test-article> (consulté le 27/8/2021).

infanticide aurait puni la mère de famille trop ambitieuse qui sacrifie ses enfants à sa carrière. Même si l'on admet qu'il est impossible de dissocier complètement l'œuvre de l'artiste⁴⁷, l'amalgame entre femme et écrivaine mène à ce paradoxe : une femme qui se déclare féministe écrit un roman qui ne l'est pas. À la question de Grégoire Leménager, « Diriez-vous de vos romans qu'ils sont féministes ? », Slimani répond, prudente : « Je ne crois pas qu'ils le soient en eux-mêmes. La littérature, pour moi, doit davantage cultiver l'*ambiguïté* que l'idéologie »⁴⁸. Elle confirme ainsi l'hypothèse selon laquelle les médias décident si un roman est féministe. Que l'histoire montre la solitude, l'humiliation ou la domination subies par une femme (c'est un point commun des romans de Caroline De Mulder et de ceux de Leïla Slimani, ni l'une ni l'autre n'échappant aux stéréotypes genrés) ou, au contraire, qu'il s'agisse d'un portrait de femme forte qui refuse les assignations du système patriarcal, les romans féministes n'existeraient aujourd'hui que sous le regard d'une critique plus ou moins empathique, que l'écrivain ou la romancière l'admette ou pas.

De Mulder, cavalière en marche vers le succès

Les romans de De Mulder ne sont pas « féministes en eux-mêmes », comme le dit Slimani pour les siens. La plupart du temps, l'écriture, son métier, lui sert d'atout ou d'argument ; se dire féministe en serait un autre qui l'obligerait à se dévoiler, à se laisser définir ou cataloguer. Force est de constater que, belge et femme, De Mulder joue sur plusieurs tableaux, avec *ambiguïté*, en fonction de qui l'interroge, de même qu'elle occupe le terrain des réseaux sociaux pour se faire plus amplement connaître, stratégie comme une autre : les écrivains ont toujours activé leurs réseaux pour atteindre la gloire.

Contrairement aux autres pièces de l'échiquier, le cavalier se déplace librement, sans être bloqué par les autres : il bondit en L, saute trois cases et se retourne pour observer la scène. Même si sa particularité le rend fragile, il est déroutant. Pour décrire le décalage entre la

⁴⁷ G. Sapiro, *Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?*, Paris, Seuil, 2020.

⁴⁸ G. Leménager, *Leïla Slimani : « Le corps des femmes est un champ de bataille »* in « Bibliobs », 2/11/2017 : <https://bibliobs.nouvelobs.com/tous-feministes/20171102.OBS6853/leila-slimani-le-corps-des-femmes-est-un-champ-de-bataille.html> (consulté le 28/8/2021).

conscience de l'auteure ou de sa narratrice et la manière dont elles sont perçues par le public, Geneviève Brisac évoque la « marche du cavalier »⁴⁹, métaphore, selon elle, de l'écriture au féminin, voire de toute la condition féminine. Le cavalier – la cavalière – est aussi individualiste. Un écrivain médiatisé comme Dany Laferrière, trop souvent catalogué d'« haïtien », de « noir », d'« immigré » ou de « postcolonial », récuse les étiquettes et les catégories, refuse ce qu'il appelle avec quelque exagération « l'outrage géographique » et veut être reconnu dans son individualité⁵⁰. C'est sans doute le propre de tout romancier, de toute romancière de revendiquer l'originalité. Mais une étiquette peut aussi être confortable quand elle est vendeuse. Certaines critiques notent que « [p]lus les auteurs femmes francophones se rapprochent des normes littéraires qui régissent la scène parisienne, mieux elles s'en sortent »⁵¹ et que – à la fin des années 1980 du moins – « aucune femme auteur francophone résolument féministe n'a été un 'succès de librairie' »⁵². En effet, le succès d'Amélie Nothomb n'est guère dû à ses liens avec la Belgique. Pour le féminisme, l'affaire Weinstein et les médias ont changé la donne.

⁴⁹ G. Brisac, *Sisyphes est une femme. La marche du cavalier*, Paris, L'Olivier-Les Feux, 2019.

⁵⁰ D. Laferrière, *J'écris comme je vis. Entretiens avec Bernard Magnier* [2000], Montréal, Boréal, 2010.

⁵¹ C. Makward, O. Cazenave, *The Other's Others: "Francophone" Women and Writing*, in « Yale French Studies », n. 75, « The Politics of Tradition: Placing Women in French Literature », 1988, p. 206, art. cit. par A. Rice, *Francophonies*, in M. Reid (dir.), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*, t. 2, Paris, Gallimard, « Folio », 2020, p. 500.

⁵² *Ibidem*.



NICOLAS HANOT
Université catholique de Louvain
n.hanot@delwalbru.be

CORPORALITÉ ET LANGAGE DANS *MARILYN DÉSOSSÉE* D'ISABELLE WÉRY¹

Résumé

Le roman *Marilyn désossée* (2013), d'Isabelle Wéry, raconte l'évolution des relations sentimentales et sensuelles de la narratrice, Marilyn Turkey, à travers trois périodes de sa vie (6-8 ans, 25 ans et la quarantaine). Après avoir présenté la structure de l'ouvrage, cet article analyse l'esthétique de l'écriture, faite de jaillissements verbaux, de créations lexicales et d'audaces graphiques, qui ne se départissent pas d'une épaisseur belge. Il analyse ensuite la construction de l'identité sentimentale et sexuelle de la narratrice, en accordant une attention à la question du genre. C'est à travers la confrontation à des identités doubles et multiples et à un rapport puissant au corps que se forge la personnalité Marilyn. L'article montre enfin comment ce travail conjoint sur la corporalité et sur la nature physique du langage amène à donner au roman une dimension théâtrale.

Abstract

The novel *Marilyn désossée* (2013), by Isabelle Wéry, recounts the evolution of the sentimental and sensual relationships of the narrator, Marilyn Turkey, through three periods of her life (6-8 years old, 25 years old and forties). After presenting the structure of the book, this article analyzes the aesthetics of the writing, made up of linguistic bursts, lexical inventiveness, and graphic audacity, without denying Belgian style. It then analyzes the development of the sentimental and sexual identity of the narrator, paying attention to the gender spectrum. It is through confrontation with dual and multiple identities and a powerful relationship with the body that Marilyn's personality is forged. Finally, the article shows how combining both corporeality and physical nature of language leads to the novel having a theatrical dimension.

Dans son roman *Marilyn désossée* (2013)², l'autrice³ belge Isabelle Wéry, née à Liège en 1970⁴, met en scène le personnage de Marilyn Tur-

¹ Ce texte a fait l'objet d'une communication orale lors du colloque « Cent ans d'études romanes à Zagreb : Tradition, contacts, perspectives » à l'Université de Zagreb (Croatie) le 16 novembre 2019.

² Toutes les citations du roman sont tirées de : I. Wéry, *Marilyn désossée*, Bruxelles, maelström reEvolution, 2013.

³ Nous utilisons à dessein la forme féminisée, dont Isabelle Wéry se réclame. Voir son roman *Poney flottant*, Bruxelles, ONLIT Editions, 2018, pp. 142-143 : « Mais oui, osons le mot "Autrice", les gars ??? », « Et moi, putain putain, je dis "autrice" !!!! », ainsi que la quatrième de couverture.

⁴ Pour un panorama de l'histoire des lettres féminines en Belgique francophone, on lira M. Quaghebeur, *À l'unisson de l'histoire des genres, deux siècles d'écritures de femmes*, in

key, jeune fille enamourée, qui, au cours de son existence, de petite fille à femme épanouie, est confrontée à différentes formes de relations sentimentales et humaines. Curieuse, avide d'expériences, éprise de nouveauté, Marilyn se laisse porter par les occasions qui se présentent à elle et qui, au fil des pages, construisent sa personnalité. Notre lecture s'intéresse à l'évolution de l'héroïne dans chaque partie du roman. Elle interroge la question de l'identité, souvent double et multiple, du personnage, qui se transforme en même temps que son rapport au corps. Elle s'attarde également sur la langue dans laquelle se dit Marilyn, qui participe pleinement de la singularité du roman.

Le roman d'Isabelle Wéry, qui s'annonce « initiatique » (p. 5), se subdivise en trois parties, correspondant à trois périodes de la vie de Marilyn : l'enfance (6-8 ans), la vie de jeune femme (25 ans), et ce qu'on imagine être la quarantaine, correspondant au présent de la narration (« Je suis ici maintenant », p. 119), moment où la vie se savoure au présent, et non au passé ou au futur. Chaque période est un « os » (« Premier os », p. 13 ; « Deuxième os »⁵, p. 59 ; « Troisième os », p. 119), c'est-à-dire à la fois un obstacle et un élément structurant : chacune de ces étapes présente son lot de difficultés, mais bâtit également la personnalité de Marilyn. La dénomination des chapitres permet d'appréhender le titre de l'œuvre : le récit mis sur pied propose à la fois d'ôter les « os » lui barrant la route et d'ouvrir à une radiographie de la vie de l'héroïne. La narration se fait à la première personne du singulier – c'est Marilyn qui se raconte. Si l'histoire est structurée selon une chronologie linéaire, les différentes sections du livre passent d'une chose à l'autre, d'une pensée à la suivante, laissant leur place aux aléas et au vagabondage de l'esprit. Le style donne ainsi au lecteur la sensation d'être complètement emporté dans le mouvement de la vie.

Un roman initiatique : la quête de l'Amour et de l'identité sexuelle

L'identité de la narratrice et personnage principal se construit à travers la recherche du rapport amoureux, au sujet duquel le regard

Écritures de femmes en Belgique francophone après 1945, Bruxelles-Berne, PIE-Peter Lang, 2019, pp. 17-49.

⁵ La partie centrale, correspondant à la vie de Marilyn à 25 ans, se subdivise en 34 parties numérotées, toutes titrées, classées, sur le modèle d'un compte à rebours, de 34 à 0.

de Marilyn évolue au fil des années, et qui, dès le plus jeune âge, va de pair avec une curiosité sexuelle. Ces deux quêtes, intrinsèquement liées, sont menées à travers différentes expériences de dédoublements. La première partie du roman s'ouvre ainsi sur une représentation idéalisée du sentiment amoureux : encore enfant, la narratrice adresse une suite de lettres d'amour à celui qu'elle ne « conna[ît] pas encore », n'a « jamais vu », mais auquel elle est prête à « donner [s]on corps parfait de femme » (p. 15). La petite Marilyn rêve de mariage et d'une idylle absolue, hors du temps⁶ ; elle vit persuadée d'être promise à une histoire exceptionnelle⁷. La relation à l'autre est aussi d'emblée envisagée dans son rapport au corps⁸. Cependant, à ce stade, l'enfant vit dans son fantasme et ne rencontre pas l'objet de ses projections.

Le prénom de la narratrice convoque les premières figures de doubles qui ponctueront son cheminement, et d'abord celle mythique de Marilyn Monroe, que l'enfant appelle la « Vraie » Marilyn – comme si elle n'en était qu'une pâle copie⁹. En réaction, elle ne veut pas du sobriquet de « Riri », que lui donnent ses parents, car elle refuse d'être un diminutif (p. 33). Apparaît également le personnage de Marilyn Focky, double figure de miroir : par le prénom, elle renvoie à Marilyn Turkey¹⁰, et par le patronyme, à Ludivine Focky, sa jumelle. Ces deux sœurs fascinent la narratrice ; pour elle, ce duo dégage une harmonie qui reflète la perfection. Par ailleurs frustrée par les figures d'autorité oppressives qui s'imposent à elle (les parents, l'Église, l'école), la jeune Marilyn veut déjà se comporter en adulte¹¹ et, forte de ce statut, vit ses premières expériences sexuelles¹². Sa véritable initiation viendra de la rencontre

⁶ « Non Maman. Il n'y a plus d'heure. Il n'y a que l'amour » (p. 30).

⁷ « Ce qui m'ARRIVERA, puisque je ne suis PAS comme tout le monde et que quelque chose d'important VA m'arriver. Je le sens. Je le sais » (p. 19).

⁸ « Mon Amour, Quand tu me tiendras dans tes bras, ce sera fort. Tu embrasseras de toute ta longueur mon corps de femme... Ta chair scotchera à la mienne Comme guimauve » (p. 21).

⁹ « Mes seins enfent 100% Marilyn La Monroe mais La Vraie hein » (p. 51), etc.

¹⁰ « Elle, c'est Marilyn Focky. Du plus loin que je me souviens, Elle a toujours été là, Dans le sillage de moi. [...] Marilyn et Marilyn. C'est con. C'est comme ça » (p. 9).

¹¹ Elle joue à l'adulte en souffletant son jeune frère Wooly, avant d'affirmer, en parlant de sa classe : « Moi, je vais chez les grands adultes. Les tribus sont bien séparées : les Adultes–les Lapins » (p. 37).

¹² « Moi, j'ai goûté le sexe d'un homme. C'est salé. À cause des sels minéraux » (p. 38). La narratrice décrit en outre les ébats sexuels de ses camarades (p. 39).

avec une camarade, Michelle (dont Marilyn jalouse l'expérience¹³), à travers un baiser clandestin et un attouchement à peine consenti, qui électrise l'enfant¹⁴. Cette première expérience homosexuelle constitue la première étape de son parcours initiatique (« j'ai l'impression d'avoir grandi de 20 années en 10 minutes », p. 53). Ce passage symbolique à l'âge adulte donne alors à la narratrice la force de s'opposer aux figures d'autorité¹⁵. Malgré sa conscience de la difficulté qu'il y a à satisfaire sa sexualité¹⁶, l'enfant se fait cette promesse : « J'atteindrai la quintessence de l'expérience sexuée » (p. 49).

La deuxième partie de l'ouvrage fait pour sa part place à la désillusion : à vingt-cinq ans, Marilyn ne connaît toujours pas l'Amour dont elle a rêvé (p. 63). L'enfance était une période de certitude (elle allait rencontrer l'être aimé) ; la jeunesse est, elle, emplie de doutes. S'ouvre alors une période exploratoire durant laquelle la narratrice expérimente différentes facettes de sa sensualité et de sa sexualité. Le désenchantement qui ronge Marilyn l'amène à consulter une doctoresse afin de changer de sexe – scène qui ouvre une des parties les plus expérimentales du roman (voir pp. 64-66). La narratrice s'apprête à explorer à la fois sa masculinité et sa féminité, non sans une mise en garde de la chirurgienne. Celle-ci l'accueille par une apostrophe qui exprime la confusion des genres qui marque toute cette section : « Mon petit Marilyn, le moment est donc venu ? » (p. 64)¹⁷. Le sexe de Marilyn se transforme alors alternativement en parties génitales masculines, puis féminines (p. 66). Devenue hermaphrodite, Marilyn alterne les identités genrées¹⁸, et est tout autant attirée par les hommes que par les femmes.

¹³ « Michelle [...] sait, connaît, elle, les sensations des hommes sur son corps. Elle sait, elle » (p. 46).

¹⁴ « Soudain. Une main glacée se plaque sous mon nombril. [...] Et Peggy fourre sa langue, limace dans ma bouche. [...] Oui, quelque chose a lieu. Et la grasse langue de Michelle fouille fouille ma bouche et dorlote mes gencives » (pp. 51-52).

¹⁵ Ainsi, l'enfant brutalise son institutrice (pp. 53-55).

¹⁶ « On s'y fait : être près de l'extase, sans l'atteindre vraiment, naviguer sur la brèche de jouissance-non-jouissance. On s'y fait, non ? » (p. 30).

¹⁷ Alors que la doctoresse cherche la veine basilique, est soulignée l'homophonie entre « basilique » et « basilic » (p. 61), dont les genres justement diffèrent.

¹⁸ « Tudieu, dans mon creux, j'ai une sacrée divagation d'mes organes femelles » (p. 78) ; « Dans mon froc, mon organe d'homme est écarlate comme un punching-ball » (p. 81).

À la suite de son opération, Marilyn-homme rencontre une femme nommée Basil¹⁹. Ce bref passage permet à l'autrice de jouer sur l'ambiguïté du genre jusque dans les flexions linguistiques, puisqu'elle féminise le prénom masculin *Basile* en lui ôtant – paradoxalement – son -e final²⁰. Marilyn-femme prend ensuite un amant, identifié par une seule lettre : X (p. 75)²¹. Ce dernier initie l'héroïne à l'amour violent, presque bestial²² : le bien nommé X n'aura de cette liaison qu'une approche pornographique. Marilyn, rarement choquée, toujours curieuse, se laisse faire (p. 100), mais cet homme brutal et insensible finit éveiller sa crainte²³. Et, dans cette partie du livre, c'est en définitive avec un chien que Marilyn aura son rapport le plus complice. En effet, Wéry ne questionne pas seulement l'identité sous l'angle de la féminité et de la masculinité, mais également sous celui de l'humanité et de l'animalité. Marilyn Turkey porte en elle sa part animale : elle se travestit en bête à deux reprises (voir plus loin) et, d'ailleurs, son patronyme signifie *dinde* en anglais. Un chien roux devient ainsi son compagnon principal, tandis que les apparences des deux personnages se mêle progressivement : alors qu'ils sont au lit, Chien Roux dort à la manière d'un humain quand Marilyn adopte une position canine (p. 91). Au réveil, le chien se comporte de plus en plus comme un homme²⁴. Il initie également Marilyn à de nouvelles pratiques sexuelles, et l'amène à un *strip club* empli de chiens (p. 93). Chien Roux, jusqu'alors si attentionné, force l'héroïne à obéir à ses désirs, devenant une sorte de symbole de l'animalité humaine : il en perd la parole et, au sortir de l'expérience, ne peut plus qu'aboyer (pp. 92-96). Il retourne ainsi à sa condition canine, et l'épisode onirique semble brisé. Désireuse de prolonger l'expérience,

¹⁹ Dont le prénom renvoie aux *basilics* et *basiliques* cités plus haut (p. 61).

²⁰ On notera le changement de genre dans des exemples tels que « mes organes femelles » (p.78) ou « nom d'une chat » (p. 146).

²¹ Cette lettre ne sert pas seulement à anonymiser le personnage : il s'agit d'un électricien qui semble traversé de rayons X (p. 75).

²² L'amant au corps « électrisé animalé » (p. 75) ordonne à Marilyn : « TOUCHE-TOI LÀ ! » (p. 99).

²³ « Mais comment savoir, comment comprendre le CŒUR de X, que comprendre et ou chercher ??? [...] Oui, jamais il ne prononce un sentiment du CŒUR... [...] Oui, il cynisme, il pudeure, il me fait peur, il me fait peur, il me fait PEUR... » (p. 104).

²⁴ « C'est Chien Roux qui s'éveille le premier décapsule une canette de whiskycolade » (p. 91).

Marilyn enfle un déguisement canin pour retourner incognito à cet « orgyclub pour chiennes et chiens » (p. 101), semblant vouloir stimuler une dernière fois sa part animale.

Cette double expérience homme-femme et humain-animal ébranle les certitudes de l'héroïne. Elle en sort avec davantage de questions, de doutes, mais aussi de force humaine. Deux scènes de voyeurisme viennent clore cette séquence : elle surprend d'abord Chien Roux tendrement enlacé avec une chienne (p. 110), puis son ex-amant X, empoignant bestialement sa patronne. Le contraste entre les deux moments est saisissant et sonne la fin de cette phase d'expérimentation (p. 118). Marilyn a appris, a grandi. Elle peut à présent assumer pleinement son identité de femme, multiple, construite d'identités variées, complexes, parfois antagonistes. Si, dans cette section du roman, la pulsion sexuelle est souvent la plus forte²⁵, la recherche de l'Amour majuscule reste un échec. Marilyn avoue d'ailleurs sa modestie : « Je serai toujours un nain d'ajardin devant les mystères de l'amour » (p. 107). L'assurance qu'elle avait dans l'enfance face à la certitude amoureuse s'est effacée pour l'acceptation d'une réalité complexe et insaisissable, fréquemment décevante.

Alors que le « deuxième os » se concentrait essentiellement sur la sexualité de l'héroïne, on trouvera dans le troisième os (celui de *l'ici maintenant*, p. 119), la vie familiale, amicale, sentimentale du personnage. Marilyn, rayonnante, est devenue une femme épanouie, qui a enfin rencontré l'âme sœur²⁶. La relation amoureuse se voit dès lors davantage envisagée dans sa dimension spirituelle²⁷. Mais la certitude d'avoir trouvé l'Amour va de pair avec l'impossibilité de le définir²⁸, étant tout à la fois un sentiment physique, une émotion et une sensation de renversement intérieur. Ce sentiment amoureux est une révolution, au sens politique : de celles qui renversent l'ordre établi et ébranlent les certitudes, et desquelles découlent des changements radicaux (p. 122). Il amène surtout à une sensation de plénitude, de bonheur total (p. 134).

²⁵ « Cette nuit-ci, j'en peux plus, mon corps-25, entre mâle et femelle, DOIT faire » (p. 101).

²⁶ « Ouf. Enfin. C'est arrivé. [...] Moi Marilyn a enfin rencontré un. [...] Je peux bien déplier la chose sous toutes ses coutures, c'est du love » (p. 121).

²⁷ « Comment la vie s'organise-t-elle pour se faire rencontrer des âmes qui ont à échanger ? » (p. 128).

²⁸ « legrandamourlegrandamour », c'est quoi le starting-point, LA caractéristique, c'est quand le on du off qui t'fait dir'que t'y es ? » (p. 121).

La vie adulte de Marilyn assure une forme de continuité avec le monde de l'enfance. Ainsi réapparaissent les sœurs Focky, elles aussi comblées par l'amour. De même, trois couples se forment en écho : Wooly Turkey et Ludivine Focky (mariés, avec maison et enfant) ; Marilyn Focky et Drick (un homme plus âgé) ; Marilyn Turkey et son Amour, duquel le lecteur sait peu de choses. La narratrice l'appelle également X (p. 122 ; p. 124). S'agit-il du même X que l'amant brutal de sa jeunesse ? Encore une fois, Isabelle Wéry choisit l'ambiguïté et empêche le lecteur de trancher. Ce X-là, sensible et attentionné, semble en tout cas aux antipodes du mâle bestial que Marilyn a fréquenté. Toutefois, le besoin de questionner son état animal ressurgit dans cette partie du roman : Marilyn ressent le manque de ne pas avoir de queue²⁹, et décide d'enfiler un costume de « Maia l'Abeille » (p. 141) pour faire une surprise à son Amour³⁰. C'est là que se joue une des scènes de dédoublement les plus marquantes. Alors qu'elle est déguisée, Marilyn reçoit le coup de téléphone d'une metteuse en scène qui lui propose de jouer un rôle au théâtre : celle d'une « espionne, Mata-Hary très fatale » (p. 142). Ce personnage d'espionne s'appelle « Mademoiselle Focky » (p. 143) – le patronyme de la Marilyn dont elle est l'homonyme. L'usurpation d'identité est ici totale, le dédoublement opérant au carré.

Devenue adulte, Marilyn s'épanouit à travers l'amour, mais aussi la créativité : à l'instar d'Isabelle Wéry, la narratrice est autrice et comédienne (p. 153). Mais cette fièvre créatrice s'arrête face à l'imminence de la mort³¹, lorsque Marilyn apprend que Drick, le compagnon de son double, est atteint d'une maladie fatale (pp. 154-155). Alors que le récit est jusque-là construit sur la quête du double amoureux, il faut maintenant en envisager la perte, considérer l'inévitable rupture du couple qu'impose un jour la mort. Puisque l'âme sœur est une part intrinsèque de la personne amoureuse, sa perte arrache une partie de son identité à l'autre membre du couple³². À l'approche de la perte de son

²⁹ « Cette queue des Temps Anciens, celle que nos ancêtres traînaient derrière eux. Celle que les félins, les gnous, les tapirs portent au sacrum » (p. 135).

³⁰ On se rappellera qu'elle s'était également déguisée en chien auparavant. Tout n'est que travestissement dans le roman : enfant, Marilyn apprend que « Père Noël et Saint-Nicolas ne sont pas ce qu'ils paraissent » (p. 32).

³¹ Mort qui est également animalisée : c'est une « vipère » (pp. 52 et 103).

³² « C'est la perte éventuelle d'un des membres du duo, qui nous arrache à toutes le cœur » (p. 155).

double amoureux, Marilyn Focky réclame la présence de son double féminin, Marilyn Turkey (p. 158). Elles sont plus que jamais le miroir l'une de l'autre³³. La symbiose devient totale entre les deux femmes : « c'est comme si Focky et Turkey étaient devenues une seule et même personne. L'une transmettant son souffle de vie à l'autre » (p. 160). L'imminence de la mort est contrée par la solidarité entre les deux personnages féminins. Le livre reste toutefois optimiste : dans la scène finale du roman (quatre pages intitulées « 6 mois plus tard », pp. 167-169), Drick est toujours en vie.

Une corporalité assumée

Dans son ouvrage, Isabelle Wéry pose comme centrale la question du corps, non seulement, on l'a vu, à travers l'exploration des divers aspects de la sexualité³⁴, mais aussi à travers l'affirmation du langage (écrit, parlé) comme production corporelle. Le corps est pris en compte sous toutes ses coutures : les os, les tendons, les muscles, le sexe ; la nutrition, la digestion ; le corps qui mange, qui danse, qui jouit, etc. La narratrice comprend en effet l'importance du corps physique dès l'enfance³⁵. Dès le début du récit, la corporalité est essentielle dans son rapport au monde, aux autres et à elle-même. Elle est aussi un moyen d'appréhender la temporalité, car le corps croît à son propre rythme. Marilyn languit d'avoir son corps d'adulte³⁶, et commence ses expérimentations en embrassant ses peluches et ses animaux de compagnie (p. 32). Le corps est d'abord un espace dans lequel l'on se sent à l'étroit³⁷. La jeune Marilyn rêve de ce qui se transformera en un corps féminin

³³ « Doucement, secrètement, Marilyn F. et moi, tissons des terrains intimes communs. Pas besoin de trop parler. Nos 4 yeux savent » (p. 134). Voir aussi p. 160.

³⁴ Isabelle Wéry se place ainsi parmi ces autrices belges du début du siècle qui écrivent de façon libérée, parfois avec une audace surprenante, sur tous les aspects de la sexualité. Cf. M. Quaghebeur, *À l'unisson de l'histoire des genres*, art. cit. L'auteur mentionne par exemple Nathalie Gassel et Christine Aventin.

³⁵ Dans sa première lettre, Marilyn promet déjà au futur élu son « corps parfait de femme » (p. 15).

³⁶ « Mon Amour, c'est tellement long d'attendre. Attendre toi. Attendre d'avoir mon corps de femme » (p. 32).

³⁷ Le corps de l'enfant est mal à l'aise dans son costume de gymnastique (« Il rentre dans mes fesses, et mes jambes de cochon sont complètement nues », p. 16). Il est sujet à des démangeaisons (« [I]es collants, ils me grattent, me donnent envie de faire pipi continuellement parce qu'ils piquent », p. 27).

attirant (p. 16) ; pour l'heure, elle est gênée, a presque honte. Les figures d'autorité, notamment l'Église, contribuent à ce malaise³⁸.

Pour la jeune Marilyn, le corps devient aussi grille de lecture pour comprendre et décrire le réel : la maison de l'enfance s'apparente tout entière à une charpente humaine³⁹ (et, parallèlement, le corps humain est décrit comme un enchevêtrement de canalisations⁴⁰). Progressivement, Marilyn apprend à connaître son corps, ses douleurs et ses plaisirs. Elle découvre son corps de femme⁴¹, dans son rapport au mâle, qui peut le sublimer, mais qui se montre aussi menaçant⁴². Le corps n'est pas lié qu'à la sensualité ; c'est également une entité qui travaille⁴³ et qui crée. Ainsi, l'acte d'écriture n'est pas vu comme une activité mentale : c'est tout le corps qui est mobilisé dans ce processus⁴⁴. Marilyn écrit comme une femme qui enfante⁴⁵ et protège son livre comme s'il s'agissait de sa progéniture⁴⁶.

La découverte de la vie passe également par celle de la condition mortelle de l'enveloppe physique⁴⁷. Avant de se poser en termes affectifs, la mort est d'abord présente sous sa forme la plus concrète : celle du cadavre. En l'occurrence, d'animaux morts. L'enfant perd d'abord son poisson rouge (« J'ai pleuré », p. 23), son canari⁴⁸, puis son chat.

³⁸ C'est avec facétie que, plus tard, elle raconte comment son frère et son épouse dansent dans l'église le jour de leurs noces : « C'est pied d'nez à toute la chrétienté et à sa négation du corps » (p. 127).

³⁹ « Tous ces tuyaux boyaux qui transpercent le bide de ma maison » (p. 18) ; « Le hall, le vestibule, le couloir, le corridor, la gorge, la trachée, carrefour, allée, le conduit qui te conduit » (p. 22) ; « Ô toi Remise ! Bouche de l'ouvrier, Bras du jardinier » (p. 50).

⁴⁰ « Tout me reste dans le haut, égout boursoufflé de dégoût » (p. 34).

⁴¹ « Ça m'a fait kék' chose de moite à la mi-cuisse » (p. 49).

⁴² Elle s'en rend compte très tôt : « dans ma condition de fille, je subis de la part des garçons des sévices majeurs et répétitifs : ils sont très obsédés, les garçons » (p. 38).

⁴³ Adulte, Marilyn époussette tout un magasin recouverte d'une combinaison poilue et se contorsionnant à travers les étals : « Alors c'boulot-lolo, on va s'coller les peaux, on s'frotte le dos, je lui masse les entrailles, il me décadénasse les articulations » (p. 72).

⁴⁴ « C'est physique, l'écriture. Ça mobilise tous tes muscles, à la manière d'un corps Nijinski paré à tous les possibles » (p. 153).

⁴⁵ « L'encre dégoulinante me fait penser aux menstrues féminines, accompagnées de torsions d'organes génitaux, mes gros bras » (p. 153).

⁴⁶ « Je le tâtonne mon livre tout frais... Je le hume le lèche-tout le pose contre mon ventre, à la manière d'une mère lionne » (p. 167).

⁴⁷ Enfant, Marilyn envisage sereinement l'idée de se donner la mort si la vie venait à la décevoir (p. 31).

⁴⁸ « Échappé de sa cage, on a tenté de le rattraper et a cassé son cou. Cou cassé. Mort l'oiseau » (p. 23).

Marilyn en palpe la dépouille roide dans son intimité⁴⁹, avant d'initier son travail de deuil⁵⁰. À aucun moment, le corps n'est nié, même dans ce qu'il peut avoir de faible ou de repoussant : on voit Wooly, le petit frère hydrocéphale, marcher d'un pas hésitant (p. 37) ; Marilyn vit des expériences sensuelles avec des personnages laids⁵¹ ; elle accepte le corps dans ses odeurs, même dans ses puanteurs⁵² ; le corps grandissant devient petit à petit un corps vieillissant⁵³ ; l'épisode de la maladie de Drick donne à voir le corps souffrant, le corps entaillé par la médecine⁵⁴, qui incise également l'âme⁵⁵. Et la narratrice d'expérimenter elle-même des corps très différents (corps masculin, corps hermaphrodite, corps animal), voire de s'approcher de l'acorporalité (lors d'une vision de Dieu ; pp. 147-151). Le jeu narratif de Wéry fait ainsi apparaître les dédoublements de son personnage, à la fois identitaires et corporels.

Une écriture vivante et oralisée

Chez Isabelle Wéry, la langue s'entend dans ses deux acceptions : à la fois langage et muscle. L'un ne peut se départir de l'autre. L'organe charnu sert tout à la fois à parler, à manger, à embrasser ou à lécher. On pourrait écrire qu'Isabelle Wéry fait partie de ces auteurs et autrices belges qui, comme Marcel Moreau, Eugène Savitzkaya ou Charline Lambert, veulent « redonner chair à la langue »⁵⁶. Il importe de saisir son écriture sous ce prisme : toute parole est d'abord son, lui-même production physiologique de l'appareil phonatoire. Cela amène Isabelle Wéry à ma-

⁴⁹ « Alors, tu lui fourres un doigt dans l'panpanculcul au minou, juste pour faire thermomètre, voir si c'est toujours chaud dans le tunnel. Puis, tu penses qu'il est mort tout solitaire le chat » (p. 24).

⁵⁰ « Puis tu pleures. Un temps. Puis tu te demandes ce qu'on va en faire. [...] On l'enterre. Comme les reines. Comme les chefs d'état. Comme le Roi des Belges » (p. 25).

⁵¹ Michelle, « La Cochonne boursoufflée laide et mal aimée » (p. 46) ; X, qui est bossu (p. 76).

⁵² « Cette culotte. Je ramasse l'objet et fourre mes narines au plus profond de ses odeurs : Odeurs de poudre à lessiver, Odeurs d'urine, Odeurs de savon, Odeurs d'humidité » (p. 83).

⁵³ « Plus i grandit, plus je rapetisse moi : mes ongles mollissent, mes cheveux lâchent, mes pieds se racrapotent, dos scoliose, sacrum vide... » (p. 64).

⁵⁴ « Un cortège d'interventions chirurgicales se met à charcuter le corps de Drick. Toujours plus profondes » (p. 155).

⁵⁵ « L'homme charcuté au bistouri. Et 2 femmes au cœur hachuré tout cru » (p. 162).

⁵⁶ La formule est de M. Quaghebeur, *Entre image et babil*, in *Un pays d'irréguliers*, Bruxelles, Labor, 1990, pp. 109-130.

nipuler le signifiant avec le plaisir d'un enfant découvrant le langage⁵⁷. À ce titre, la première partie du roman est truffée d'innovations langagières, qui miment la langue de l'enfance : la jeune narratrice s'amuse d'homophonies⁵⁸, transforme les toponymes⁵⁹, réinvente des proverbes⁶⁰ et déforme certaines prononciations⁶¹ ; le style oral transparait dans la syntaxe⁶² ou dans la présence de nombreuses apocopes⁶³.

Au fil des pages, à mesure que la narratrice grandit, l'innovation langagière se fait moins insistante, mais reste présente. Même adulte, Marilyn n'oublie pas sa langue enfantine⁶⁴, et les moments de forte intensité émotionnelle sont associés à des jaillissements verbaux⁶⁵. Le roman dans son ensemble témoigne ainsi d'une étonnante inventivité lexicale⁶⁶. Certaines pages sont faites de listes, d'inventaires à la Prévert (pp. 115-116). Wéry joue aussi sur la graphie, s'approche d'une écriture phonétique⁶⁷ et du « langage SMS »⁶⁸, utilise des variations typographiques⁶⁹. De plus, l'autrice mêle intertextualité et réécriture, en réinvestissant certains vers poétiques fameux⁷⁰, des paroles de chan-

⁵⁷ « Bouhbouhbahbahbebohbohboh » (p. 67).

⁵⁸ « Riz. Riz. Tarte au riz. Rizriz. Riri mange tarte au riz de Mami » (p. 43).

⁵⁹ « Italyens » (p. 18), « Angledesterres » (p. 24), « Tour Iffel » (p. 28), les « Améric » (p. 29), etc.

⁶⁰ « La musique adoucit les demeures » (p. 20). Sur les expressions idiomatiques subverties dans la littérature belge contemporaine, voir C. Meurée, *Le silence et la mort. Malédiction et défiguration dans la littérature belge d'expression française*, in « Le Langage et l'Homme », vol. XXXVIII, n. 1, juin 2003, pp. 171-188.

⁶¹ « Rien di tout » (p. 17).

⁶² Omission de la particule ne dans la négation (« Tu ne confonds pas », p. 18) ; tournures emphatiques ou elliptiques (« Et de l'orgue, j'en joue. [...] Suis douée pour », p. 19).

⁶³ « Pauv' tout petit, i n'a pas d'chance » (p. 19).

⁶⁴ « Ze suis zéditée ! » (p. 125).

⁶⁵ « LA NUIT X SSSSS'est trOOOOOOOOOp » (et la suite, p. 78), quand la narratrice tombe amoureuse.

⁶⁶ Néologismes tels que « mon vocabule » (p. 34), la « conjugue » (p. 40), etc., ainsi que des verbes dérivés de noms : « je la pistolette du regard » (p. 24), « il cynisme, il pudeure » (p. 104), etc.

⁶⁷ Un « piknik » (p. 25) ; « Mert mert » (p. 30).

⁶⁸ « Jeu neu daur + du toux » (p. 78).

⁶⁹ *Chien Roux* écrit de 28 manières différentes, en variant les combinaisons de majuscules et minuscules : « CHIEN ROUX Chien Roux / Chien RouX / ChieN Roux / CHien Roux / ... » (pp. 73-74).

⁷⁰ « Mon soldat jeune, bouche ouverte... » (p. 22) ; « Mes ailes d'albatros traînent au sol » (p. 109).

sons populaires⁷¹ ou des titres de romans⁷². Les particularismes de la langue maternelle de l'autrice transparaissent en outre dans le livre, dont la narratrice vit au « Pays des Belges » (p. 42) : loin de la dénégation des origines belges qui a caractérisé un bon nombre d'auteurs de l'après-guerre⁷³, Isabelle Wéry donne une épaisseur proprement belge à la langue de son texte⁷⁴. Son écriture perpétue une pratique d'irrégularisation du langage des écrivains belges⁷⁵, déjà présente dans *La Légende d'Ulenspiegel* (1867), et que l'on retrouvera dans la truculence d'un Marcel Moreau ou d'un Jean-Pierre Verheggen⁷⁶. Le titre lui-même interpelle : dans *Marilyn désossée* tout comme dans *Poney flottant* (2018), l'autrice associe à un nom (propre ou commun) un adjectif qui a pour effet de provoquer une image surprenante ou incongrue. Le procédé était déjà utilisé par les surréalistes belges ; on peut ainsi penser aux noms des « objets bouleversants » de Nougé et Magritte, conçus pour ébranler la banalité quotidienne par des images incongrues⁷⁷.

L'autrice pousse loin l'expérimentation langagière. Le style de l'ouvrage s'écarte du français normé, d'une langue dite « parisienne » (alors que l'ultime partie se déroule à « Pariz », ville où la narratrice

⁷¹ « Quand la musique est bonnne quand la musique étonnnne... » / « Aaaaaah que la vie est bonnne que la vie étonnnne... » (p. 103).

⁷² « Leur inévitable légèreté d'être » (p. 30).

⁷³ Voir par exemple M. Quaghebeur, *Éléments structurants du champ culturel francophone belge de l'après-guerre*, in *Des prémices à la maturité : quelques jalons du champ culturel francophone belge*. Actes du colloque international Rencontres francophones à Zadar : La Belgique – littérature, langue, culture, Université de Zadar, Zadar, en ligne : <https://morepress.unizd.hr/books/press/catalog/book/45> (page consultée le 14 avril 2020).

⁷⁴ On citera des belgicisms tels que « cumulets » (p. 16), « plasticine » (p. 16.), « Ouf ti ! » (p. 84), etc.

⁷⁵ Cf. M. Quaghebeur, *Langue, Histoire et Littérature en Belgique francophone. Des origines à la belgitude*, in « Études littéraires », Université de Laval, vol. 49, n° 2-3, 2020, pp. 17-44.

⁷⁶ « Désordre, déséquilibre, tout démarre vite, et les mots roulent, se pressent, se bousculent, se télescopent, disparaissent, revenant en écho, scindés, mutilés, incrustés de signes » : cette description de la poésie de Verheggen pourrait tout aussi bien s'appliquer à la prose de Wéry. Cf. D. Bajomé, *Pornocrates ou Verheggen pris au mot*, in « Textyles », [En ligne], 14 | 1997, mis en ligne le 15 octobre 2012, consulté en octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/2155>.

⁷⁷ Voir V. Bianchi, *Nougé et Magritte. Les Objets bouleversants*, Bruxelles, PIE-Peter Lang, 2015, notamment le chapitre « L'objet bouleversant : une introduction » (pp. 35-48). Les titres donnés à des photos de Nougé (*Le Bras révélateur*) ou des tableaux de Magritte (*Le Gouffre argenté*, *La Ruse symétrique*...) illustrent cette technique d'association d'un substantif à un qualificatif déroutant. On s'intéressera aux jeux de langage chez Nougé en lisant G. Michel, *Paul Nougé. La poésie au cœur de la révolution*, Bruxelles, Peter Lang, 2013 (« Les lambeaux de langage », pp. 173-209).

apprend qu'elle va être éditée... « au Pays des Belges » ; p. 125). Isabelle Wéry montre ici un intérêt poussé pour une langue qui se dit avant de s'écrire, se réappropriant le langage avec un amusement presque enfantine. Cette écriture libérée, fortement oralisée, illustrerait plus encore un usage proprement théâtral de la parole.

Une œuvre théâtrale ? Une « féerie initiatique » !

Exploration du corps, oralité du langage, dédoublement des identités : les codes sont là pour envisager la dimension théâtrale de *Marilyn désossée*⁷⁸. Dans son processus créatif, Wéry a d'ailleurs rédigé une partie du roman avec un travail de comédiens sur scène⁷⁹. De fait, les références à l'art théâtral parsèment l'ouvrage. Dès l'enfance, l'entrée dans la cour de récréation est vécue comme une montée sur les planches⁸⁰ ; la narratrice jongle avec la langue comme le ferait un comédien, simplement pour le plaisir du son et pour l'échauffement de la voix (p. 114) ; tout l'appareil phonatoire est mis à contribution⁸¹ ; le fleuve de « Pariz » s'appelle « La Scène » (p. 157). Marilyn a conscience que le moindre élément de costume dicte le maintien, l'attitude, et donc crée en elle un personnage⁸². Adulte, Marilyn devient actrice, et ce n'est pas un hasard si elle se voit proposer un rôle au théâtre, elle qui a revêtu tant de personnalités au fil de l'histoire. Dans une forme de mise en abyme, la metteuse en scène lui déclare que « Mademoiselle Focky est un personnage de théâtre, elle n'existe, à ce jour, que sur papier et que dans les neurones de l'auteur qui l'a créée. Fiction, n'est-ce pas » (p. 143). Les dernières pages du roman se déroulent du reste dans les loges, avant la montée sur scène de la protagoniste. Son livre est écrit. Son existence est arrivée à une forme d'accomplissement créatif, professionnel, fami-

⁷⁸ Isabelle Wéry prend ainsi place aux côtés d'autres autrices belges contemporaines issues du monde de la scène (Vera Feyder, Pascale Tison, Geneviève Damas, Céline Delbecq, entre autres). Cf. M. Quaghebeur, *À l'unisson de l'histoire des genres*, art. cit.

⁷⁹ Communication de l'autrice lors d'une conférence à l'Université de Ljubljana (Slovenie), mars 2016.

⁸⁰ « Comme une actrice entre en scène, je pénètre dans la cour de l'école, tremblotante et vulnérable » (pp. 37-38).

⁸¹ « Mes sphincters buccaux s'ultra-dilatent. Ma bouche devient un grand four. Mes appareillages vocaux, sans que je puisse contrôler quoi que ce soit, se livrent à un travail de dire » (p. 96).

⁸² Ainsi des considérations sur « la godasse » (voir p. 131).

lial. Elle se remémore alors la vie dont elle a été l'actrice (p. 168). Les personnages qu'elle a rencontrés lui reviennent en mémoire (Coralie, Chien Roux, Basil...) et prennent chair : ils sortent de son livre et la préparent à monter sur scène, laissant entendre que la vie est un théâtre, composé des personnages que l'on a rencontrés. Marilyn a joué à devenir l'actrice de sa propre vie. Celle qui est devenue une *narratrice* est totalement délivrée. Et le roman de se terminer par ces mots : « "Moi je veux mourir sur scène". Qui c'est qui chantait ça déjà ? » (p. 170).

Comme d'autres autrices de son époque, Isabelle Wéry a « restitu[é] sa place au corps, sa liberté à la parole »⁸³. Elle s'est émancipée des règles et des codes langagiers pour inventer sa propre manière de dire. *Marilyn désossée* mène en effet le lecteur à travers une quête identitaire, qui se fait à la fois quête amoureuse, sentimentale, sexuelle. La narratrice s'essaye à diverses identités ; elle revêt différents rôles, tel un personnage de théâtre. L'écriture du roman, très travaillée, rendant à la langue son oralité, en renforce la dimension théâtrale. La dimension onirique, surréaliste, de l'écriture faisant plus encore du roman une « féerie ». Marilyn a beau se demander si elle n'est pas schizophrène (pp. 11, 88), elle prend conscience que les personnalités qu'elle explore lui permettent de se rencontrer et de trouver son équilibre de vie : assumer une multiplicité d'identités est on ne peut plus humain. En se cherchant, la narratrice passe par plusieurs phases dans sa quête de l'Amour : idéalisation, déception, réappropriation. Marilyn s'émancipe ; sa personnalité change au cours de sa vie, sans qu'elle ne renie jamais ce qu'elle a été. La femme accomplie qu'elle devient dégage une forme de sérénité, d'apaisement, d'acceptation (l'Amour ne doit plus être celui d'un Prince Charmant⁸⁴). Cet équilibre trouvé à la fin du récit nous fait comprendre pourquoi Marilyn est « désossée », c'est-à-dire sans os, sans problème majeur. Le roman est en somme l'histoire d'une jeune fille devenue femme, d'une femme qui a décidé de prendre en main sa vie, d'une vie curieuse et fantaisiste ; c'est le récit d'une féerie initiatique.

⁸³ J. Paque, *Des femmes écrivent*, in « Textyles », n. 4, 1997, mis en ligne le 15 octobre 2012, URL : <http://journals.openedition.org/textyles/2160> (consulté le 12 juillet 2022).

⁸⁴ « Je touche la peau de X ; je n'y trouve rien d'un Prince Charmant, simplement la force de la vie dans toute sa splendeur et dans toute sa crudité » (p. 169).



MATTHIEU DUBOIS
matthieu.dubois@hotmail.com

REFUSER L'EXTÉNUATION DE LA PAROLE.
L'ENGAGEMENT DE CHARLINE LAMBERT
POUR UNE POÉSIE VITALE

« Tu sais, de ce côté-ci de la lune,
les chimères ne durent guère... [...]]
Elles vont s'en retourner là-bas, dans
l'autre monde, loin de la vraie vie...
La vraie vie où parfois l'on meurt »¹

Résumé

L'écriture poétique de Charline Lambert exprime le refus d'adhérer en l'exténuation de la force de la parole, en particulier dans sa tentative d'aborder l'intime. Sa recherche d'un langage apte à traduire la singularité d'un rapport sensible au monde et à soi révèle l'enjeu d'entretenir la vitalité des mots, à la fois dans leur capacité à évoquer ce qui se trame dans le secret de l'intériorité et à la fois dans leur capacité à tisser un lien avec le lecteur, en faveur d'un partage en authenticité. Ses recueils procèdent ainsi par tâtonnements et fulgurances à l'image d'un combat contre la langue, non pour l'attaquer mais pour garantir l'acuité de la parole poétique – sans quoi les interstices de lumière qui ponctuent son œuvre manqueraient de vérité.

Abstract

The poetic writing of Charline Lambert expresses the refusal of the extinction of the power of the word, in particular in its attempt to approach the intimate. Her search of a language able to translate a singular and sensitive relationship to the world as well as to oneself reveals the challenge of maintaining the vitality of words: this vitality concerns both their capacity to evoke what happens in the secret of interiority and their capacity to weave a link with the reader that leads to a sharing in authenticity. Her books proceed by trial and error, and also by flashes in the manner of a combat against language: the aim is not to attack it but to guarantee the acuity of the poetic word – otherwise the interstices of light that punctuate her work would lack of truth.

¹ A. Ayroles, J.-L. Masbou, *Le Maître d'armes*.

L'œuvre poétique de Charline Lambert s'est fait remarquer dès son premier recueil, *Chanvre et lierre*², publié en 2016 ; et elle se présente en seulement quatre livres³ comme une œuvre de premier plan dans le champ de la poésie francophone hyper-contemporaine, ainsi que l'atteste le prix de littérature de la Scam décerné le 18 mars 2022 pour l'ensemble de ce quadriptyque. On peut attribuer cette reconnaissance, en particulier, à une simplicité du *dire* privilégiant des formes brèves, voire lapidaires, favorisant une densité maximale du sens et, surtout, une puissance qui interpelle spontanément. De façon significative, ses préfaciers évoquent une « magie verbale [...] puissamment étayée »⁴, « un verbe foudroyant, concentré à sa pointe »⁵ ou encore le fait que « chaque frémissement organique [...] vibre avec la puissance du torrent »⁶.

Cette force verbale n'est pas seulement contingente à l'idiolecte de la poétesse ; elle est l'objet d'un désir qui apparaît dans la façon dont le travail d'écriture se trouve thématiquement suivant un effet de mise en abîme : la parole est d'abord attribuée à un personnage tiers – « Sa langue est un sabre qui tranche des perles. Elle est la lame qui sépare le bon grain du hurleur »⁷, « Pénélope, au rouet de ses mains, affûte sa langue en silence »⁸ –, puis se développent les linéaments d'un art poétique personnel – « sitôt que je pénètre dans un mot, j'y fusèle mes torrents »⁹, « des marées / que la parole / rehausse / d'un cran »¹⁰.

À ce titre, *l'energeia* de la langue manifeste ici une conquête de la part de l'écrivaine. L'œuvre exprime une objection¹¹ dans la mesure où

² C. Lambert, *Chanvre et lierre*, Châtelaineau, Le Taillis Pré, 2016. Ce recueil s'est vu récompensé du prix Georges Lockem 2014 de l'Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique ainsi que du prix Geneviève Grand'Ry 2015 de l'Association des écrivains belges.

³ Les trois autres sont : *Sous dialyses*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2016 ; *Désincarcération*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2017 ; *Une salve*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2020. Par commodité, on se référera par la suite aux différents recueils en ne précisant que leurs titres.

⁴ É. Brogniet, *Préface*, in *Chanvre et lierre*, p. 10.

⁵ L. Moosen, *Préface*, in *Désincarcération*, p. 13.

⁶ C. Meurée, *Préface*, in *Une salve*, p. 13.

⁷ *Chanvre et lierre*, p. 37.

⁸ *Ibid.*, p. 61.

⁹ *Une salve*, p. 20.

¹⁰ *Ibid.*, p. 41. On peut souligner que le découpage formel du poème met significativement en valeur le verbe « rehausser ».

¹¹ Le terme renvoie à ces vers d'Henry Bauchau : « Dans le champ du malheur / les grands apprentissages / plantent toujours / leur objection », *Petite suite au 11 septembre 2001*, in *Poésie complète*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 344.

l'intérêt pour l'écriture poétique est aujourd'hui éclipsé par l'enchantement des péripéties romanesques : soit le refus de souscrire à l'exténuation de l'expression lyrique, de sa capacité à partager l'intériorité. En témoigne le fait que la poétesse, atteinte de surdité, fait le choix au quotidien de se consacrer à investir l'échange verbal avec autrui – sans jamais ou presque employer la langue des signes. Cette donnée exprime un engagement comparable à un combat et invite à considérer que l'écriture est, pour elle, soutenue par l'enjeu d'entretenir la vitalité des mots, dans la perspective de façonner une « langue-à-jour »¹² :

Toujours de cette langue
[...]
en acérer
une joie de tranchant¹³.

1. À fleur de peau, à fleur de mots

L'univers poétique de Charline Lambert s'avère moins attaché à décrire des réalités tangibles que cryptiques et subjectives. Pour cette raison, il a tendance à se dérober à la saisie d'un sens évident. Les titres des recueils évoquent significativement des éléments de nature symbolique et exigent un effort d'interprétation : ainsi le chanvre et le lierre du premier recueil deviennent une matière poétique et mystérieuse¹⁴, tandis que les termes « dialyse » et « désincarcération » sont employés dans des sens métaphoriques, détachés du contexte médical ou carcéral auquel chacun renvoie en premier lieu¹⁵.

Seul le recueil *Chanvre et lierre* convoque un système de références et un cadre narratif structurant en mobilisant le mythe d'Ulysse : « Ulysse est seul, au milieu de rien. / Il s'assied et traverse des étendues comme

¹² *Une salve*, p. 20.

¹³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴ « Il dit corde, un désir grimpe alors et lui tresse la trachée. / Il est le lierre sur le mât » (*Chanvre et lierre*, p. 30) ; « Deviendra un chant plus tard, s'il n'est pas du chanvre » (*ibid.*, p. 31).

¹⁵ « Elle puise dans ce parfum de tempête un rien de félicité. / Sublime dialyse » (*Sous dialyses*, p. 48) ; « Bouleverse sens et enzymes. / Puise, puissante dialyse » (*ibid.*, p. 67) ; « Tu veux désincarcérer la bête de toi » (*Désincarcération*, p. 54) ; « Par quoi es-tu dominé, qui prend / le pas sur toi, veut / se désincarcérer » (*ibid.*, p. 80).

s'il était des leurs. [...] Il plante le décor »¹⁶ ; « Sur le rivage sans leurres, Ulysse vient à Pénélope »¹⁷. Cependant, le traitement poétique du récit vient brouiller les repères et mettre en question la réalité convoquée, en particulier en ce qui concerne les sirènes qui mettent le héros d'Homère à l'épreuve :

Sur la croûte terrestre, adossées aux rochers, elles s'offrent au soleil. En mousses exquis, des lichens naissent sur leur chair raclée, qui s'épanouissent comme des roses trémières.
Des jours durant, l'astre dilue ses faisceaux de lumière, sa patience d'onguent.
L'huile louée graisse leur trachée¹⁸.

Dans les recueils ultérieurs, l'absence d'indications clarifiant la situation d'énonciation élabore davantage ce qui s'apparente à une écriture de l'énigme, qui rend possible d'innombrables interprétations : « Elle multiplie ses noyaux et ses épicycles d'où partir, à partir desquels se reporter, se transporter »¹⁹ ; « Plus jamais le voir, cet abîme d'œil troué de vertiges où s'engouffre un sol qui me ronge les sangs »²⁰. Si *Sous dialyses* explore la rencontre entre un « elle » et un « lui » élusifs, leur identité demeure mouvante et insaisissable : « Tantôt terre, tantôt frontière, elle n'indique aucune position, aucune localisation géographique précise »²¹, « Elle sait peu de lui : il la hurle, elle n'en est que l'écho, le prolongement »²². *Désincarcération* explore un questionnement identitaire énoncé à la deuxième personne du singulier, comme une tentative de se saisir soi-même par dédoublement, en se heurtant au caractère indicible de l'être : « Tu es une matière coagulée / parvenue à satiété. / Depuis tu contres / un lent travail / d'exsanguination »²³, « Tu cherches à atteindre ce point où / tu deviens irrévocable, / où de toi / ou de tes vertèbres / il n'y aura plus rien / à épeler »²⁴. Cette quête identitaire se

¹⁶ *Chanvre et lierre*, p. 13.

¹⁷ *Ibid.*, p. 66.

¹⁸ *Ibid.*, p. 58.

¹⁹ *Sous dialyses*, p. 52.

²⁰ *Une salve*, p. 34.

²¹ *Sous dialyses*, p. 9.

²² *Ibid.*, p. 16.

²³ *Désincarcération*, p. 29.

²⁴ *Ibid.*, p. 33.

poursuit dans le dernier recueil, qui voit s'affirmer un « je » en opposition à une figure menaçante, associée à une relation dysphorique :

Plus jamais le soir, sa descente du palier auroral, cet étau qui entame éclats et brise mon noyau clair à pierre fendre.

Plus jamais le vouloir, ses serres sarclant mes lèvres ; plus jamais ce corps sombre sur moi – ces gencives extraites du mors nocturne quand l'élan serré s'arme jusqu'aux dents²⁵.

Le caractère évasif des recueils façonne en retour une énonciation à caractère symbolique, en faveur d'une forme d'hospitalité littéraire – dans la mesure où l'ouverture du sens offre un espace au lecteur propice à accueillir ses projections imaginaires. L'écriture de Charline Lambert propose de ce point de vue une expérience des potentialités du langage en jouant d'associations sémantiques fondées, dans le sillage de l'esthétique des œuvres poétiques contemporaines, sur le principe de la « structure d'horizon »²⁶ ; soit selon une mise en contact des mots apte à déjouer la saisie conceptuelle du sens, au profit d'un rapport antéprédicatif au langage : « Ses fourreaux pulmonaires sont nuages – en soufflets d'orages, en sas de vapeurs, en alvéoles de tempêtes »²⁷.

L'enjeu de cette poétique est, d'une part, de retrouver le potentiel évocatoire des mots sous la patine des usages – ce qui est évoqué dès *Chanvre et lierre* : « Les mots perlent à la surface des eaux – si tant est que les mots puissent perler. La poésie du moment l'autorise »²⁸ – ; mais aussi, d'autre part, de donner en partage l'intimité d'un regard sensible sur la trame parfois douloureuse de l'existence. L'esthétique de la poétesse se fonde notamment sur une tension sémantique issue de la cohabitation parfois violente de termes inspirants et de termes négatifs exprimant une sensibilité à vif. L'écriture traduit ainsi une tentative de mise à nu d'une vulnérabilité de l'être : « Dans un instant le vent la précipitera et la pesanteur dépiautera en elle les forces de l'envol »²⁹, « en coupole où / s'immolent les désirs / ploient sous / la fêrue / de l'ardente

²⁵ *Une salve*, p. 17.

²⁶ Voir M. Collot, *La Poésie moderne et la structure d'horizon* [1989], Paris, PUF, coll. « Écriture », 2005.

²⁷ *Sous dialyses*, p. 37.

²⁸ *Chanvre et lierre*, p. 18.

²⁹ *Sous dialyses*, p. 32.

douleur »³⁰, « à sa jetée, à sa brisure tendue en moi comme une lame. Alors, rien ne dira mieux la douleur que l'*élan* »³¹.

En particulier, l'un des motifs clefs du quadriptyque, qui ancre ce partage, est la recherche d'une jonction entre l'expression poétique et la dimension corporelle de l'existence, de façon à élaborer ce que Christophe Meurée nomme un « corps de mots »³². Il s'établit ainsi une intrication entre corps et poésie suscitant une empathie puissante : « Il dit *corde*, un désir grimpe alors et lui tresse la trachée »³³, « Elle incarne la façon dont il se dit »³⁴, « Et il devient foyer, ce corps, ce fleuve de feu cravaché par la langue »³⁵. On peut mettre en parallèle deux poèmes d'*Une salve* qui se font significativement écho à quelques pages d'intervalle, et qui établissent une relation en miroir où la sensibilité du sujet lyrique se présente tant à fleur de peau qu'à fleur de mots :

Que la chair est précaire
quand le langage
est en crue³⁶.

Que le langage est précaire
quand la chair
est à nu³⁷.

Ce travail thématique d'incarnation du langage est doublé par ailleurs, sur le plan de la matérialité du texte³⁸, par l'inscription imaginaire d'une voix auctoriale : à la fois par l'organisation typographique des poèmes générant un rythme qui se révèle indicatif d'un souffle personnel³⁹ – en particulier dans le recueil *Désincarcération* privilégiant des formes brèves et où se donnent à voir des coupures au sein des mots – ;

³⁰ *Désincarcération*, p. 79.

³¹ *Une salve*, p. 19.

³² C. Meurée, *Préface*, art. cit., p. 10.

³³ *Chanvre et lierre*, p. 30.

³⁴ *Sous dialyses*, p. 50.

³⁵ *Une salve*, p. 24.

³⁶ *Une salve*, p. 25.

³⁷ *Ibid.*, p. 29.

³⁸ On peut souligner à ce sujet la présence de signes calligraphiques non verbaux qui ponctuent visuellement les recueils et rappellent la dimension corporelle de l'actescripturaire.

³⁹ Voir H. Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982. Le mot « souffle » et la respiration sont par ailleurs des thèmes structurants des recueils.

et à la fois par l'usage de marqueurs d'inflexions vocales comme l'italique ou les majuscules (tel qu'à la fin d'*Une salve*)⁴⁰.

2. Une poétique « symboliste »

Le rapport privilégié à l'incarnation dans l'œuvre se traduit par l'emploi d'un vocabulaire qui évoque une matérialité concrète, au profit d'une sensorialité immersive : « sa langue presse des raisins contre son palais ; entre ses dents s'écoule l'exquis jus d'octobre »⁴¹, « Parfois, à genoux dans la mer, elle trempe les bras, mouille ses poumons »⁴². Si l'ouïe est particulièrement sollicitée dans le premier recueil, par la suite c'est davantage une esthésie globale qui se trouve au cœur des poèmes en évoquant un rapport aux textures ainsi que des sensations corporelles multiples, souvent rugueuses ou douloureuses car associées à une forme d'écorchement du corps, ainsi que l'évoque toute une constellation sémantique : « quelque chose sourd et érode sa peau, creuse un canal »⁴³, « Leur sternum et leur ventre sont limés par les alluvions d'iode à force de frottements. / La chair pèle et se dissout »⁴⁴, « embrasse ses natures à pleines soifs, avec abrasion. [...] toujours s'érode-t-elle »⁴⁵, « cet esclave du dedans qui racle la clarté »⁴⁶.

Cependant, la langue poétique de Charline Lambert propose moins une expérience charnelle du monde qu'une expérience symbolique, quasi onirique. Elle subvertit la sensorialité concrète convoquée par le biais de structures phrastiques qui la transforment en exploration de soi ou en description d'un état émotionnel indéfini : « Plus jamais le noir [...] cette croûte lunaire qui me gratte l'âme pour une obole de lumière »⁴⁷. Ce déplacement sémantique est plus particulièrement ma-

⁴⁰ Significativement l'écoute, qui est thématifiée au sein du premier recueil (« Une voix, une voix monte de la mer », *Chanvre et lierre*, p. 23 ; « Nouveau étrange pour l'ouïe, où bat le pouls comme la terre respire », *ibid.*, p. 27), fait en négatif l'objet d'une thèse de la poétesse : *Le Signe poétique à l'épreuve des expériences sensorielles-limites*. Lorand Gaspar, André du Bouchet, Ghérasim Luca par le prisme de la surdité ; voir <https://uclouvain.academia.edu/CharlineLambert>.

⁴¹ *Chanvre et lierre*, p. 15.

⁴² *Sous dialyses*, p. 22.

⁴³ *Chanvre et lierre*, p. 40.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁵ *Sous dialyses*, p. 44.

⁴⁶ *Une salve*, p. 34.

⁴⁷ *Une salve*, p. 17.

nifeste au sein du recueil *Désincarcération* qui développe une forme de dialogue intérieur en s'adressant à un « tu » et qui relie l'épreuve de la blessure à la psyché plutôt qu'au corps, en associant par exemple l'usage d'un « pronom » à de « grandes lésions internes »⁴⁸. Le rapport au monde est de ce point de vue substitué par l'effort d'énoncer avec justesse ce qui affecte en profondeur le sujet :

Il t'arrive des ruptures.
Tu ouvres alors des brèches
Dans les mots pour agrandir
Cette béance en toi⁴⁹.

Cette exploration d'une réalité moins concrète que métaphorique à la fois renforce le caractère énigmatique des poèmes – en rendant poreuse la frontière qui sépare l'expérience du monde de l'introspection – et à la fois déplace les enjeux descriptifs de l'écriture poétique au profit d'une vitalisation du langage pour saisir la profondeur de la vie intérieure et de ses tourments. Cette vitalisation s'opère en particulier par une quête du mot juste et percutant, emprunté à des univers scientifiques ou techniques *a priori* éloignés de la poésie. Il s'agit d'autant de vocables qui creusent les textes d'horizons riches de sens – davantage toutefois dans les recueils *Sous dialyses* et *Une salve*⁵⁰. Comme le formule Isabelle Wéry, « [I]a langue utilisée est sertie de mots rares qui confèrent à l'ensemble une aura d'étrangeté et d'ailleurs »⁵¹.

Cet effet d'exotisme est lié, pour une part, à la densité des poèmes, au sens où leur brièveté constitue un écrin pour l'emploi de mots rares ou surprenants et, pour une autre, au fait que c'est moins leur sens technique qui compte que l'imaginaire qu'ils peuvent charrier : « Elle traverse leurs méridiens. Y cherche le foie qui palpète, pour faire l'hé-

⁴⁸ *Désincarcération*, p. 83.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁰ Le recueil *Chanvre et lierre* se consacre davantage à relier la structure des poèmes au récit de l'*Odyssée* – mais on peut évoquer l'inclusion du mot « larsen » – et *Désincarcération* privilégie plus que les autres le resserrement du dire sur une forme épurée, presque limpide – mais on peut aussi souligner l'emploi du mot « systole ».

⁵¹ I. Wéry, *L'Éloge du comité*, in « Focus sur Charline Lambert, Prix Scam du Parcours littéraire en 2020 », <https://www.scam.be/fr/actualites/337-focus-sur-charline-lambert-prix-scam-du-parcours-litteraire-en-2020>, consulté le 26/04/2021.

molyse de ses passions »⁵², « Entrer dans la mer – et deviennent *tridacnes*, ces plaies que l'attente a ouvert [*sic*] dans mes remous »⁵³, « Habiter la nuit – et devient *mydriase*, cet être enlisé de suif dans le brou de l'âme »⁵⁴. Si la recherche de termes singuliers témoigne d'un rapport jubilatoire aux mots, en écho au « plaisir du texte » que défend Roland Barthes, on peut y voir également la volonté d'inclure dans la poésie tout un univers de termes qui peuplent désormais l'imaginaire contemporain, en relation avec la biologie (« Est chargée de transporter toutes les enzymes »⁵⁵ ; « éclatent leurs sarcomères »⁵⁶) mais aussi la physique de la relativité (« Elle s'enveloppe dans l'étoffe des nébuleuses »⁵⁷, « et deviennent météores, ces cristaux d'être émaciés de détérioration »⁵⁸) ou quantique (« Absente en ses propres particules »⁵⁹, « Cherche un lieu où l'atome se fissure »⁶⁰).

De ce point de vue, le projet de Charline Lambert n'est pas seulement d'offrir au lecteur un regard subjectif, soit son inscription singulière dans le monde, en déployant une écriture poétique de soi ; mais aussi de répondre à une possible quête de sens en rapport avec la présence de plus en plus importante, au sein des discours quotidiens, de concepts scientifiques. Il s'agit ici de se les réapproprier pour élaborer un sens poétique par détournement ludique, apte à y inséminer une dimension profondément humaine : « Un corps qui s'éclate dans un chaos réagit-il par fission nucléaire ? »⁶¹. En ce sens, l'œuvre développe un véritable symbolisme adapté à l'élargissement vertigineux des connaissances théoriques actuelles.

3. Intuitions mystiques

On pourrait déduire des éléments précédents une prédilection de l'écrivaine belge pour le matérialisme, qu'il soit sensualiste ou scien-

⁵² *Sous dialyses*, p. 11.

⁵³ *Une salve*, p. 21.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁵ *Sous dialyses*, p. 15.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁷ *Sous dialyses*, p. 53.

⁵⁸ *Une salve*, p. 30.

⁵⁹ *Sous dialyses*, p. 17.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁶¹ *Ibid.*, p. 33.

tifique. Ce serait toutefois réduire la richesse de son quadriptyque qui laisse affleurer une sensibilité à une dimension mystique de l'existence. On peut souligner à cet égard la question d'ordre spirituel formulée au dos du quatrième recueil : « Qu'être, sinon une forme détournée des moires de l'infini ? ». Celle-ci n'est pas un vers emprunté au corps du recueil, si bien qu'elle se présente comme le dernier poème du livre – d'autant plus que ce vers fait écho, de façon distanciée, à la dernière page du recueil :

UNE SALVE
UNE SALVE D'INFINI⁶².

La relation d'intimité entre l'individu et l'infini suggérée par la question de la quatrième de couverture évoque le discours mystique d'une possible fusion du sujet au sein de ce que certaines traditions spirituelles nomment le « Tout » ou le « divin ».

À cet égard, il ne s'agit pas d'y voir l'affirmation d'une adhésion à une religion. Le détournement de la formule liturgique dans le même recueil (« Entrer dans la mer / car ceci / est mon sang »⁶³) s'inscrit selon toute vraisemblance dans une logique de manipulation ludique, voire provocante, d'expressions – dont on trouve les premières traces dès *Chanvre et lierre*⁶⁴. De même, la répétition de la formule « entrer dans la mer » correspond davantage à une expérience initiatique personnelle qu'à un acte baptismal. À l'inverse, on peut repérer un attachement à la position du païen, associée à la valorisation de l'être féminin à l'encontre d'un « sacré souillé de faux airs » qui devient « crachat profanant l'eau pourpre qui repose dans l'âtre du païen »⁶⁵. Cette posture s'accorde en particulier avec une perspective de libération de soi :

Toi qui es lave – que ta vulve soit volcan ; sous le poids du désir, une même charpente de sang. Une même voyelle lactée, que clarté bouche grande ouverte avale, que la langue lèche, en la nommant *abondance*⁶⁶.

⁶² *Une salve*, p. 43.

⁶³ *Une salve*, p. 25.

⁶⁴ « Des chiens aveugles qui prennent des vessies pour des lanternes », *Chanvre et lierre*, p. 55.

⁶⁵ *Une salve*, p. 18.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 28.

Il paraît dès lors plus juste d'y voir l'inscription d'une sensibilité caractéristique de ce que Michel Hulin nomme une « mystique sauvage »⁶⁷, c'est-à-dire déconnectée de tout assujettissement à une tradition spécifique. Cette sensibilité se traduit plus concrètement par une sensation de communion avec les éléments, en particulier avec les forces naturelles liées à l'eau, fleuve ou mer : « Au bord d'une falaise, puissante dialyse, elle se dispute l'infini avec l'océan. Mais ils respirent à la même branchie »⁶⁸, « s'élève jusqu'à la millième puissance jusqu'à devenir cette équation fluviale où toutes les eaux se tressent et courent vers la mer »⁶⁹, « Un désir, une longue tamise / irrigue mes veines : / je suis fleuve et lumière »⁷⁰. L'absorption dans un espace aqueux de grande envergure rappelle significativement le « sentiment océanique » d'ordre mystique que mentionne Romain Rolland dans une lettre à Freud⁷¹ ; ce que semble créditer ce poème :

Il t'arrive des fusions.
Tu formes un ensemble
qui te dépasse,
duquel tu sors
de toi⁷².

De façon générale, les recueils opèrent un processus d'infinisisation du sujet – comme l'affirme de façon euphorique la fin d'*Une salve* – par lequel se donne à vivre une forme de libération. En témoigne une amplitude qui se trouve déclinée sous de multiples variantes, en particulier au sein du recueil *Désincarcération* comme autant de ponctuations dans le processus d'approfondissement de connaissance de soi : « amples ébrasements », « amples détalements », « amples opacements », etc. Significativement, cette expérience de dilatation de soi consiste à éprouver les qualités du « Tout », selon cette formule évocatrice d'une « divine

⁶⁷ Voir M. Hulin, *La Mystique sauvage. Aux antipodes de l'esprit*, Paris, PUF, 2008.

⁶⁸ *Sous dialyses*, p. 41.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁰ *Une salve*, p. 27.

⁷¹ Voir H. Vermorel, M. Vermorel, *Correspondance Sigmund Freud et Romain Rolland, 1923-1936*, Paris, PUF, 1993.

⁷² *Désincarcération*, p. 80.

translation »⁷³ ; ce que corrobore le fait d'accéder à une lumière qui rend le sujet ébloui et en corollaire éblouissant : « Tu es une lumière éclatée / en faisceaux / Tu es / un feu / à peine reconnu »⁷⁴, « Entrer dans la mer – et devient éclat, ce déjà-vécu décimé en mille scintillations »⁷⁵.

Ainsi, l'œuvre rejoint ce dont témoignent les personnes qui ont vécu une expérience d'éveil spirituel : le fait qu'il est possible de se relier au divin, non en vertu d'un rite qui permettrait de déverrouiller les portes du Royaume que les mystiques ont à cœur de partager, mais en raison d'une intimité infrangible entre le « Tout » et chaque être, lesquels incarnent autant de fragments d'une même source. C'est ce qu'évoque ce poème de *Sous dialyses* où le « elle » au centre du recueil est décrit comme « baignant dans l'alcôve de l'immensité. / Son corps peu à peu dévoilé et circonscrit par le ciel »⁷⁶ – le « ciel » pouvant évoquer le principe non intentionnel du *Tao* de la tradition chinoise, à laquelle la poétesse est par ailleurs sensible.

De ce point de vue, on voit la logique profonde qui sous-tend la construction des recueils, dans la mesure où l'exploration de l'intériorité est vouée à donner accès à l'expérience de l'absolu : « au foyer de l'être / une lumière / se voûte peu à peu »⁷⁷ – absolu dont procède, de façon transcendante⁷⁸, chacun des pouvoirs de l'individu (qu'ils soient l'expression d'un accès sensoriel au monde ou la manifestation d'une conscience qui éprouve des émotions ou des pensées). Comme le développe François Jullien, plonger en soi en quête de ce qui est le plus « intime » de la personne conduit à s'affranchir de l'identification à un ego délimité, au profit d'une expérience de nature métaphysique :

C'est par l'intimité de Dieu en moi, autrement dit, Dieu étant même 'plus intérieur que mon intime', que 'je' peux accéder à de l'Être, qu'un

⁷³ *Sous dialyses*, p. 20.

⁷⁴ *Désincarcération*, p. 26.

⁷⁵ *Une salve*, p. 30.

⁷⁶ *Sous dialyses*, p. 20.

⁷⁷ *Désincarcération*, p. 78.

⁷⁸ L'expression est empruntée dans le sens que lui donne le phénoménologue Michel Henry : elle désigne l'excédence de la Vie absolue à l'égard de la subjectivité, sans pour autant contredire au principe d'une relation d'immanence entre la Vie et la personne. Voir à titre indicatif : M. Henry, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000.

sujet peut se connaître dans sa vérité et même qu'il se découvre engagé dans un devenir infini en même temps qu'il est singulier.⁷⁹

4. Le choix d'investir la relation

La sensibilité mystique qui parcourt les recueils ne manifeste pas, pour autant, une fascination qui conduirait le sujet lyrique à chercher à s'absorber complètement et à se dissoudre dans l'expérience euphorisante d'un plus grand que soi dont il fait partie. En effet, si le titre *Désincarcération* du troisième recueil semble chercher une issue au cloisonnement du sujet sur lequel se conclut *Sous dialyses* – « À chaque moment décroiser. / Ou mieux éprouver ses cloisons »⁸⁰ –, on y trouve l'expression d'un consentement aux limites de la condition incarnée : « Une chair, pourtant / comme une limite / à ne jamais pouvoir / outrepasser »⁸¹, qui représente un garde-fou contre le risque de se perdre dans la contemplation mystique, assimilée à une fuite de soi en tant que :

ivresse
de peu à peu
se désinscrire
du patrimoine de l'humanité⁸².

Cet enjeu concerne non seulement le fait de consentir à vivre dans un corps de façon à pouvoir « faire œuvre de chair »⁸³ ; mais aussi, à l'encontre d'une « ardeur à l'effacement »⁸⁴, d'accepter le fait d'être une structure égotique singulière : soit d'« adhérer à la / première personne / d'un pluriel crevé / en chemin »⁸⁵.

L'intuition d'une profondeur mystique qui habite l'individu s'inscrit essentiellement dans une perspective de réhabilitation de la profondeur de l'être – à l'encontre entre autres de la perte d'intériorité consécutive à l'emprise de la rationalité scientifique, ainsi que le souligne le détournement de termes empruntés à la science. Ce qu'illustrent ces

⁷⁹ F. Jullien, *De l'intime. Loin du bruyant amour*, Paris, Grasset, 2013, p. 94.

⁸⁰ *Sous dialyses*, p. 70.

⁸¹ *Désincarcération*, p. 23.

⁸² *Ibid.*, p. 53.

⁸³ *Une salve*, p. 34.

⁸⁴ *Désincarcération*, p. 88.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 89.

vers : « Et d'un éclat cette intuition d'être une matière qui a traversé des siècles de chair »⁸⁶, « entre moi-même et moi, une moire d'infini [...]. Jamais rien ne dira mieux l'épisiotomie que l'*agrandissement* »⁸⁷, « dedans / le vaste s'ouvre / en dorsaux où l'ample / déroule sa chair claire »⁸⁸.

Parallèlement à la quête d'une plénitude existentielle – traduite par les formules « habiter la nuit » et « entrer dans la mer » qui scandent le recueil *Une salve* – et aussi comme en tension, l'œuvre de Charline Lambert accorde une place prépondérante à la relation à autrui, en particulier la relation amoureuse qui cristallise l'enjeu de s'ouvrir à un autre afin de s'y unir. C'est significativement sur l'union des amants que se clôt *Chanvre et lierre* : « Comme aux Vêpres, elle s'agenouille ; il l'étreint et la prend, à bras-le-corps »⁸⁹ ; tandis que c'est sur le manque de l'être aimé que s'ouvre *Sous dialyses* : « Elle n'a pas encore lui »⁹⁰. Le motif de l'acte amoureux apparaît également dans les autres recueils de façon métaphorique⁹¹ : « Il s'accouple à ses sens, leur fait corps, la célèbre, la réjouit »⁹² ; « Joie à laisser / ces labours / te herser / l'être »⁹³, « l'ivresse / de te tarir / des appartenances / quand tu trouves l'issue / en d'autres »⁹⁴.

L'enjeu de la relation est avant tout celui de donner droit de cité au désir qui traverse la subjectivité, ainsi que cela apparaît clairement formulé dès *Chanvre et lierre*⁹⁵, et non une question de complétude entre deux moitiés qui chercheraient à retrouver un équilibre dans leurs retrouvailles. On peut lire en effet l'affirmation d'une force inhérente au fait d'accéder à son propre centre de gravité : « un jour il ne lui reste-

⁸⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁸⁷ *Une salve*, p. 19.

⁸⁸ *Une salve*, p. 40.

⁸⁹ *Chanvre et lierre*, p. 67.

⁹⁰ *Sous dialyses*, p. 7.

⁹¹ Cette thématique est en tension dans le dernier recueil alors que le sujet tente de se défaire de l'emprise nocive d'une figure d'amant, comme l'atteste la répétition : « plus jamais ce corps sombre lourd d'étoiles sur moi » dans le poème liminaire.

⁹² *Sous dialyses*, p. 65.

⁹³ *Désincarcération*, p. 65.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁹⁵ « Un désir grouille, venu de plus loin encore que l'œsophage, un désir plus rond que l'ombilic, plus brûlant que l'urètre. Un désir sonore en canal, qui élargit les digues des artères et érode l'épiderme », *Chanvre et lierre*, p. 31.

ra que cette gravité d'hélium »⁹⁶, « Elle est le point commun de toutes ses divergences. / Elle rayonne, forcément »⁹⁷. Par extension, il s'agit de voir dans l'importance accordée à la relation charnelle un choix : celui d'investir en priorité l'axe relationnel de l'existence, plutôt que l'élan égocentrique à approfondir des expériences spirituelles, de façon à s'oblitérer dans l'arrière-plan mystique du Tout. Dans cette perspective, on peut voir en filigrane une forme de sagesse qui parcourt l'œuvre : le fait de consentir sciemment à la condition de vivant, qui est une façon de vivre pleinement le projet de la Vie jouant à relationner avec elle-même avec amour – ce dont le sujet lyrique a l'intuition dans ce poème au début de *Désincarcération* :

Curieuse, en effet, cette expérience de
l'autre,
de quelque chose *presque*
malgré
soi.
Issue pourtant d'autres,
issues dans d'autres...⁹⁸

À cet égard, l'œuvre témoigne de la possibilité d'un cheminement spirituel fécond consistant à demeurer disponible pour accueillir l'autre – avec toutefois cette exigence de ne pas laisser entrer dans sa vie une personne qui ne soit pas en mesure de prendre soin du jardin que l'on porte en soi, au risque de voir ses propres horizons intérieurs réduits⁹⁹. Car il s'agit d'une voie vis-à-vis de laquelle on dispose d'un pouvoir d'action concret, à l'inverse de celle qui se consacre à atteindre une expérience d'éveil – dans la mesure où aucune pratique ne peut la garantir. Comme le théorise François Jullien, on peut en effet concevoir que ce qui, de façon fondamentale, dynamise le désir d'union amoureuse est possiblement un désir d'illimité et d'inouï :

[...] ce qui porte à la pénétration, et ce que celle-ci porte en elle, est d'ouvrir un intérieur, entre l'un et l'autre, qui se creuse en 'le plus intérieur' ;

⁹⁶ *Sous dialyses*, p. 39.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 54.

⁹⁸ *Désincarcération*, p. 20.

⁹⁹ « Plus jamais le voir, ses yeux avortant l'horizon », *Une salve*, p. 17.

et que cet intime [...] est tentative de s'affranchir d'une telle exigüité [...] et, la débordant, de toucher à de l'ouvert et de l'infini. 'Pénétrer', c'est sortir – sortir de ce confinement de soi et se hisser : ex-stase de l'ex-sister¹⁰⁰.

*

L'intrication entre l'écriture et la vie affective, intime, confère à l'œuvre de Charline Lambert une force esthétique particulière. Le quadriptyque déploie à cet égard la tentative, différente pour chaque recueil, d'offrir en partage une sensibilité singulière. Celle-ci ne constitue qu'un horizon des poèmes, puisqu'ils ne donnent accès qu'à la figure imaginaire d'un « sujet lyrique »¹⁰¹ constitué moins de sang que d'encre – en dépit de l'affirmation que « ceci / est mon sang »¹⁰². Ainsi, l'engagement de la poétesse pour nourrir la puissance de la parole poétique consiste à nouer celle-ci à l'intrigue de l'existence ; ce que traduit le vers « fais toujours alliance avec ce qui te maintient provisoire »¹⁰³ qui évoque l'enjeu d'adhérer à soi et fait écho à ses propos : « [j]e n'étais pas dans une humeur formidable à ce moment-là, mais je gardais quand même cet amour des mots [...]. Conjuré tout ce qui précédait, conjurer les événements qui me faisaient du mal »¹⁰⁴.

On peut de ce point de vue associer au quadriptyque une dimension martiale, dans la mesure où l'écrivaine est sensible aux valeurs associées aux pratiques de combat que met en lumière Elsa Dorlin¹⁰⁵. Cet aspect s'inscrit moins dans la perspective d'attaquer que de défendre la profondeur de la vie affective ; ce qui se manifeste concrètement par l'affirmation abrupte de soi par le biais d'un langage révélant une sensibilité tumultueuse (telle que la traduit le motif volcanique qui tra-

¹⁰⁰ F. Jullien, *De l'intime. Loin du bruyant amour*, op. cit., p. 216.

¹⁰¹ Sur cette question, on peut se tourner vers l'ouvrage collectif dirigé par Dominique Rabaté : *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1996.

¹⁰² *Une salve*, p. 29. Le déictique peut désigner le « langage précaire » évoqué au début du poème.

¹⁰³ *Sous dialyses*, p. 26.

¹⁰⁴ Propos de Charline Lambert recueillis dans : « Focus sur Charline Lambert, Prix Scam du Parcours littéraire en 2020 », art. cit.

¹⁰⁵ E. Dorlin, *Se défendre. Une philosophie de la violence*, Paris, Zones, 2017.

verse les recueils¹⁰⁶). La porosité entre textualité et affectivité souligne la nécessité du langage poétique pour éclairer la richesse de l'existence, comme le suggère ce poème :

Face aux infinis, elle creuse le vers. Elle le creuse, elle le creuse, en prolonge encore l'écho, elle y fore un puits, puis sa tombe.
Et elle rejaillit en lui, incandescente, en jetant le poème par-dessus bord¹⁰⁷.

L'enjeu est d'esquiver le fait de ne pas aborder la vie – « cette matière plus ardente que les mots »¹⁰⁸ – avec suffisamment d'intensité pour la goûter pleinement, dès lors que « vivre en retenue, c'est se terrorer »¹⁰⁹. On voit en retour se tisser une relation chiasmatisque à la poésie : si la puissance et la justesse de la parole importent à Charline Lambert, c'est parce que réciproquement elles s'avèrent essentielles à la vitalité de l'être, si l'on s'accorde à reconnaître qu'elles sont possiblement la clef « des joies incendiaires »¹¹⁰, voire des « salves d'infini ».

Si le rapport à soi paraît prépondérant, il faut cependant préciser, comme le souligne Christophe Meurée, que malgré l'absence de répons escamotant l'adresse au lecteur à la cataphore biblique « ceci est mon sang », « le lecteur n'en est pas moins omniprésent [...]. Les fluides sont offerts à la lecture comme autant de matière formant cette salve de sons que le papier rend faussement muets »¹¹¹ – en particulier la salive associée à la bouche et, par contiguïté, à l'acte de parole. À la forme parfois percutante des poèmes s'oppose ainsi, de façon à trouver un équilibre, une pudeur corollaire à l'indétermination énigmatique du cadre énonciatif à partir de *Chanvre et lierre* : pudeur qui offre au lecteur toute la liberté de se reconnaître lui-même dans la matière personnelle des mots.

¹⁰⁶ « Quand il essaie de dire *veine* entre les lèvres, aucune lave n'afflue à l'horizon » (*Chanvre et lierre*, p. 20) ; « aussi grave que la voix d'un volcan qui part en fumée » (*Sous dialyses*, p. 38) ; « Toi qui es lave » (*Une salve*, p. 28).

¹⁰⁷ *Sous dialyses*, p. 34.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰⁹ *Chanvre et lierre*, p. 20.

¹¹⁰ *Désincarcération*, p. 70.

¹¹¹ C. Meurée, *Préface*, art. cit., p. 10.



MICHELE COSTAGLIOLA D'ABELE

Francesco Fiorentino, *Il potere passionato. Corneille, Molière, Racine e altri tre saggi teatrali*, Pisa, Edizioni ETS, coll. «I libri del Seminario di Filologia Francese», n°4, 2020, 192 pp.

Dopo *Il ridicolo nel teatro di Molière* (Einaudi, 1997) e *Il Teatro del Seicento* (Laterza, 2008), Francesco Fiorentino, già ordinario di Letteratura Francese all'Università degli studi di Bari "Aldo Moro", con *Il potere passionato. Corneille, Molière, Racine e altri tre saggi teatrali* si conferma come una delle voci critiche più attente e continua ad imporsi come uno dei riferimenti più autorevoli per quanto concerne la drammaturgia francese, e più in particolare il teatro francese del XVII secolo.

Quarto volume della collana *I libri del Seminario di Filologia Francese*, edito dalle Edizioni ETS di Pisa, il presente volume ha il merito di riunire in un'unica sede editoriale la versione rivista ed aggiornata di diversi saggi dell'autore con altri lavori inediti. La miscellanea, infatti, oltre ad una prefazione autoriale, presenta quattro sezioni: le prime tre, dedicate, in ordine, a Corneille, Racine e Molière ed un'ultima, in appendice, in cui l'autore propone due saggi che si interrogano sul rapporto tra romanzo e teatro, rispettivamente nel Settecento e nell'Ottocento, ed un ultimo, interessante studio che rappresenta una riflessione sistematica e puntuale sulle differenti teorie della comicità, discusse in rapporto sia al sistema culturale cui si riferiscono sia alla tradizione letteraria di appartenenza.

I quattordici articoli che compongono il volume affrontano la materia oggetto di analisi a partire da prospettive metodologiche differenti e potrebbero essere catalogati in quattro tipologie di approcci critici distinti.

La prima comprende analisi e commenti di singole *pièce*. All'interno di tale categoria segnaliamo, a titolo esemplificativo, due interventi, particolarmente interessanti in virtù soprattutto della profondità dell'analisi e dell'erudizione del discorso proposto: il commento a *Bérénice* di Racine

(*La tragedia della comunicazione. Commento a Bérénice*, pp. 75-89) e quello a *Le Cid* di Corneille (*Commento a Le Cid*, pp. 31-53). Nel primo, l'autore accompagna il lettore a leggere le *dénouement* quale soluzione inevitabile che fa di Bérénice, Titus e Antiochus non solo degli esempi da seguire ma anche personaggi degni dell'ammirazione dello spettatore. Nel bel commento alla tragicommedia corneliana, invece, Fiorentino annota puntualmente le diverse scene e riflette sulla celebre dicotomia amore/onore a partire da una duplice prospettiva metodologica: in prima istanza, servendosi di un'acuta analisi testuale che rintraccia le diverse rime del testo che scandiscono e sottolineano lo sviluppo della vicenda, e, in secondo luogo, operando un'attenta contestualizzazione della *pièce* nel panorama storico-politico della metà del XVII secolo che gli permette di evidenziare la contraddizione tra presente e passato, tra valori conservatori e di cambiamento che percorre tutto il testo di Corneille.

Il secondo gruppo di saggi, invece, si configura come una serie di approfondimenti di singole tematiche caratterizzanti le varie opere teatrali prese in considerazione. Appartengono, ad esempio, a tale insieme, lo studio sulle motivazioni dell'infanticidio di Medea (*Eloquenza e omicidio. Medea nel Seicento francese*, pp. 13-22), che Fiorentino legge come una risposta, seppur barbara, a un «diritto violato» (p. 19). Sempre nel quadro di tale filone, inoltre, nella seconda parte del volume, dedicata a Racine, si segnala un interessante studio sul tema della vendetta nel teatro del Seicento (*La vendetta. Un motivo non raciniano*, pp. 101-108) dove l'autore adduce motivazioni essenzialmente politiche e religiose alla volontà di Racine di non ricorrere a tale espediente: la vendetta, cioè, sarebbe stata considerata un atto imprudente dopo gli avvenimenti politici legati ai movimenti di rivolta della Fronda e altresì motivo di colpevolezza per la morale giansenista. A conclusione della terza parte, invece, quella riservata a Molière, che Fiorentino considera «il più grande genio comico moderno» (p. 111), l'autore concentra la sua attenzione su un aspetto del *Dom Juan* che ritiene essere abbastanza trascurato dalla critica più recente, pur rappresentando un tratto peculiare del testo di Molière, ovvero il rapporto tra seduzione, professione di fede materialistica e linguaggio (*Nota molieriana: Don Giovanni anti retorico?*, pp. 143-148).

Segue un terzo insieme di saggi che rappresentano una vera e propria caratterizzazione di personaggi specifici delle *pièces* prese in esame.

È il caso, ad esempio, dell'articolo in cui l'autore riflette sull'ambivalenza del personaggio di Augusto nella tragedia francese di inizio XVII secolo (*L'immagine di Ottaviano nella tragedia francese del primo Seicento*, pp. 23-29). In tale sede, a proposito della clemenza di Augusto messa in scena da Corneille, Fiorentino legge soprattutto la valenza politica, nell'accezione morale del termine, del gesto dell'imperatore e lo interpreta come la volontà di governare fondandosi sulla virtù della prudenza. Ed è proprio tale esercizio del potere che spinge Fiorentino ad affermare che Augusto «incarna un ideale di potere spassionato che prescinde dai sentimenti personali in nome del bene comune» (p. 27). A tale gruppo di saggi appartiene, inoltre, quello dedicato all'analisi del personaggio di Acomat in *Bajazet* (*Un personaggio machiavellico positivo in Bajazet*, pp. 91-99): di quest'ultimo Fiorentino nota quanto si allontani dal *topos* del personaggio machiavellico e lo descrive, pertanto, come un personaggio spassionato, dimidiato tra machiavellismo e lealtà che «risolve con disincanto e con una certa ironia il conflitto sempre ricorrente nel teatro raciniano (e in generale nella tragedia classica) tra le ragioni dell'amore e quelle della politica» (p. 91). Anche il saggio dedicato alla figura del servo nel teatro di Molière può infine essere ascritto a questa serie di caratterizzazioni di personaggi (*Il servo coadiuvante nel teatro di Molière*, pp. 131-141). Da Mascarille, servo furfante e ingannatore in *L'Étourdi* e in *Les Précieuses ridicules*, passando per Sganarelle, Fiorentino giunge a caratterizzare il personaggio di Scapin, l'astuto servo di Léandre, un servo che in virtù dell'emancipazione dal suo ruolo e dalla sua condizione, e del rovesciamento delle gerarchie che mette in atto, «segna la vittoria dell'arte sulla realtà, il trionfo del teatro sulle convenzioni sociali» (p. 141).

All'ultima serie di contributi appartengono, invece, alcuni interventi di natura più teorica, e più in particolare di storia e teoria della drammaturgia. Si tratta, ad esempio, di due saggi che si collocano nell'Appendice e in cui l'autore sposta la propria attenzione dalla drammaturgia seicentesca al rapporto tra romanzo e commedia rispettivamente nel Settecento, con particolare riferimento alla fortuna teatrale della *Pamela* di Samuel Richardson (*Pamela a teatro. Una crisi dei rapporti tra il romanzo e la scena*, pp. 151-160), e nell'Ottocento, con *L'École des ménages* di Balzac dove l'autore della *Comédie humaine* trasferisce le innovazioni poetiche già sperimentate in narrativa (*L'École des ménages. Un capolavoro*

misconosciuto di Balzac, 161-171). All'interno di tale categoria, inoltre, si segnala l'interessante saggio conclusivo (*Le metamorfosi del comico*, pp. 173-185) in cui Fiorentino propone un erudito viaggio attraverso le numerose mutazioni del riso nel genere comico e delinea i diversi modelli storici della produzione comica, sottolineando quanto il riso sia un fenomeno «eminentemente sociale» (p. 185).

Se da un lato, dunque, il presente volume rappresenta per il lettore un valido strumento di analisi della materia drammaturgica proprio in virtù di questa sua pluralità di approcci critici, dall'altro lato, come l'autore stesso riconosce nell'Introduzione, la complessità e la varietà del metodo applicato permettono a Fiorentino di giungere a «risultati di una portata che trascende le opere esaminate» (p. 7) e che conferiscono coerenza e unicità alla prospettiva critica adottata. Tutta la sua riflessione, infatti, è attraversata da un unico ed inconfondibile *fil rouge* che, come egli stesso afferma, è rappresentato dalla lezione di Francesco Orlando, imprescindibile punto di riferimento per tutta la produzione critica dell'autore. È a partire da questo autorevole e inevitabile riferimento critico, infatti, che Fiorentino legge le opere teatrali scelte alla luce di «una contraddizione, di un conflitto tra diverse istanze» (p. 7), del conflitto tra un desiderio intollerabile e irraggiungibile e la strenua difesa di quest'ultimo, che, come Orlando insegna, possono coesistere in quell'unione simbolica che il critico definisce «formazione di compromesso».

E se è vero, come Baudelaire afferma ne *L'Art romantique* accogliendo il monito di Sainte-Beuve, che «la parola tradirà l'ossessione», allora questo conflitto tra «contenuti repressi e repressione, sociale, morale e politica» rappresenta davvero l'ossessione di Fiorentino in questo volume, il *fil rouge* appunto che attraversa tutto il suo percorso. Se si procedesse, infatti, ad un'operazione di estrazione terminografica sulla presente miscellanea, e si analizzassero quantitativamente le occorrenze lessicali più frequenti, non sarebbe difficile notare che le linee fondamentali della proposta critica di Fiorentino sono spesso descritte facendo ricorso a un unico campo semantico, un'unica grande isotopia che potremmo definire della 'dualità' e che si costruisce intorno a sostantivi come *ambiguità, conflitto, contraddizione, contrapposizione, contrasto, dissonanza, divisione, doppiezza, opposizione*, ecc. Si tratta, ad esempio, della *contrapposizione* tra l'irresistibilità del nuovo amore e la fedeltà a quello

vecchio analizzato nella *Médée*, della *doppiezza* di Ottaviano dimidiato tra la nobiltà d'animo e il suo machiavellismo, del *conflitto* generazionale tra la legge e l'interesse da una parte e il desiderio dall'altra nel *Cid*, del *contrasto* tra due legittimità in *La Thébàïde ou Les Frères ennemis*, della *contraddizione* tra l'ambizione da un lato e la condizione di donna dall'altra nel personaggio di Agrippina nel *Britannicus*, dell'*opposizione* tra volontà di affermare la propria autorità e l'oppressione materna nel personaggio di Nerone oppure tra amore e politica nel personaggio di Acomat, ecc.

Potremmo, dunque, concludere questa breve presentazione di *Il potere spassionato. Corneille, Molière, Racine e altri tre saggi teatrali*, affermando che in quest'opera, Fiorentino accoglie ancora una volta e vivifica l'eredità orlandiana. Nei quattordici saggi qui presentati, infatti, a partire proprio da quella storia della ricezione che a suo avviso costituisce un cardine della proposta teorica di Orlando, (p. 184), il critico dimostra magistralmente e in maniera appassionata che il testo drammaturgico, così come il testo letterario più in generale, si fa spesso interprete di una serie di *coincidentiae oppositorum* che non si possono gerarchizzare pregiudizialmente, e ciò nemmeno da un punto di vista estetico, e che i termini antitetici di tali opposizioni vanno sempre valorizzati contemporaneamente mediante un'operazione di storicizzazione che metta a riparo da qualsiasi tentazione di «proiettare significati incompatibili con l'epoca delle opere» (p. 7).



EMILIA SURMONTE

Jean-Philippe Toussaint, *La Sedia*, traduzione a cura di Maria Giovanna Petrillo, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2020, 78 pp.

Publicato in Francia nel 2019, il testo *La Chaise*, viene riproposto in versione italiana nel 2020 per Tangram Edizioni Scientifiche, nella traduzione di Maria Giovanna Petrillo, specialista dell'opera di Jean-Philippe Toussaint, che ne ha curato anche la genesi filologica, corredando opportunamente il testo di note e di un'ampia postfazione critica che consente di comprendere quanto la *brevitas* di *La Chaise* rappresenti un momento fondamentale nell'opera del suo autore che, come sottolinea Christophe Meurée, uno dei suoi esegeti più attenti e profondi, è «una delle voci più interessanti della letteratura contemporanea», nonché membro dell'Académie Royale de Langues et Littératures françaises de Belgique. E non è certo un caso che il belga Meurée sottolinei l'importanza di Toussaint proprio nel panorama letterario francese...

Forte di una tradizione formatasi e aggregatasi negli anni '80 intorno alle Éditions de Minuit, Toussaint coniuga nella sua opera una scrittura minimalista in cui pensiero e visione si fondono in un ritmo quasi ekphrastico della narrazione – che rinvia alla sua passione per la pittura –, con uno sperimentalismo che attinge a tutto il nuovo che, nel campo del visuale, offre la tecnologia, per raccontare, con sobrietà, e a volte, con ironia, la complessità del mondo contemporaneo, giocando con variazioni di tonalità luminose, racchiuse nella densità criptica di parole, solo all'apparenza, semplici. Ne *La Chaise*, Toussaint si ostina per 60 anni, come lui stesso dichiara, a 'creare' una sedia. Fare una sedia, dal suo punto di vista «non ha nulla di manuale». Ciò che gli interessa è la dimensione concettuale della sedia, replicando, come sottolinea Petrillo in una nota, «un topos che pervade tutta l'opera di Toussaint», relativo alle immagini mentali, concettuali appunto. Ma l'obiettivo a cui aspira lo scrittore nella narrazione della sua ricerca di una sedia «perfetta», atta a rappresentare nel tempo la costruzione di un'immagine, di un

pensiero, è finalizzata a una più significativa costruzione di un autoritratto che si realizzi per via indiretta. «*L'ideale per la schiena, l'optimum per il culo*, questo potrebbe essere lo slogan per la mia sedia» racconta all'osteopata a cui chiede aiuto per concepire l'oggetto che lo ossessiona. Ma è solo quando si rende conto che in un suo disegno a china si è rappresentato seduto al tavolo da lavoro con una giacca poggiata sullo schienale, che comprende come sia proprio in una sedia con uno schienale a forma di giacca che si densifica e materializza il senso della sua ricerca, in quanto desiderio di un autoritratto possibile di sé. Autoritratto-essenza dello scrittore al lavoro, della sua postura, ma anche della segretezza, del mistero, (e presumibilmente dell'infinita incomprendimento, e quindi rilettura...) che accompagna il lavoro della scrittura per l'impossibilità di 'vedere' ciò che accade sulla scrivania...

E se la giacca impressa sulla sedia ci parla di una presenza, della dura fatica che accompagna lo scrivere, ma anche della libertà che questo offre rispetto alle convenzioni, la sedia, vuota, con il suo schienale a forma di giacca ci narra di un'attesa, di una promessa di senso, di un testo a venire...

Presentata con *nonchalance*, come un *divertissement* letterario, *La Chaise*, in quanto racconto autobiografico della ricerca di una vita, non è solo una 'lezione' (concettuale) sull'essere scrittori nel mondo contemporaneo, ma anche un'auto-esegesi, che Toussaint consegna al lettore, della complessità di un percorso di scrittura, che punta, antiteticamente, su quel processo di semplificazione capace di restituire alla parola e al discorso, secondo la lezione borghese, una densità estrema, perfettamente recuperata nell'ottima traduzione italiana, come nel sapiente e documentatissimo lavoro di accompagnamento critico per i lettori e studiosi italiani, che contribuisce, in maniera significativa, alla giusta collocazione e al giusto apprezzamento di quest'opera nella produzione letteraria toussaintiana.



SERGIO PISCOPO

Cécile Bruley, Branislav Meszaros, Zuzana Puchovská (éds.), *Les Carnets du Cediscor n. 16, Analyse contrastive du discours grammatical. Contextualisations et enjeux didactiques en FLE pour un public slavophone*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2021, 122 pp.

Depuis 1992, le CEDISCOR (Centre de recherche sur les discours ordinaires et spécialisés), fondé et dirigé par Sophie Moirand à l'Université de Paris III – Sorbonne-Nouvelle, s'est toujours distingué par les thèmes qu'il traite, visant principalement à accueillir les travaux de groupes de recherche français et étrangers qui partagent un fort esprit de collaboration. Parmi les principaux thèmes abordés, une grande importance est accordée au discours de la diffusion scientifique dans les contextes éducatifs, professionnels et médiatiques et aux supports de diffusion utilisés tels que l'Internet, les réseaux sociaux, les publications écrites, l'étude des énoncés oraux, etc.

Le dernier numéro du CEDISCOR se concentre sur le discours de l'enseignement et de l'apprentissage dans un contexte hétérogène notamment slavophone. Le numéro 16 vise en particulier à encadrer un discours grammatical destiné à améliorer les compétences communicatives et interprétatives dans l'apprentissage de la langue française par les apprenants et même les enseignants slavophones. Les auteurs – polonais, slovaques et tchèques – se penchent sur la conceptualisation du discours grammatical en tant que tel auprès des apprenants slavophones, en s'orientant vers certaines particularités propres au discours grammatical en vue de l'étude des grammaires françaises pour slavophones, sans négliger les aspects lexicoculturels, sociaux et terminologiques.

Les contributions rassemblées dans ce volume explorent certaines caractéristiques des grammaires françaises par rapport aux langues slaves respectives parlées par les apprenants et les enseignants. Les analyses sont précisément menées sur le discours grammatical telles

que la relation entre le plus-que-parfait et le passé composé par Alena Venušová (« L'antériorité au passé en français : concurrence entre le plus-que-parfait et le passé composé. Enquête en contexte tchèque »), les particularités liées à la construction des verbes français dans une étude contrastive par Katarína Chovancová et Lucia Ráčková (« Les constructions des verbes français : quelles contextualisations pour un apprenant slovaque ? ») et les études axées sur la réception des règles de la grammaire française et la manière dont celles-ci interagissent et interfèrent parfois avec la langue de l'apprenant, tel le polonais, comme l'analyse la contribution de Sebastian Piotrowski (« Le métalinguistique en classe de L2 : quelques observations sur les conduites grammaticales et la compétence de communication en milieu scolaire polonais »).

La présentation d'ouverture du volume n°16 rédigée par Cécile Bruley, Branislav Meszaros et Zuzana Puchovská donne un aperçu de la situation de l'enseignement de la langue française dans le monde. Selon les estimations de l'OIE, 125 millions d'étudiants et d'élèves ont choisi le français comme langue principale d'étude. Cependant, ce chiffre doit nécessairement être complété par d'autres aspects liés à l'accueil et à la réponse des apprenants concernant l'enseignement du français. Plus particulièrement, la parution de ce numéro s'accompagne à une conceptualisation destinée à étudier l'enseignement dans divers contextes de langue slave, notamment pour ce qui est de l'adaptation du discours grammatical dans ces contextes.

Puisque « la langue maternelle (LM) joue un rôle fondamental dans l'acquisition d'une langue étrangère » (p. 10), le but du numéro 16 du CEDISCOR est de se concentrer précisément sur la réception par les apprenants du système grammatical français et comment celui-ci en vient à identifier une conceptualisation basée sur le processus de « nativisation-dénativisation ». Face à une baisse générale du nombre d'apprenants de français en Europe, contrairement à d'autres continents comme l'Afrique, les pays d'origine des contributeurs, à savoir la Pologne, la République tchèque et la Slovaquie, ne sont pas non plus épargnés par cette tendance, bien qu'ils restent des pays francophiles pour des raisons historico-culturelles.

La première contribution « La subordination en français – le classement des subordonnées dans les grammaires conçues en contexte tchèque » par Ondřej Pešek examine la conceptualisation de la subor-

dination en français par rapport au tchèque. L'auteur a notamment étudié plusieurs grammaires françaises pour slavophones et la manière dont la subordination est identifiée et expliquée à travers des exemples concrets ou des exercices spécifiques. D'après les constats de Pešek, la subordination est rarement abordée dans les manuels de FLE, mais elle est plutôt présente dans les grammaires françaises. Plus précisément, les classements grammaticaux sont généralement rédigés en tenant compte des aspects fonctionnels, morphologiques, sémantiques, analogiques et distributionnels des propositions subordonnées. Pešek estime que les grammaires tchèques de langue française, quant à elles, se penchent le plus souvent sur le critère fonctionnel où la question de l'épithète (*přívlastek* en tchèque) est abordée différemment que dans les grammaires françaises pour les apprenants tchèques. Après avoir examiné certaines d'entre elles, Pešek décrit leur traitement de la subordination et se demande si la simplification et parfois la juxtaposition de certains contenus particuliers sont désavantageuses pour les apprenants. Il inviterait donc les grammairiens tchèques à être prudents et plus cohérents dans leurs travaux pour favoriser la transmission des savoirs grammaticaux par rapport à la subordination française.

Une autre contribution venant de la sphère tchèque – « L'antériorité au passé en français : concurrence entre le plus-que-parfait et le passé composé. Enquête en contexte tchèque » par Alena Venušová – se penche sur l'expression du passé à la fois en français et en tchèque. Venušová, en proposant un questionnaire aux apprenants tchèques, arrive à la conclusion que la difficulté d'antérioriser une action dans un passé plus ou moins proche est évidente pour les apprenants tchèques, à la fois en raison des deux systèmes linguistiques différents et des grammaires qui sont parfois inefficaces pour combler ces lacunes. S'appuyant sur deux grammaires de référence, à savoir la *Grammaire méthodique* et le *Bon usage*, et sur d'autres textes spécialisés ou des cahiers d'exercices de grammaire, Venušová propose un questionnaire composé de trois exercices en ordre croissant de difficulté axés sur la reconnaissance et l'utilisation correcte du passé en français. Pour un apprenant tchèque, selon Venušová, la compréhension des différents types de passé en français est une tâche complexe, car il n'y a qu'un seul passé en tchèque, soit le prétérit. Ce fait a fortement influencé les résultats du questionnaire, ce qui a conduit à l'hypothèse que les apprenants

tchèques font un usage excessif du plus-que-parfait au détriment des autres expressions du passé en français, ce qui entraîne une « interférence négative » chez les apprenants. Par conséquent, Venušová pense que les grammaires examinées ne semblent pas répondre au critère de recherche et surtout sont incapables de gérer correctement la séquence temporelle, ne se limitant qu'à énumérer les différents temps verbaux dans les chapitres divers sans préciser l'usage spécifique lié au type de passé à utiliser.

Pour ce qui est du contexte slovaque, Katarína Chovancová et Lucia Ráčková explorent la construction des verbes français dans le contexte universitaire pour s'attarder sur la contextualisation de certaines grammaires et la recontextualisation en linguistique théorique. Après avoir étudié la perspective théorique concernant la valence verbale en tant qu'un « attribut lexico-syntaxique d'une 'lexie' » (p. 56), les chercheuses passent à l'examen de deux grammaires françaises en slovaque, à savoir la *Francúzska gramatika* et la *Francouzská mluvnice*. D'après leurs analyses sur ces grammaires, l'apprenant slovaque aurait généralement du mal à étudier les tournures verbales françaises et les grammaires examinées sont souvent trompeuses ou peu claires, se limitant à présenter uniquement l'aspect d'usage général par rapport aux constructions verbales, en évitant de préciser les autres. Ces grammaires seraient donc incapables de traiter les constructions verbales françaises en intégralité à cause d'un « manque de métadiscours accompagnateur et par le caractère éclectique de l'exemplification fournie » (p. 61).

La deuxième partie de l'étude entre au cœur du discours. Chovancová et Ráčková examinent certains verbes en français et en slovaque afin d'étudier leur valence, comme le verbe « remercier » (*d'akovať* en slovaque), qui peut conduire l'étudiant à commettre des erreurs d'usage dues à l'utilisation différente du pronom utilisé : le COI marqué dans le cas datif en slovaque et le COD marqué dans le cas accusatif en français. Cela amène les auteures à conclure que la non-correspondance des deux systèmes linguistiques devrait être traitée de manière contrastée et exhaustive par les grammairiens slovaques pour ce qui touche aux catégories nominales et verbales françaises.

Dans la sphère polonaise, « L'approche psycholinguistique de la contrastivité à travers le métadiscours d'enseignants polonophones de FLE » est une contribution très intéressante qui revient sur la question

des constructions verbales au passé en français dans le contexte polonais. En se concentrant sur la valeur des temps du passé composé et de l'imparfait, Katarzyna Starościak choisit une approche visant la perception psychotypologique des enseignants polonophones. L'enjeu des temps passés en français ne trouve pas de correspondance en polonais en raison du système verbal slave basé sur l'aspect perfectif (action déterminée et accomplie dans le temps) et l'aspect imperfectif (action en cours, non accomplie). Ce sont principalement les verbes imperfectifs qui causent des problèmes d'usage et de compréhension et qui déterminent le grand écart entre les deux systèmes linguistiques, ce qui affecterait également les enseignants polonophones. Sur ce dernier aspect, Starościak étudie la perception psychotypologique de 10 enseignants de langue maternelle polonaise. Les résultats sont très intéressants et plutôt controversés. Certains enseignants ont préféré une approche visant spécifiquement à souligner les différences entre le français et le polonais, cherchant à simplifier une problématique très complexe et source d'anxiété pour les apprenants. Le corpus est riche en discours faits par des enseignants polonais qui tentent de combler le fossé entre l'aspect perfectif et imperfectif, en utilisant précisément le système verbal polonais pour expliquer celui du français. Cependant, il s'agit d'explications « ordinaires » qui ne tiennent pas compte des fondements scientifiques des théories linguistiques plus modernes. Cela suscite sans doute une certaine confusion chez les apprenants et la nécessité de « renouveler » la tradition pourrait s'avérer un choix plus approprié selon Starościak.

Toujours dans le contexte polonais, Sebastian Piotrowski propose une étude axée sur l'observation de certaines pratiques d'enseignement, qui encourageraient un discours métalinguistique octroyant la transmission de savoirs spécifiques dans un contexte scolaire polonais. Piotrowski s'attarde avant tout sur le concept de contextualisation, en essayant d'étendre sa signification à son contexte d'étude. Il recueille notamment 150 leçons de français enregistrées en direct par des enseignants et des apprenants polonophones en deuxième année d'apprentissage du français au lycée. Dans certaines situations, l'approche métalinguistique a particulièrement favorisé l'utilisation de la langue dans des contextes communicationnels au quotidien, en évitant l'approche traditionnelle tournée vers l'utilisation exclusive des grammaires en

tant que vecteurs de transmission des savoirs. Pourtant, dans d'autres contextes, c'est la confusion de l'enseignant qui engendrerait une série de réponses inexactes et d'explications ignorées. Cela est, par exemple, évident surtout avec l'accord du participe passé, une règle qui est tout à fait compliquée à expliquer. Dans d'autres, toutefois, l'utilisation par l'enseignant de tournures polonaises pour expliquer celles du français par la traduction s'est avérée beaucoup plus fructueuse. En général, loin d'être résolu, il reste le problème de la communication entre l'enseignant et l'apprenant pour qu'ils établissent un contact direct qui peut facilement conduire à la fois l'apprenant et l'enseignant à un enrichissement linguistico-culturel.

Pour en revenir à la sphère slovaque, la dernière contribution intitulée « La compétence interprétative du locuteur dans le discours grammatical contextualisé : l'étude du genre des noms en français dans les grammaires du français conçues par les auteurs slovaques » par Zuzana Puchovská se penche sur l'étude du processus interprétatif des locuteurs slovaques par rapport aux phénomènes grammaticaux français. Plus particulièrement, après avoir introduit l'aspect théorique de la compétence interprétative auquel l'auteure accorde beaucoup d'importance, Puchovská analyse les données de son corpus, en reprenant certaines grammaires slovaques déjà analysées par Katarína Chovancová et Lucia Ráčková, telles que *Francúzska gramatika* et *Gramatika súčasnej francúzštiny*. Puchovská commence par une réflexion sur l'acte interprétatif. Si ce dernier est inné chez l'être humain qui, en tant qu'être herméneutique, est capable de décoder les faits du monde, l'interprétation linguistique s'articule en compréhension naturelle et en compréhension fonctionnelle d'après Dolník. Pour comprendre, nous avons donc besoin d'une communication écrite et/ou orale capable de transmettre des connaissances spécifiques. Partant de ce constat, Puchovská étudie comment lesdites grammaires communiquent les savoirs liés au nom, en se concentrant d'abord sur les difficultés de l'apprenant slovaque à comprendre le genre des noms français et pourquoi ceux-ci n'utilisent pas de désinences spécifiques pour exprimer les liens logiques et morphosyntaxiques de la phrase (voir la différence entre le système des noms du français et les déclinaisons du slovaque). Par conséquent, si la première grammaire analysée vise principalement le fonctionnement morphologique des noms, la seconde, moins spéciali-

sée, est aussi la plus « lacunaire » du point de vue logique, réduisant sa portée de contenu à une exemplification peut-être trop généralisée. Puchovská plaide pour cette approche postulée par Dolník, qui met en avant la compétence interprétative du locuteur, le seul peut-être capable de doter l'apprenant des moyens nécessaires pour mieux maîtriser les phénomènes grammaticaux liés au système nominal français.

En guise de conclusion, le dernier numéro du CEDISCOR, *Analyse contrastive du discours grammatical : Contextualisations et enjeux didactiques en FLE pour un public slavophone*, les pistes de réflexion proposées dans cet ouvrage sont légion et vraiment intéressantes et fertilisent le monde de l'enseignement du FLE dans le contexte slavophone. Les contributions, rédigées par des spécialistes du domaine, sont passionnées et les auteurs sont profondément impliqués dans leurs études. Tout cela fait de ce dernier volume un point de départ essentiel pour réfléchir aux implications et aux mises en œuvre potentielles de nouveaux systèmes théoriques et pratiques pour engendrer et mieux structurer les grammaires françaises dans ces contextes particuliers. Les différences entre les systèmes linguistiques slavophone et romanophone devraient amener les grammairiens à s'interroger sur l'exploitation concrète et efficace du potentiel de la communication entre le formateur et l'apprenant. Il reste donc à approfondir le domaine en question qui peut davantage ouvrir le spectre aux différents savoirs et démarches à l'avenir dans le contexte éducatif visé.



MARGHERITA DE BLASI

Michele Sovente, *Cumae. Edizione critica e commentata*,
a cura di Giuseppe Andrea Liberti, Macerata, Quodlibet, 2019, 496 pp.

L'edizione critica di *Cumae* di Michele Sovente a cura di Giuseppe Andrea Liberti rappresenta un ottimo esempio di edizione di un testo poetico novecentesco. In primis, il lavoro del curatore ha il merito di chiarire il contesto in cui *Cumae* vide la luce. Nell'introduzione, infatti, Liberti inizia con alcune notizie sul luogo in cui questo testo fu concepito e che gli dà il nome, Cuma, un importante avamposto di cultura ellenica noto per la sua capacità attrattiva anche dopo l'arrivo dei romani. Michele Sovente era originario di questa zona così ricca di fascino – basti pensare alla storia della Sibilla cumana – ed era nato vicino alla necropoli della città militare, a Cappella, una frazione del comune di Bacoli. Nella sua edizione Liberti sottolinea l'importanza di questo luogo all'interno della produzione del poeta, senza mai rubricare Sovente come un poeta di provincia, ricordando, a tale proposito, che «Michele Sovente è un attore tipico della scena liquida della poesia italiana tardo-novecentesca» (p. 17).

L'introduzione continua con le notizie sul testo e sui suoi contenuti. *Cumae* era la quarta raccolta di Sovente e non era la prima volta che utilizzava il latino all'interno dei suoi testi. Lo aveva, infatti, già usato in *Per specula aenigmati*s (1990), il suo primo lavoro per una casa editrice 'grande' come Garzanti. Liberti descrive puntualmente sia la forma che il contenuto del testo, a partire dalle sue figure ricorsive (acqua, fuoco, cerchio, luna, specchio) e dai suoi riferimenti centrali, cioè Jung (il poeta si era sottoposto a sedute di analisi) e il Vico della *Scienza Nuova*, continuando con i temi della raccolta e con il bestiario di Sovente. Chiarisce, poi, con puntualità, la struttura del libro, diviso in sei sezioni anepigrafe, precedute dai due componimenti di *Rudera-Ruderi*. In ogni caso si tratta di una struttura nient'affatto casuale, in quanto Sovente aveva immaginato il suo libro come un oggetto dotato di coesione interna, molto diverso da una semplice raccolta di rime. Liberti ripercorre,

infatti, i temi del testo, i rimandi tra i componimenti e l'importanza della posizione di ognuno.

Una lunga porzione dell'introduzione è dedicata allo stile e alla lingua di Sovente, in quanto non si può parlare di *Cumae* senza nominarne il trilinguismo. Sovente aveva già scritto, come si diceva, in italiano e latino in *Per specula aenigmati*s e in dialetto cappellesse su riviste e antologie, ma con *Cumae* arriva al punto finale della sua ricerca linguistica, approdando alla triglossia. Il poeta, però, non mescola mai lingue diverse all'interno dello stesso componimento tranne in casi rari e sempre motivati dal messaggio del componimento stesso, lasciando che ogni lingua mantenga la propria autonomia. Si parla, a tale proposito, di *co-linguismo* in quanto ognuna delle lingue è, per lui, di uso quotidiano, dal latino che ha le sue origini nelle messe cantate dal popolo al cappellesse, dialetto vivo della sua terra, mettendo in campo «espressioni linguistiche di un soggetto radicato su e nel metamorfismo della terra» (p. 25).

Come con i temi, anche per la lingua, Liberti compie confronti con i contemporanei di Sovente e soprattutto alle sue deviazioni rispetto alle consuetudini della poesia novecentesca. Sovente usa, in questo libro, un italiano piano, allontanandosi da quello sterile della comunicazione di massa. Il suo latino, inoltre, si configura come un modo per entrare in contatto con il mondo degli inferi, ma questo non lo rende una lingua morta. Per quanto riguarda il dialetto, invece, Sovente fa i conti con la tradizione letteraria di Napoli e Liberti non dimentica di chiarirne i tratti. Allo stesso modo il curatore dà conto delle scelte metriche molto varie di Sovente che preferiva il monostrofismo e l'accostamento di vari metri di lunghezza molto diversa.

Dopo l'introduzione Liberti offre una puntuale nota bio-bibliografica, seguita dalla bibliografia poetica che contiene tutta la produzione di Sovente e la bibliografia critica aggiornata sulla sua produzione. La Nota al testo inizia, come in ogni edizione critica che si rispetti, con la descrizione dei testimoni compresi i mano-dattiloscritti e le bozze. È fondamentale, ai fini della ricostruzione della storia del testo, la descrizione dei testimoni a stampa (antologie, riviste, miscellanee) che hanno visto pubblicate le poesie in una veste primitiva o semplicemente prima della raccolta.

Cumae è un lavoro che Sovente inizia a pensare negli anni Ottanta e, nel raccontare la sua storia, Liberti fa dialogare proficuamente filologia d'autore e filologia dei testi a stampa. In ogni caso il curatore non perde

mai di vista il contesto storico della fine del secolo scorso, centrale per ricostruire il clima in cui il libro ha visto la luce

Prima di *Cumaes* doveva esserci *Scale* (chiamato prima ancora *Di sbieco*), una raccolta mai pubblicata i cui testi sono poi stati inseriti nella produzione di *Sovente*, molti dei quali in *Cumaes*. Le poesie di *Scale* sono tutte in italiano, ma, secondo *Liberti*, l'autore, dopo l'esperienza di *Per specula aenigmatis*, che era bilingue, aveva compreso che per i suoi scopi comunicativi il solo italiano non era più sufficiente.

Liberti dà conto anche degli spostamenti nell'ordine dei testi di *Scale* nel corso della composizione riflettendo su come si tratti di mutamenti dovuti alla riflessione che condurrà a *Cumaes*. Prima di arrivare al testo definitivo, infatti, i testi avevano avuto una storia lunga che parte da alcune riviste: la prima traccia ufficiale di *Cumaes* è sulla rivista *Plural* con 8 poesie; altri testi deriveranno dal semestrale *Lengua* su cui in quegli anni stavano iniziando riflessioni sulla poesia neo-dialettale; altri ancora videro la luce sul mensile *Poesia* e su *Paragone Letteratura*. Nella Nota al testo, inoltre, non manca una riflessione sulle varianti d'autore e sulle probabili motivazioni alla base dei cambiamenti.

Per quanto riguarda la struttura di questa nuova edizione, *Liberti* chiarisce che si tratta della ristampa dell'unica edizione di *Cumaes* (Marsilio 1998). Ogni testo è introdotto da un breve cappello in cui è descritta brevemente la storia del testo in questione e sono ricapitolati rapidamente, ma in maniera esaustiva, i temi trattati. Dopo ogni componimento è presente una nota metrico-stilistica che offre riflessioni sulla versificazione e su eventuali costanti all'interno di essa. Poi ci sono i veri e propri commenti con riflessioni intertestuali. Per i blocchi di componimenti in tre lingue (non tutti lo sono) vi è un solo cappello introduttivo e poi tre commenti metrici e tre note di commento. Nel caso in cui i testi abbiano stesure precedenti vi è una fascia di apparato apposita che accompagna quella che dà conto del processo variantistico, ma, data la presenza di un numero limitato di varianti, le due fasce convivono (quando è necessario) senza confondere il lettore.

Nel complesso la Nota risulta di facile lettura per tutti i lettori, grazie anche ai criteri grafici molto chiari che rendono questa edizione facile da consultare. Il volume, infatti, è adatto a vari lettori: lo specialista può immergersi nella storia del testo e nelle cartelline del poeta, mentre il lettore di poesie può occuparsi solo dei testi e dei loro contenuti ottimamente commentati.



IL TORCOLIERE • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo

Università di Napoli L'Orientale
stampato nel mese di dicembre 2021

