



# 1970-1995 : littérature et fonctionnement idéologique

VINCENT ENGEL

COMME toute bonne pièce de théâtre du temps jadis, la période dont je parle s'est ouverte par trois coups. Trois coups frappés, au surplus, dans trois secteurs différents de la vie littéraire. Trois voix nouvelles se sont fait entendre, autour de 1970, qui allaient ouvrir, chacune dans son domaine, des chemins inédits. Sur le moment, il est toujours difficile, en matière de culture, de déterminer ce qui va compter pour l'avenir. Le nombre d'œuvres d'art qui n'ont été, lors de leur création, saluées que par quelques-uns, avant de se rallier, au fil du temps, l'adhésion de tous, est énorme. Il en va de cette décennie comme de toutes les autres. C'est à distance que des mises en évidence de cet ordre sont possibles.

Quels sont les trois coups de théâtre en question ? Sur le plan romanesque, *L'Inde ou l'Amérique* de Pierre Mertens, qui sort en 1969 aux éditions du Seuil, dans la collection « Écrire » que dirige Jean Cayrol. Sur le plan théâtral, la parution coup sur coup, dans le « Manteau d' Arlequin » — collection que dirige, chez Gallimard, Jacques Lemarchand —, des trois premières pièces de René Kalisky : *Trotsky etc.*, *Jim le téméraire* et *Le Pique-nique de Claretta*. Sur le plan poétique enfin, chez l'un des éditeurs de poésie les plus dynamiques de ce moment, André de Rache, la publication de *La Défendue* de Jacques Crickillon. Ces trois auteurs vont, à des titres divers, imposer à nos lettres, délibérément ou inconsciemment, une impulsion nouvelle. Si les différences entre eux sont nombreuses et importantes, attardons-nous un peu, d'abord, sur leurs ressemblances.

Tous trois débutent tout armés : pas de trace d'hésitation ou d'esquisse dans ce qu'ils proposent. Il y a des raisons à cela. Mertens, de son propre aveu, a puisé la matière de son opus premier dans un immense massif de prose auquel il travaille depuis le sortir de l'adolescence. Il a trente ans quand il se lance : c'est dire la maturation dont a bénéficié ce bref roman. Kalisky, lui, est un peu plus âgé que Mertens et a, à son actif, une série de pièces antérieures dont il ne montrera jamais rien. Crickillon, enfin, à presque trente ans, n'est pas un débutant dans l'écriture : en témoigne une étude sur Michaux dont on aimerait qu'elle soit un jour rendue publique. Les trois, on le voit, ont pris leur élan depuis quelques années déjà. C'est propre à l'usage du temps, où les prodiges sont considérés avec défiance, mais c'est surtout le signe d'un abord lucide et critique de la littérature ; tous trois, en effet, disposent d'une solide réflexion critique.

Mertens se révélera, quelque temps plus tard, un critique curieux et exigeant, nourri d'une discipline intellectuelle que ses recherches de juriste lui ont inculquée. Kalisky sait que son théâtre s'inscrit à la fois en faux et en continuité par rapport à la plus importante pensée théâtrale de ces années, le brechtisme, et il s'en expliquera à maintes reprises. Crickillon lui aussi consacra une grande énergie à la réflexion sur la poésie, ce qu'attestent ses innombrables articles, dans la revue *Marginales* notamment, où l'a d'emblée accueilli Albert Ayguesparse. La dimension spéculative de ces trois démarches est caractéristique d'un temps où la théorie occupe une place considérable dans le champ intellectuel. Il est remarquable, en même temps, qu'ils ne sont nullement des orthodoxes : ni le marxisme, ni le structuralisme, ni la psychanalyse ne trouvent en eux de fervents adhérents. Mais ils intègrent ces courants de pensée dans leur travail.

Troisième point commun, et non des moindres : ils ont tous trois une vision internationaliste de leur art. Mertens a un point de vue internationaliste sur la réalité, auquel l'a préparé son expérience d'observateur des droits de l'homme de par le monde, qu'il intégrera progressivement dans son œuvre. Kalisky, lui, frappe fort d'emblée en traitant dans ses trois premières pièces du stalinisme, du nazisme et du fascisme italien. Quant à Crickillon, qui a vécu en Afrique et pour qui l'Australie apparaît comme une terre interdite (d'où le titre de son premier recueil) autant que promise, il injecte dans sa poésie toute une imagerie du voyage et de

l'exotique planétaire qui le fera comparer dès ses débuts à Saint-John Perse. Ces trois écrivains font déferler dans nos lettres un puissant vent du large.

Même si des témoins attentifs mesurent la puissance de ces apports, ils mettront du temps pour atteindre le grand public. Mertens y parviendra le premier : homme des médias, il saura s'y faire entendre, ce qui compte beaucoup à une époque où le canal majeur de la diffusion de la littérature sera l'émission télévisée de Pivot, *Apostrophes*. Kalisky ne sera porté sur la scène qu'après avoir remporté le prix de la SACD en 1973, à savoir lorsqu'Antoine Vitez montera son *Pique-nique de Claretta* à Bruxelles et à Paris. Quant à Crickillon, s'il obtient rapidement le Triennal de littérature pour sa poésie, il ne fera sa percée auprès d'un plus large public qu'avec le Prix Rossel 1981 qui ira à son premier livre de prose, les nouvelles de *Supra-Coronada*.

Avec leur surgissement, un ton nouveau se fait entendre, une ambition aussi, un rejet immédiat des limites nationales, un cosmopolitisme radical. Ce n'est ni indifférent ni dérisoire : ces écrivains font leur entrée au moment où le territoire de la francophonie belge se rétrécit et où le pays est en train de se restructurer. Ceci a pour résultat qu'une littérature s'affirme et s'affiche en tant que telle, et que cette nouvelle puissance de feu aura pour effet qu'elle cherchera à mieux se connaître et à mieux se rassembler. Notons que l'impulsion est venue des créateurs, non de ceux qui les soutiennent, les commentent ou les encadrent. Un visage nouveau de nos lettres, d'une rare force et d'une indéniable originalité, va avoir pour effet que l'on voudra en savoir plus sur une littérature qui donne de si beaux fruits. Il faut se souvenir qu'à l'époque, malgré l'existence d'initiatives fort bien venues dont mon prédécesseur a parlé, il faut déplorer trois graves carences dans notre vie littéraire : nos lettres n'ont pas de mémoire, elles ne sont pas enseignées, elles ne sont pratiquement pas reconnues comme telles de par le monde. Des éditeurs comme Jacques Antoine vont tenter de combler ces lacunes, les pouvoirs publics vont se pencher sur la question et des institutions vont se mettre en place pour favoriser cette création.

Pourtant, avec le recul, on peut avoir l'impression que rien n'a fondamentalement évolué en un quart de siècle. Dans un article publié en 1979, Jacques De Decker écrivait : « Il y a une manière convenue, bien ancrée dans les

mœurs, de parler de littérature en Belgique : le regard fixé sur la frontière linguistique, la main posée sur le Charlier-Hanse [...], le doigt vengeur dirigé vers le Palais des Académies ou le Théâtre-Poème ou les deux [...], le ton docte emprunté aux manuels d'histoire littéraire potassés au temps jadis, l'ironie exercée de préférence à l'égard de ceux qui ont eu le malheur d'avoir du succès<sup>1</sup>. » Et au terme de son parcours sociologique aboutissant à un constat lucide mais pas spécialement réjouissant, il concluait : « Une littérature [...] est, en définitive, faite pour et par le lecteur. [...] La qualité d'une littérature n'est que le reflet du degré de lucidité et de conscience de la collectivité qui l'a produite. En d'autres termes, si la Belgique francophone a une conscience, c'est l'avenir de sa littérature qui nous le dira<sup>2</sup>. » On peut se demander dans quelle mesure ce défi a été relevé. Pis, si l'on se penche sur l'histoire de nos lettres depuis leur « surgissement » en 1830 — je dis bien 1830 et non 1880 comme d'aucuns voudraient le faire croire un peu trop simplement —, on est stupéfait par la persistance d'un même constat. Depuis 1830, les intellectuels belges condamnent les mêmes attitudes — la fascination de Paris, le mépris de nos citoyens, libraires en tête, pour nos auteurs, etc. — et en appellent aux mêmes réveils des consciences ; depuis 1830, ces appels, qui constitueraient un poignant recueil de lettres mortes, tombent dans l'indifférence et l'oubli comme des rapaces frappés en plein envol ; depuis 1830, on pratique le culte idiot du poète maudit, et moins un auteur belge a de succès, plus il est estimé de ses pairs. Car, justement, ces dénonciations, ces harangues, ces manifestes parfois révolutionnaires se situent au sein même d'un milieu qui cultive tous les ingrédients nécessaires au maintien d'une situation qu'il se complaît à entendre dénoncer régulièrement. Les revues, les discours ne s'adressent le plus souvent qu'à un cénacle ; ces heureux élus écoutent, applaudissent ; une nouvelle génération d'écrivains et de chercheurs se met en place, c'est-à-dire que, rapidement, ses représentants les plus actifs occupent les lieux de pouvoir politique et scientifique, s'entourent des conseils de ceux-là mêmes qui dénonçaient une situation qu'ils s'empressent de reproduire en y apportant leur part de complexité et d'intérêt personnel. Et c'est là tout le drame : à chaque génération, des efforts remarquables

---

<sup>1</sup> Jacques De Decker, « Petite sociologie des écrivains français de Belgique », dans les *Dossiers du Cacef* n° 69. Bruxelles, septembre 1979, p. 4.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 16.

sont produits. On dénonce des états de fait, on met en place des structures potentiellement remarquables, comme la Promotion des Lettres, des collections telles que *Espace Nord*, le Centre Wallonie-Bruxelles, des librairies à l'étranger comme celle qui vient de s'ouvrir à Paris et que bien des pays peuvent à juste titre nous envier. Et ce, dans l'indifférence la plus absolue et la plus constante d'un public qui continue à préférer le cirque des Pivot et C<sup>ie</sup>.

Cela tient, à mon avis, à un insoluble problème de masse critique : la Belgique francophone est à la fois trop grande et trop petite. Trop grande et trop riche pour se contenter d'un fonctionnement de province littéraire — point de vue que défendent pourtant ceux qui préfèrent parler de « littérature française de Belgique » — ; trop petite, cependant, pour s'imposer en littérature autonome « belge de langue française ». Trop petite, en effet, car ceux-là mêmes qui produisent la littérature sont souvent appelés à la promouvoir, scientifiquement, culturellement et politiquement. Les voilà juges et parties. Ce qui fait la différence essentielle entre les lettres belges de langue française et les lettres françaises de langue française ? Ce n'est sans doute pas tant le manque, chez nous, d'auteurs de qualité, ni leur moindre nombre (toute proportion gardée), ni leur moindre talent ; c'est surtout le manque de lieux de promotion, que ce soit culturelle ou scientifique. En Belgique, le discours critique porté sur nos lettres souffre d'une singulière absence de polyphonie : les chercheurs ont été formés à une même école, participent des mêmes préjugés ; ils dirigent ou subsidient les rares revues et les maisons d'édition plus rares encore ; ils organisent les événements culturels ; ils forment les quelques universitaires étrangers et contrôlent directement ou indirectement les centres de recherche qui se créent dans d'autres pays. Régulièrement – et particulièrement durant la période qui nous concerne – sont publiés des listes et catalogues des auteurs reconnus, listes dont disparaissent de manière incompréhensible certains noms pourtant talentueux, et où d'autres apparaissent. Les auteurs tombés au purgatoire n'ont que rarement la chance de revenir au paradis, puisque qu'il n'y a pas de lieu de contre-pouvoir critique.

L'événement le plus important de la période, comparable sans doute, du moins dans ses intentions et ses espérances, à la création de la Jeune Belgique ou du Groupe du Lundi, fut, le 11 novembre 1976, la parution du numéro 2557 des

*Nouvelles littéraires*, dont le dossier spécial, dirigé par un des écrivains majeurs de notre époque, Pierre Mertens, portait un titre qui allait marquer : « Une autre Belgique. » Il faut noter toutefois que ce dossier fut précédé, le 6 juin 1974, d'un autre, dans la même revue<sup>3</sup>, et qu'en 1976 également, paraît dans *Le Magazine littéraire* une série de fiches qui permettent au public français de découvrir que Conrad Detrez, Bosquet de Thoran ou Dominique Rolin sont belges, ce qui fera dire plus tard à Jean-Jacques Brochier, directeur de la publication, selon une boutade devenue célèbre depuis, qu'un écrivain de langue française sur deux est belge.

Le point de départ du dossier « Une autre Belgique » est sévère, Mertens et Javeau n'ont plus besoin de Baudelaire pour dire tout le mal que l'on peut penser de notre pays. L'exil intérieur est présent dans sa dimension, conforme à l'esprit des années septante, de lutte clandestine : « Nous n'aurions plus à rester dans ce pays parce qu'il nous fascine mais nous y pourrions demeurer aussi dans la mesure où il nous fait horreur. Un écrivain n'est pas s'il n'est pas *contre*. Ici, nous connaissons l'adversaire, nous avons pris sa mesure. Nous savons le sens de notre combat », écrit Pierre Mertens dans l'éditorial, avec la clarté du propos, la radicalité et les sens de la formule qui le caractérisent. Et cet adversaire, c'est le Belge que son compatriote écrivain fustige depuis 1830 : ignare, ennemi de la lecture, ne lisant — quand il lit — que ce qui se fait à Paris. Et pourtant, remarque Mertens, il n'y a aucune raison d'être honteux.

La France, annonce-t-on en 1976, se perdra à cause de son narcissisme ; il faut assumer avec fierté notre «belgitude» — le grand mot, dans la lignée de la négritude senghorienne, sous la plume de Claude Javeau, est lancé, et sera repris avec succès<sup>4</sup>. La belgitude sera, et sera une revendication révolutionnaire,

---

<sup>3</sup> « Rêves et réalités de la Belgique », n° 2436, dossier dirigé par Jacques De Decker.

<sup>4</sup> Pour ce qui est de la juste paternité du terme, il faut noter que Jacques Brel l'utilise dans ses cahiers quelques années avant Javeau : «Lignes sur un cahier de travail [...] (vers 1971) [...] : *Elle est dure a chanté [sic] Ma belgitude*. Et plus loin : *Elle est dure à chanter La belgitude*. (Fonds M<sup>me</sup> Jacques Brel) » — Olivier Todd, *Jacques Brel, une vie*, Laffont, coll. « Livre de poche » n° 6141, Paris, 1984, p. 233. Le terme revient chez le chanteur dans une chanson inédite composée vers 1977, intitulée « Mai 40 » : « Des soldatesques fatiguées / Qui ramenaient ma belgitude [...] Quelques Allemands disciplinés / Qui écrasaient ma belgitude. » Notons que la fierté revendiquée par Claude Javeau et ses amis ne semble pas être partagée par Brel, pour qui la « belgitude » est davantage l'image d'une Belgique défaite et écrasée.

antiréactionnaire, clairement affirmée à gauche ; c'est un projet, et non un héritage. En pleine mise en place d'une fédéralisation dont on ne sait encore trop bien, alors, ce qu'elle va donner, l'interrogation de Javeau et le constat de Mertens sonnent comme un défi, l'appel au grand soir d'une culture différente, assumée, accomplie.

Que reste-t-il de tout cela ? Il y a certes eu le formidable travail de désenclavement mené par Pierre Mertens, ouvrant les frontières de nos terres littéraires et soulevant les œillères, invitant les plus grands écrivains de ce temps, abolissant dans l'esprit les barrières que la technique, si puissante soit-elle, ne pulvérise jamais qu'en apparence. Mais au-delà... Vingt ans après, le constat de départ reste valable, comme il l'était près de 150 ans plus tôt : le Belge n'est ni plus ni moins cultivé, ne lit toujours pas les auteurs belges<sup>5</sup>, la fascination parisienne n'a pas faibli d'intensité, et l'on brandit toujours la crise narcissique parisienne en faisant croire que le temps est venu pour nos auteurs d'être fiers. L'engagement politique proposé par Javeau et Mertens n'est plus à la mode ; l'union à laquelle Javeau appelait ne s'est guère réalisée.

Cette « autre Belgique » semble avoir fait long feu. C'est sans doute qu'il n'y en a pas d'autre : il faut nous contenter de celle-ci, de celle-là, ni tout à fait pauvre ni plus tout à fait jeune. Une *Belgique malgré tout*, pour reprendre le titre du numéro de la *Revue de l'université de Bruxelles*, dirigé par Jacques Sojcher et qui paraîtra en 1980, dossier qui rassemble des textes de différents chercheurs et écrivains, et qui témoigne, à ce moment de notre histoire, d'une préoccupation majeure de nos intellectuels : la Belgique va-t-elle tenir le coup, ou peut-on la laisser filer avec l'eau du bain des réformes institutionnelles ? C'est ce qui sous-tend l'ouvrage, où le ton satirique est fréquent (notamment sous la plume de Paul Emond et de Conrad Detrez).

1980 est bien une date pivot : elle correspond à la fois au cent cinquantième anniversaire du pays et à la seconde phase de la réforme de l'État. Le Festival Europalia marquera le coup, d'autant qu'à sa tête œuvre Paul Willems. Ce sera

---

<sup>5</sup> Bien qu'il faille nuancer : les « top-10 » publiés dans *Le Soir* ou d'autres journaux ou magazines sembleraient démontrer que nos auteurs sont mieux connus, plus lus, grâce à certaines instances de légitimation tel le Prix Rossel, des actions dans les écoles ou la collection « Espace Nord ». Le constat reste davantage valable pour les auteurs belges publiés ailleurs qu'à Paris.

l'occasion de toute une batterie de manifestations dont certaines seront décisives pour l'avenir. Les théâtres programment des pièces belges, Willems se voit octroyer, sur la scène du Théâtre du Parc, où Henri Ronse vient de recréer ses *Miroirs d'Ostende*, le Prix quinquennal de littérature. Au Palais des Beaux-Arts se succèdent les animations littéraires. Une librairie des lettres belges est mise en place. Un catalogue accompagne cette mise en rayons-exposition. Ce document est important parce qu'il servira d'ébauche à un livre qui, paru deux ans plus tard, va avoir un impact considérable sur la vision critique et universitaire de nos lettres, dont l'imposante préface sera rédigée par Marc Quaghebeur. Marc Quaghebeur qui publiera également dans *La Belgique malgré tout* un long article fort important et très intelligent : « Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone », la « belgétude » répondant à la belgitude. Cet homme jouera, dans le fonctionnement de nos institutions littéraires, un rôle déterminant.

Nommé conseiller littéraire en 1977, Quaghebeur n'est pas seulement fonctionnaire ; il est aussi poète et critique, auteur d'une thèse sur Rimbaud qui fit du bruit dans son université. Le dossier de « L'autre Belgique » constitue pour lui une révélation ; grâce à ses fonctions, il pourra agir sur un secteur qui le passionne, et il ne s'en privera pas. Dans son article paru dans *La Belgique malgré tout*, le nouveau haut préposé officiel aux lettres dresse un bilan de ce qui lui semble l'avoir précédé, et fait une tentative de mise à plat des grands problèmes qui se posent, selon lui, à l'exercice de la littérature en Belgique. Il dénonce un emploi trop timoré de la langue (le fait que la Belgique compte tant d'illustres grammairiens de la langue française, y compris son maître, Joseph Hanse, lui paraît illustrer une forme d'hyper-correctisme à l'égard de la métropole française) et une trop grande pusillanimité face aux questions de société auxquelles la Belgique a été confrontée : ce qu'il appelle, dans un langage où le jargon n'est pas évité, l'an-historicisme. Ces deux thèses, la première surtout, vont peser d'un poids certain sur l'institution littéraire belge des années qui suivront.

C'est que le critique, en la même personne, peut alimenter la pensée du fonctionnaire, et le fonctionnaire, par son action, étayer le critique. La dimension intellectuelle et le dynamisme de l'homme une fois reconnus, il faut avouer que cette double démarche va poser problème, surtout après la parution des *Balises pour l'histoire de nos Lettres*. Cette combinaison a marqué profondément le



fonctionnement idéologique de celles-ci au cours de la deuxième décennie que j'ai été appelé à traiter. C'est qu'elle a eu son incidence dans le discours scolaire, critique et international sur nos lettres.

Sous son impulsion, la librairie du Palais des Beaux-Arts a en effet été à la base de la Promotion des Lettres, service qui n'a cessé de se développer au ministère de la Culture — et c'est un bien. Le Commissariat général aux relations internationales va développer, de son côté, un réseau de lecteurs de notre littérature dans les universités étrangères, et le fonctionnaire-ressource auquel ces enseignants auront recours sera toujours le même conseiller. Par ailleurs, les publications étrangères soucieuses de rendre compte de notre littérature auront tendance à s'abreuver toujours aux mêmes sources d'information.

On peut, à juste titre, incriminer la petitesse de notre Communauté, la difficulté que l'on éprouve à y développer des contre-pouvoirs, déplorer dès lors que, bien malgré lui, mais certes pas sans son consentement, un seul homme ait détenu tant de pouvoirs : le fait est que, durant ces années, l'officialité, que le chercheur Quaghebeur avait si vivement dénoncée en 1980, a été essentiellement incarnée par lui.

Que s'est-il passé ? On peut, bien sûr, gloser encore sur l'abus auquel conduit le pouvoir ; n'y a-t-il pas, surtout, la force étonnante et paradoxale d'un système qui — et il faut joindre à cela le problème dénoncé plus haut de masse critique —, offre à un homme l'illusion qu'il pourra le révolutionner sans jamais totalement lui en offrir les moyens, mais qui lui permet, un temps durant, de centraliser presque tous les leviers ? Aujourd'hui qu'il est moins aux affaires, ce haut fonctionnaire évalue sans doute avec la même lucidité l'indifférence d'une machinerie qui ne peut que déléguer un pouvoir qu'elle entend conserver envers et contre tout.

Paris demeure, à tort ou à raison, le lieu culturel francophone de référence. Il y a plus que le fait de succomber à une tentation dans le désir d'être publié à Paris : il s'agit avant tout de pragmatisme. Le ministre Éric Tomas, lors de la présentation de la Fureur de Lire 1993 au théâtre du Rond-Point à Paris, citait quelques chiffres édifiants : en Belgique, la part de la fiction ne représente que 3 % du chiffre global de l'édition belge francophone. Or, il faut retirer encore de ces maigres 3 % la part énorme qui revient à la collection *Espace Nord*, qui ne procède qu'à des rééditions. Le constat est évident : la création littéraire, du moins en prose

fictive, est presque impossible dans notre communauté française. Si l'on excepte la poésie, la quasi-totalité des auteurs belges de langue française publie en France.

Être publié en Belgique est doublement problématique : d'abord, notre édition ne se conçoit généralement qu'en fonction de subsides. Mais il y a encore une autre difficulté : la diffusion. En effet, nos éditeurs sont pour ainsi dire introuvables au-delà des frontières, parce que la diffusion est dominée par des groupes français tout-puissants et qui réservent leurs services à des éditeurs parisiens dont ils sont le plus souvent les propriétaires. Il y a donc quelque chose qui ressemble à un sacrifice pour l'auteur qui se fait publier chez nous : il limitera son lectorat potentiel aux belges francophones... Ceci a de nombreuses conséquences, au-delà de la seule satisfaction d'amour-propre : difficultés pour obtenir des traductions, des adaptations théâtrales ou cinématographiques, absence dans le discours critique sur la littérature de langue française, impossibilité financière de vivre de sa plume, donc obligation soit de dépendre d'hypothétiques bourses d'encouragement à l'écriture, soit de mener de front deux métiers. À cela s'ajoutent d'autres obstacles : le public belge est naturellement attiré par les livres publiés à Paris, et s'il découvre nos auteurs, il les préfère sous des couvertures prestigieuses ; et, comme le dénonçait déjà avec ironie Camille Lemonnier au début de ce siècle, on ne vend pas ses livres en Belgique, on les donne.

Pour autant, il n'est pas simple de publier à Paris, pour des motifs propres à la fois à la nature du monde parisien et aux turbulences qu'il traverse pour l'instant. Ce qui ajoute à la difficulté de porter un jugement totalement positif sur l'édition belge : bon nombre des manuscrits qui aboutissent chez les éditeurs nationaux ont d'abord été refusés par un ou plusieurs éditeurs du quartier de la Rue des Saints-Pères<sup>6</sup>. Mais pour ceux qui y parviennent, et quoi qu'il en soit pour la majorité de ceux qui tentent l'aventure, les objectifs sont multiples : toucher le plus grand public possible, suivant en cela l'idée assez logique que si l'on publie, c'est pour être lu ; tenter de pouvoir vivre de sa plume ; fréquenter un monde culturel moins sclérosé ou moins contrôlé. Les déconvenues sont parfois grandes, mais l'aventure est d'autant plus légitime et saine qu'il ne s'agit plus tant de faire allégeance à un empire que de profiter au mieux des moyens modernes de

---

<sup>6</sup> Bien entendu, ces refus parisiens ne peuvent systématiquement signifier que les manuscrits soient d'office médiocres, que du contraire.

diffusion. En effet, d'une certaine manière, Paris n'est plus — l'évolution des techniques rejoignant l'évolution politique — qu'une proche banlieue de Bruxelles ; le fax, les réseaux informatiques et le TGV abolissent ou réduisent considérablement les distances. Pourquoi, dès lors, encore publier en Communauté française de Belgique ? Les responsables de la Promotion des lettres semblent l'avoir compris, qui subsidient de plus en plus des éditeurs étrangers publiant des auteurs belges : l'Âge d'Homme en Suisse, La Différence ou Actes Sud en France, etc. Le principe n'est peut-être pas mauvais, mais il comporte de nombreux risques : tout d'abord, exporter la partialité dans le choix ainsi que la logique des subsides et des commissions d'achat ; ensuite, déplacer le phénomène de ghetto, puisque certains des ces éditeurs étrangers publient des catalogues à part reprenant leurs auteurs belges.

Il est temps de laisser de côté cet aspect sociologico-politique et de laisser enfin la parole à nos écrivains. Car, fondamentalement, la meilleure politique ne peut suppléer à la carence créatrice, et la pire ne peut totalement étouffer une création foisonnante.

Il était périlleux, sans doute, de démonter des rouages politiques et institutionnels encore capables de broyer le téméraire ; il est pour le moins difficile et hasardeux de devoir distinguer, parmi tous les auteurs présents, ceux qui méritent le plus d'attention. Mais ce foisonnement et cette difficulté mêmes sont des gages de qualité : ce serait certes confortable de dire que, pour cette période, il n'y a que tel ou tel, mais le constat ne serait guère glorieux pour nos lettres. Et c'est bien l'inverse, à en juger de surcroît par la rentrée littéraire de cette année, où le roman français est littéralement dominé par des auteurs de chez nous, Pierre Mertens, Jacqueline Harpman, Amélie Nothomb, Patrick Roegiers, Jean-Luc Outers.

Le problème essentiel qui s'est posé à moi était de trouver le moyen de les présenter, d'organiser cette « matière » vivante et protéique, voire contradictoire. Ce n'était pas tout de trouver quelque grande ligne, comme on en trouve dans la plupart des approches faites sur nos littératures, et qui le plus souvent ne sont valables qu'à condition de bien trier ses exemples, comme la picturalité, l'exil intérieur, l'absence d'historicité, l'irrégularité de la langue...

S'il n'était pas possible de globaliser sans être réducteur, il n'était pas souhaitable pour autant de verser dans la catalogographie pure et simple qui, sous couvert d'une fausse objectivité, aurait présenté tout le monde et n'importe qui sur le même pied. Il faut aussi assumer ses choix et refuser ce goût du compromis trop belge où, à préférer plaire à tout le monde plutôt qu'être honnête, on verse dans la compromission et la complaisance.

Il m'a heureusement été permis de déceler naturellement quelques grandes articulations permettant d'organiser un discours où apparaîtront, je l'espère du moins, les convergences sur tel ou tel point entre des écrivains qui, par ailleurs, se distinguent sur d'autres aspects.

S'il est un élément qui pourrait caractériser cette période contemporaine, c'est l'importance à la fois qualitative et quantitative des femmes écrivains, et ce particulièrement dans le champ de la prose ; Thilde Barboni, Véra Feyder, Anne François, Jacqueline Harpman, Anne-Marie La Fère, Françoise Lalande, Nicole Malinconi, Françoise Mallet-Joris, Anne Richter, Dominique Rolin, pour ne citer qu'elles sans autre hiérarchie que celle de l'alphabet, occupent dans notre espace et notre temps littéraires une place toute particulière, non seulement par la très grande finesse de leur écriture et de leur imaginaire, mais aussi par l'opposition évidente qu'elles établissent avec l'écriture de la majorité de leurs confrères<sup>7</sup>.

Cette opposition se marque à plusieurs points de vue, que d'apparentes analogies rendent parfois plus sensibles encore. Ainsi, par exemple, la psychanalyse, qui a profondément marqué non seulement la critique et les sciences humaines mais aussi — et de plus en plus — l'écriture des écrivains de ce siècle, pourrait sembler établir certaines connivences entre Jacqueline Harpman et Henry Bauchau. Dans les deux cas, nous avons des écrivains qui ont produit des premiers textes et qui se sont interrompus durant un long laps de temps, pendant lequel ils ont l'un et l'autre fait une analyse didactique les menant à exercer la profession de psychanalyste. Au terme de ce cheminement, ils sont tous deux revenus à la littérature et ont entrepris, depuis, de construire une œuvre remarquable, qui

---

<sup>7</sup> Si l'on se soumet au constat sociologique qui veut que, lorsqu'une profession se féminise, c'est la marque d'une perte de crédit et de respectabilité, on pourrait peut-être s'inquiéter ; mais mieux vaut y voir la preuve que la littérature, une fois de plus, se moque des règles, quelles qu'elles soient.

compte chacune parmi les plus importantes de cette fin de siècle. Mais l'analogie s'arrête là et ne résiste pas à la lecture de leurs textes respectifs.

Chez Bauchau, on ne peut qu'être frappé par cette évidente fascination exercée sur l'écrivain par toutes les figures de la force et du pouvoir : le père, le chef. Si l'on excepte *La Déchirure*, publié en 1966 et qui semble centré sur la figure de la mère — bien que les ombres du père et du frère y soient déjà bien présentes —, l'ensemble de son œuvre se place sous le sceau de cette soumission à la force, à l'autorité : Stonewall Jackson, Alexandre, Mao, Œdipe, Gengis Khan, le père... Les héros de Bauchau ne reculent que rarement devant le meurtre, qu'il soit ou non légitimé par la guerre ou par quelque grande cause, telle l'abolition de l'esclavage. Ces figures sont celles de tyrans, et les faiblesses dont Bauchau les affuble ne les rendent pas moins terrifiants ou violents ; on aurait plutôt envie d'y voir une tentative de l'écrivain de les justifier, de les excuser. Quand elles sont présentes dans cet univers, les femmes n'y jouissent de presque aucune autonomie ; elles n'existent qu'en fonction de l'homme qu'elles accompagnent, et si elles tentent, de ci de là, de lui distiller quelque conseil de sagesse, d'apaisement, une logique plus forte qu'elles reprend la main et éloigne d'elles l'aventurier tragique. Parce que derrière tout cela, s'exerce une force plus envoûtante encore pour l'écrivain, qui sans doute motiva son double cheminement psychanalytique et scriptural : la guerre, qui est omniprésente dans cette œuvre, et pas seulement sous la forme d'un conflit intérieur dont l'individu doit sortir vainqueur au terme d'une initiation psychologique. Elle ouvre *La Déchirure*, elle est la déchirure originelle que l'auteur ne cessera de vouloir raccommoder, sans jamais y parvenir tout à fait. Le plus étonnant est que ce conflit est, dans la fiction, le plus souvent déplacé, à la fois dans le temps et dans l'espace : guerre de Sécession américaine, Mongolie de Gengis Khan, Macédoine d'Alexandre.

Jacqueline Harpman est aux antipodes d'un tel univers. Non pas que la violence soit absente de son œuvre ; on y voit des femmes résolues, déterminées, faire tout pour arriver à réaliser leur rêve, n'hésitant jamais à sacrifier les autres à leur égoïsme. Mais ce qui détermine les héros de Harpman d'une manière aussi puissante et incontrôlable que les personnages de Bauchau, ce n'est pas la guerre ou le pouvoir : c'est l'amour. L'amour sous toutes ses formes, de la passion qu'une fillette ressent pour un peintre plus âgé — dans *La Plage d'Ostende* — à l'inceste

entre un frère et une sœur — dans *Le Bonheur dans le crime*. Alors que l'écriture de Bauchau est entièrement dominée par la froideur — que renforce l'usage presque systématique de l'indicatif présent — des actes, des paroles et des attitudes de tous, même des personnages les plus humains, l'univers de Harpman, jusque dans ses moments les plus impitoyables — tel celui où la mère abandonne sa petite fille à son mari dont elle divorce, sans remords ni regret — est toujours empreint de sympathie ou d'ironie douce. Les personnages de Harpman, hommes et femmes, sont humains, alors que ceux de Bauchau sont des figures pétrifiées par un destin qu'elles subissent. Et la méchanceté ou la cruauté, indissociables des rapports humains, sont tempérées par cette profonde empathie avec les êtres, comme c'est le cas chez cet autre écrivain majeur qu'est Dominique Rolin. Toutes deux, et bien d'autres avec elles, parlent d'une manière parfaitement juste de réalités qui touchent tout le monde, et tout le monde se trouve justement représenté, avec une perfection de la langue, du ton, du tempo narratif.

Car il y a, chez nos femmes écrivains, une réelle aspiration au bonheur, au travers de leurs histoires et de leurs personnages, alors que leurs confrères le plus souvent se délectent étrangement dans le malheur, sinon dans la malédiction. On en retrouve encore une illustration frappante dans le traitement que Bauchau et Harpman réservent à la figure d'Œdipe, d'une part dans le cycle œdipien entamé avec *La Machination* et *Œdipe sur la route*, d'autre part avec la première nouvelle du recueil *La Lucarne*. Alors que l'on assiste chez Bauchau à la constitution, par le discours d'un homme, d'un récit visant à revivifier, voire refonder un mythe universel et masculin greffé sur une mythologie personnelle, on découvre chez Harpman la parole d'une femme qui tente de ramener ce qu'il est encore possible d'une vérité enfouie sous des siècles de péroraisons et de discours virils. C'est d'ailleurs le projet de la plupart des nouvelles de ce merveilleux recueil, où l'on constate hélas trop souvent combien les hommes dominant, par le langage, une vision particulière d'une vérité conforme à leurs intérêts. Au-delà de la seule opposition entre Harpman et Bauchau, on peut détecter un autre fil de démarcation très sensible — en filiation d'ailleurs avec ces questions de force et de guerre — entre les écrivains femmes et hommes : la sexualité. On est en effet frappé de découvrir chez de nombreux auteurs — je pense entre autres à Moreau, Savitzkaya, Pirotte ou Verheggen, et chaque fois avec leurs particularités et leurs

tonalités spécifiques — combien la sexualité et la virilité occupent une place énorme. Cela sonne trop souvent faux ; la sexualité est ici une arme au service de l'homme, que ce soit pour dominer autrui ou pour s'affirmer narcissiquement, pour, par la pratique d'un amour avilissant pour la femme, conforter l'amour-propre de ces hommes qui croient se perdre en perdant l'image du phallus triomphant. La femme n'existe pas dans ces proses, et s'il s'agit d'une narratrice, on ne s'y trompe pas : ce n'est que le masque d'un homme.

Chez Harpman, Rolin, Lalande, La Fère, Feyder et consœurs, on change d'univers, et on respire plus librement. Non pas que ces textes soient pudibonds ; on y fait l'amour aussi, comme partout dans notre littérature contemporaine, sans fausses images ni voiles pudiques. Mais, ici, la relation semble davantage amoureuse ; l'aspiration au bonheur passe aussi par le déduit, mais on y partage ses émotions et son plaisir. La sexualité rapproche les êtres ou leur permet de se distinguer, de se particulariser ; elle n'est pas un lieu de pouvoir ou de domination, d'asservissement, mais bien une autre manière de dialoguer. La parole de l'homme n'est pas, chez ces femmes écrivains, l'annexe du discours féminin ou féministe ; elle y trouve son autonomie, sa vérité, et le lecteur masculin peut s'y reconnaître ou en apprendre sur son compte. C'est parfaitement illustré dans plusieurs romans de Dominique Rolin, notamment *Vingt chambres d'hôtel*, paru en 1990, où l'on découvre dans le narrateur un homme en quête de lui-même, touchant, parfaitement vraisemblable, en prise avec une romancière recluse dans son appartement parisien, occupée à tirer les ficelles de son existence ; sincérité et légèreté du récit sont ici encore en parfaite symbiose avec une démarche d'écriture originale et novatrice.

Et, de fait, on constate de surcroît que, dans une période qui connut la déstructuration du récit et la remise en cause des fondements de la fiction narrative, ces auteurs féminins ont su maintenir un plaisir de lecture, une manière de raconter des histoires intelligentes qui ne se perdait pas dans la glose intellectualiste pesante. Leurs œuvres représentent à mes yeux ce qu'il y a, dans la période qui nous concerne, de plus abouti et à la fois de plus spontané, de plus sincère, de plus vrai. Elles ont su conserver cette simplicité et cette vérité du récit là où la plupart des hommes se perdaient dans l'intellect, la jouissance de la mort

et du pouvoir. Elles ont maintenu la vie au cœur d'une littérature qui flirtait peut-être trop avec la mort.

Cela ne les a pas empêchées — et l'on songe tout particulièrement à Dominique Rolin, mais aussi à Anne-Marie La Fère — d'explorer des techniques modernes d'écriture et de composition et d'apporter à l'art du roman des innovations qui laisseront sans doute des traces durables. En ce sens, elles furent les précurseurs de ce renouveau du récit et de l'imaginaire entamé avec le postmodernisme et confirmé par la Nouvelle Fiction.

Cela dit, il ne faudrait pas croire que je fais du machisme à rebours et que j'entends initier une guerre littéraire des sexes qui n'a pas lieu d'être. Être femme ne suffit pas pour être bon écrivain. Comme le disait Romain Gary, homme à femmes s'il en fut, ce qu'il y a de meilleur dans l'homme, c'est sa part de féminité. Et certains de nos écrivains hommes assument et cultivent cette part d'eux-mêmes, ce qui nous donne les plus belles œuvres masculines de cette période : on songe ainsi à Paul Emond qui, dans *Tête à tête*, permet enfin à une femme d'expurger son cœur de tout ce qu'elle retient depuis trop longtemps, sans pour autant renoncer à l'amour ; à Michel Lambert, chez qui les hommes sont misérables et savent ne devoir leur salut qu'aux femmes qui les entourent ; à Jean Claude Bologne, qui a superbement expliqué combien la *faute des femmes* est bien plutôt celle des hommes ; à Jacques De Decker qui, dans *La Grande Roue* ou *Parades amoureuses* ainsi que dans son théâtre met en scène des êtres égaux dans leurs quêtes et leur désarroi ; à André Sempoux dont le *Petit Judas* est une merveille d'intelligence des êtres humains, hommes et femmes, dont l'âme est dépeinte avec une finesse et une empathie remarquable ; enfin, et surtout, à Gaston Compère, à mes yeux l'auteur masculin le plus féminin, le plus universel, le plus prolifique et le plus riche de cette fin de siècle. Ainsi, à jeu égal avec Dominique Rolin et son splendide *Enragé*, il complète le cycle des récits pré-fondateurs entamé par De Coster avec *La Légende d'Ulenspiegel*, en prêtant sa voix à un mort qui joua un rôle crucial dans l'histoire de nos provinces, Charles le Téméraire, ou en parlant magnifiquement de Bloemardine, cette femme qui opposa sa force de vie et de sensualité à la rigueur sèche de Ruysbroeck, tout admirable qu'il fût. Que ce soit Brueghel chez Rolin ou Bloemardine chez



Compère : à chaque fois, la voix est juste, touche au cœur des vérités humaines enfouies sous les mensonges de la soif de puissance des hommes.

Un rapide aperçu des différents genres littéraires nous permet de constater que notre littérature est non seulement de qualité — mais nous devrions commencer à le savoir et à en être convaincu mais qu'elle couvre de surcroît tous les champs de la création.

On a souvent lu et entendu que la Belgique n'était pas une terre de romanciers, à moins de pratiquer des genres parallèles comme le policier — car il était difficile de ne pas reconnaître que Simenon était un romancier de taille, ne serait-ce que quantitativement. Qu'est-ce qui sous-tend cette affirmation ? Serait-ce parce que le roman est considéré comme le genre littéraire majeur et que nous ne parvenons pas à nous défaire de ce complexe d'infériorité qui nous empêcherait d'avoir des écrivains majeurs dans des genres reconnus par le plus grand public ? Certes, s'il faut être maudit pour être reconnu chez soi, on doit alors prétendre que le roman n'est pas une de nos caractéristiques. La preuve en serait, a *contrario*, qu'il est pratiqué avec le plus de brio par nos expatriés, le plus souvent naturalisés français : François Weyergans, Françoise Mallet-Joris, Marcel Moreau, Dominique Rolin ou Conrad Detrez pour ne citer que ceux-là. Mais, bien entendu, une telle idée ne résiste pas à l'analyse ni à la lecture.

Sans le roman, notre littérature se trouve réduite d'une de ses composantes essentielles où se sont déployées et se déploient encore certaines de ses plus grandes richesses et particularités — ceci vaut depuis 1830. Comment pourrait-on rendre compte de cette période contemporaine sans noter l'importance majeure dans l'histoire du genre au sein même de la littérature francophone — et pas seulement belge — d'écrivains comme Pierre Mertens, Henry Bauchau, Gaston Compère, Jacqueline Harpman, Jean-Claude Pirotte ou de Jean-Pierre Otte ? Envisager l'avenir de cette littérature sans suivre de près la création romanesque d'Anne François, Michel Lambert, Jean Claude Bologne, Jean-Louis Lippert, Alain Beerenboom et d'autres ? Y aurait-il quelque honte à constater que le roman, en Belgique comme en France, comme dans le reste du monde occidental sans doute, demeure et demeurera, au travers de ses crises qui probablement constituent son essence et son moteur, le genre fictionnel déterminant ? L'évidence est telle qu'il ne vaut pas la peine de poursuivre la démonstration ici...

Comment parler du théâtre durant ces vingt-cinq dernières années sans évoquer d'entrée de jeu le rôle du Théâtre-Poème et de Monique Dorsel ? Depuis la fin des années soixante, ce lieu est le théâtre — c'est le mot — d'une intense activité artistique, dramatique mais aussi plus largement littéraire par les rencontres qui y sont organisées et par la revue qui s'y publie. Quand on connaît les difficultés que l'on rencontre quand on relève ce genre de défi, la permanence du Théâtre Poème — et plus encore, la permanence de cette qualité et de cette exigence qui le caractérisent — devient absolument remarquable. C'est le fruit d'un travail incessant, rigoureux, doublé d'un enthousiasme et d'une conviction qui ne semblent pas devoir s'épuiser un jour. Mais il fallait aussi des textes de qualité pour soutenir cette production, et celles des nombreuses autres troupes qui animent la vie culturelle théâtrale de notre communauté, des plus conventionnelles aux plus audacieuses (pour un tel inventaire, comme disait l'autre, il faudrait un Prévert).

Heureusement donc, pour nourrir ces troupes inventives et dynamiques, il se trouve des auteurs ou des adaptateurs dont les talents diversifiés contribuent à donner de notre théâtre une image multiple, correspondant au foisonnement des troupes.

Kalisky incarne par excellence le dramaturge conscient des enjeux de la pratique théâtrale de son temps. Il a écrit en solitaire, mais il n'est pas un dramaturge en chambre. Il connaît les metteurs en scène, il a dialogué, débattu avec eux, il sait ce qui se fait en Allemagne et en France, où d'ailleurs il s'installe très vite. Il représente parfaitement l'écrivain de théâtre dans notre période, proche de la pratique et soucieux d'un travail en commun avec les autres professionnels. Comme on l'a vu, c'était déjà la pratique de Jean Louvet dès 1960. Cela caractérisera le travail des auteurs de théâtre qui vont se manifester à partir de là et dont le métier se renforce au contact de la scène. Jacques De Decker a adapté une quinzaine de pièces du répertoire international avant de débiter lui-même, avec *Petit matin*, dans l'écriture originale. Jean-Marie Piemme, dix ans plus tard, écrira son *Neige en décembre* après avoir œuvré, comme dramaturge, auprès de Marc Liebens (qui avait aussi encouragé Michèle Fabien) ou Philippe Sireuil (qui a mis également le pied à l'étrier à Roland Hourez et Paul Emond). Jacques Cels se lance dans l'écriture dramatique à l'invite de Monique Dorsel et cette tendance

débouche de nos jours sur le fait que la plupart des auteurs de la dernière génération sont, à l'instar de leur aîné Jean-Claude Idée, des comédiens au départ, puisque c'est le cas de Thierry Debroux, de Pascale Tison, de Pietro Pizzuti, de Raphael Anciaux ou du plus brillant d'entre eux, Serge Kribus.

Se retrouvent dans ces créations les différentes sensibilités que l'on a pu déjà dégager et que je développerai encore plus loin.

Ce tableau serait incomplet si l'on ne mentionnait pas ici le troisième axe de toute vie théâtrale digne de ce nom ; en effet, s'il faut, pour cela, des acteurs et des auteurs, des metteurs en scène et des adaptateurs, des régisseurs et des spectateurs, il faut aussi, pour que l'approche soit complète, qu'il y ait des éditeurs. Nous avons la chance d'en avoir un qui s'est spécialisé dans le genre tout en réussissant à ne pas se confiner dans l'espace géographique de notre pays : Émile Lansman. Celui-ci, en effet, a compris que nous pouvions jouer un rôle à l'échelle de la francophonie, et il le joue à merveille, publiant non seulement des Belges mais aussi d'autres francophones, y compris — et l'on aimerait dire surtout — des Africains (car peut-il véritablement y avoir une francophonie sans prise en compte de l'Afrique francophone, de ses réalités et de ses difficultés ?).

Si un genre semble fleurir en nos contrées, qui concentre toutes les caractéristiques qui souvent composent la caricature de notre littérature, c'est bien la poésie.

Poésie belge francophone, souvent capable du pire et parfois du meilleur. Lieu archétypal de la marginalité, de la confidentialité, elle semble conforter l'idée de l'élection par la malédiction. Mais pourtant, l'édition poétique se porte plutôt bien, elle a su mettre en place ses réseaux spécifiques et, toutes proportions gardées, se vend mieux que le reste de la production locale. Les marchés de la poésie, les rencontres, les festivals permettent aux auteurs et à leur public fidèle de se retrouver régulièrement, de se motiver, mais aussi d'entretenir un cercle clos aux allures un peu suffisantes, vivant dans une autarcie un tantinet repue.

Car la poésie est aussi, chez nous, une arme politique et idéologique. Avec l'action continue des deux Francis, Tessa et Chenot, débutée avec *Vérité* et poursuivie aujourd'hui avec les Éditions de l'Arbre à paroles, la poésie défend une certaine idée de la Wallonie en plus d'une certaine optique de la création poétique, *poeisis* régionaliste qui ne recule pas devant l'aspiration indépendantiste. L'Arbre à

paroles est ainsi devenu un exemple sans doute unique dans l'histoire de l'édition poétique : il s'y publie un nombre invraisemblable de recueils qui, grâce à un système ingénieux combinant les moyens les plus modernes à l'artisanat le mieux compris — sans oublier les traditionnels subsides sans lesquels il semble qu'il ne peut y avoir d'édition en Belgique<sup>8</sup> —, trouvent un public impressionnant par son nombre. C'est d'autant plus étonnant que la qualité de ces poèmes est loin d'être égale, comme le note d'ailleurs Thierry Leroy dans l'étude qu'il consacre à ces éditions<sup>9</sup>.

Aux côtés de ces éditions tumultueuses et dynamiques, les Éperonniers, grâce à leur collection *Feux*, poursuivent plus calmement, mais aussi avec plus de discernement, ce travail de déchiffrement de la poésie contemporaine (et future). C'est dans le catalogue de cette collection que l'on repère la plupart des poètes de valeur de notre époque (Werner Lambersy, Karel Logist, Philippe Lekeuche, Anne Rothschild), liste à laquelle il faut bien entendu ajouter Jacques Crickillon, Frans De Haes, Jacques Izoard, Guy Goffette, Carl Norac, François Jacqmin, André Schmitz et William Cliff.

Cette « pléiade », au sommet de laquelle je placerais sans hésitation Werner Lambersy, Jacques Crickillon, Guy Goffette et Jacques Izoard, se caractérise de cette multitude de poètes par le dépassement qu'opèrent ses membres par rapport au seul jeu sur le langage. Notre poésie, en effet, est singulièrement le lieu où s'exprime notre mal linguistique : sécheresse des textes, brièveté qui tourne, dans certains cas extrêmes, à la succession de mots isolés dont on vient même à douter de la pertinence de l'ordre, pochades absconses aux relents de surréalisme suranné. Des mots, certes, mais trop souvent rien que des mots. On voudrait croire que certains de ces poètes ont délibérément choisi le camp de l'art pour l'art, délaissant le champ des idées aux barbares ; mais décidément non, l'art serait le dernier à y retrouver ses petits.

Chez Lambersy, Crickillon et les autres que j'ai pointés, le travail sur la langue n'est jamais abandonné, mais il ne constitue jamais une fin ou un aboutissement uniques. Leur poésie — et chacun développe son univers très

---

<sup>8</sup> À quelques exceptions près, comme les éditions Quorum à Ottignies, ou Delperdange à Bastogne.

<sup>9</sup> Étude publiée, de surcroît, à l'Arbre à Paroles, en 1994.

personnel — est nourrie d'une réflexion sur l'humain, sur la vie, sur le monde qui les fait accéder à cette part d'universel sans laquelle la poésie reste un bavardage de salon. Rien n'est simple, chez ces poètes, mais rien n'est gratuit. Tout part de l'être pour y revenir, transformé, transmué, métamorphosé par cette initiation des mots et du souffle poétique. Et l'être, auteur et lecteur, en retour, n'est plus le même, et la poésie non plus, sans doute. Ils représentent ce que la poésie de nos contrées a donné de plus singulier : un lyrisme concret, sensuel, qui allie l'attention au quotidien à la faculté de lui conférer une dimension métaphysique. Le lyrisme torrentiel de Crickillon à ses débuts s'est fait plus aigu, plus escarpé pourrait-on dire, par la suite. L'exploration inlassable des continents, des cultures et des savoirs par Lambersy n'a cessé de s'étendre. Izoard reste un ciseleur sauvage, un surprenant collectionneur d'étrangetés domestiques. André Schmitz, avec ironie quelquefois, précision toujours, repère l'infini chez lui, comme dirait Rolin. Goffette a ouvert une voie où beaucoup de jeunes, Lucien Noullez, Philippe Lekeuche ou Carl Norac par exemple, trouvent leurs propres embranchements. Mais il y a aussi ces grandes figures irréductibles que sont William Cliff, ce Villon d'aujourd'hui, ou Jean-Pierre Verheggen, *logothète* inlassable comme dirait Barthes pour désigner les inventeurs de langues, ou encore Eugène Savitzkaya, qui est passé insensiblement du poème à la prose, comme pour bien affirmer qu'il refusait de reconnaître l'hypothétique frontière dont on prétend qu'elle les sépare.

On se doutait bien que je ne pourrais m'empêcher de défendre la cause de la nouvelle en pareille circonstance. Détrompez-vous : je n'ai rien à défendre, car la nouvelle, et particulièrement la nôtre, se défend parfaitement sans moi.

Je pense que la nouvelle est ce par quoi la fiction narrative évolue, et l'individu prend conscience du monde qui l'entoure pour apprendre à le maîtriser. Et le tableau de notre littérature ne serait pas complet si l'on ne signalait pas qu'y figurent des nouvellistes de premier ordre. Jacques Sternberg, à tout seigneur tout honneur, compte sans nul doute parmi les nouvellistes de langue française les plus importants — reconnu comme tel en France même. Son style froid, pour ne pas dire glacé, la puissance, la densité extrême de ses textes en font un exemple de ce que la nouvelle peut être, quand elle est réussie. Des plus jeunes le suivent dans cette voie, comme l'atteste le tout récent recueil d'Yves Willems, *Le Cas de figure*<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Publié chez Didier Devillez, Bruxelles, 1995.

La plupart de nos nouvellistes ne sont pas exclusifs, témoignant en cela que la nouvelle permet à un auteur de développer certaines couleurs de sa palette, sans rejet des autres modes d'écriture. C'est bien entendu le cas de Gaston Compère, qui n'a pas hésité, au sein de ce genre, à multiplier les approches, du réalisme au fantastique où il rejoint un autre maître du genre, Jean-Baptiste Baronian. C'est aussi le cas de Michel Lambert qui, des romans aux nouvelles, affine sa toile de la quotidienneté tragique. Avec eux, Lucie Spède, Carlo Masoni, Colette Nys-Mazure, Jacqueline Harpman, Bosquet de Thoran ou André Sempoux<sup>11</sup> développent dans leurs textes ce que la fiction peut donner de plus sensible, de plus fin, de plus dense — de plus imaginaire aussi. Il n'est pas jusqu'à Dominique Rolin qui ne nous offre un magnifique et imposant recueil de nouvelles écrites dans sa jeunesse dont la lecture est indispensable pour qui veut connaître bien cet écrivain. Et les nouvelles de Pierre Mertens sont certainement ses textes les plus accessibles — et non les moins intéressants — peut-être parce que, pour cet intellectuel, la nouvelle exige de ne développer qu'une idée à la fois.

La nouvelle est aussi le lieu du questionnement des genres littéraires. Ainsi, *La Grande Roue* de Jacques De Decker : s'agit-il d'un roman, d'un recueil, d'un roman-par-nouvelles ? Quel lien, dans *Petit Judas* d'André Sempoux, entre la confession, le journal intime et la nouvelle ? *L'Effet cathédrale* de Philippe Blasband n'est pas sans rappeler *Le Manuscrit trouvé à Saragosse*, par sa structure en emboîtement : s'agit-il encore tout à fait d'un roman ? De même pour *Le Bonheur dans le crime* de Jacqueline Harpman qui, outre le lien direct avec la nouvelle éponyme de Barbey, reprend à son compte la plupart des caractéristiques stylistiques de la nouvelle...

Si, en Belgique, la nouvelle ne peut pas compter, contrairement à la poésie ou au théâtre, sur des éditeurs spécialisés, elle a la chance de voir s'y développer des activités spécifiques qui sont peut-être le meilleur moyen de pénétrer le grand public : à plusieurs reprises, la Fureur de Lire a mis l'accent sur la nouvelle ; le prix « Renaissance de la nouvelle » — même si quelque journaliste belge croit déceler que le prix baisse de qualité dès qu'il cesse de récompenser des auteurs

---

<sup>11</sup> Le cas d'André Sempoux illustre bien la main mise des pontes administratifs : de longue date poète, Sempoux a été purement et simplement ignoré en tant que tel par nos promoteurs littéraires. Et ce n'est que récemment qu'il fut enfin reconnu par le public, grâce à la nouvelle.

français reconnus —, est devenu, en quatre ans, une des récompenses les plus importantes pour ce genre en francophonie ; *L'Année Nouvelle* et le centre d'études qui s'est constitué dans sa foulée entendent compléter à leur manière ce tableau d'activités, auquel il faut encore ajouter l'effort, hélas interrompu, de *La Libre Belgique* — car on sait que la nouvelle, plus que tout autre genre, a besoin d'une publication dans la presse, même si on oublie que la presse a elle aussi beaucoup à gagner à une telle collaboration.

Poursuivons dans cette approche par axes multiples et volontairement contradictoires.

L'âge n'est plus aux écoles, dit-on, ce qui ne doit pas nous empêcher de déceler les mouvements d'une littérature, sa tectonique secrète dont la parution de certaines œuvres constitua des tremblements de... textes.

Le chemin qui va de l'intelligence pure à l'imagination débridée est long, et passe autant par l'intellectualisme le plus stérile que par la répétition de clichés narratifs. D'une certaine manière, il double le cheminement qui, dans la littérature française, va du Nouveau Roman à la Nouvelle Fiction.

Pierre Mertens ou Georges Thinès représentent bien les écrivains intellectuels. Leurs œuvres sont complexes, parfois arides pour le lecteur moyen, et entendent développer des idées ancrées dans un contexte historique et social contemporain. Chez l'un et chez l'autre, on trouve une mise en question des rapports humains passés au filtre de la guerre (*Les Éblouissements* et *Le Tramway des officiers*). Que ces écrivains — et d'autres qui partagent cette approche — s'en défendent publiquement ou non, la littérature est un acte par lequel ils participent concrètement à l'histoire politique, intellectuelle, sociale et artistique de leur époque.

Intelligents, les textes de Gaston Compère le sont certainement, qui vont de l'écriture la plus complexe, à la limite de la lisibilité, à la plus simple expression, sans jamais se départir d'une érudition et d'une profondeur d'analyse qui ne constituent que rarement un obstacle à la lecture. Alors que chez Moreau la sexualité et l'alcool dominant, parfois jusqu'à la nausée, chez Compère c'est la musique, toujours présente, qui porte les textes à leur transcendance.

Moreau s'en prend violemment — mais n'est-ce pas pléonastique dans son cas ? — à la littérature de délassement. Sa démarche ne correspond cependant pas du tout à celle de Mertens ; nous sommes ici dans le délire réflexif d'un homme qui observe sans pitié plus qu'il ne conceptualise. On se situe dans la tradition de Baillon et de Ghelderode.

Il ne « supporte plus les histoires », comme il l'explique dans *Bal dans la tête*<sup>12</sup>, et veut tuer le récit traditionnel en suicidant ses personnages, afin qu'il n'y ait plus « ni coupable ni innocent<sup>13</sup> ». La langue, qui est le cheval de bataille de Moreau, n'est jamais loin d'une métaphysique éthylique, désacralisée et d'autant plus prégnante. Il rejette sans appel la psychanalyse — « Oui, j'exècre la psychanalyse. Quel « psy » pourrait, sans un excès de présomption, refaire le chemin d'une telle pensée<sup>14</sup> ». C'est l'alcool ou la sexualité qui guident l'impossible initiation du narrateur chez Moreau, initiation interminable, qui recommence de façon obsessionnelle d'un livre à l'autre.

Ce délire à la Malcolm Lowry, on le retrouve chez un jeune auteur, bien que de manière très différente : Jean-Louis Lippert. Se dessine là une œuvre d'une très forte personnalité, difficile certes, mais foisonnante, débordante d'imagination et d'imaginaire, post-postmoderne.

Ce déploiement de l'imaginaire se retrouve, mais une fois encore très différemment, chez Jean Claude Bologne et Véra Feyder. Le premier a rejoint la Nouvelle Fiction, dont la figure de proue est Frédérick Tristan ; pour ce mouvement, il faut rendre à l'imaginaire sa place première dans la fiction. Retrouver le plaisir de raconter des histoires, sans perdre de vue une haute érudition ; faire de l'écriture comme de la lecture un parcours initiatique où, à l'instar des personnages, auteur et lecteur se découvrent, et dont ils ne ressortent jamais inchangés. Chez de tels écrivains, la littérature est le lieu de tous les possibles, le seul moyen de démultiplier une vie où les choix, contrairement à ce que voulait faire croire Sartre, ne font que restreindre inéluctablement le champ de notre liberté. De son côté, Bernard Tirtiaux — dans un style parfois trop affecté, qui déforce des sujets merveilleux — raconte des histoires pour lesquelles il est

---

<sup>12</sup> Moreau Marcel, *Bal dans la tête*, La Différence, Paris, 1995, p. 143.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Idem*, p. 176.



difficile de ne pas se passionner, tant s'y déploient les multiples passions d'un homme éclectique.

Pour reprendre la terminologie de Marthe Robert, pour qui il n'y a que deux manières d'écrire un roman, celle du bâtard réaliste qui affronte la réalité telle qu'elle est et tente de la modifier pour la rendre conforme à ses aspirations, et celle de l'enfant trouvé qui refuse la confrontation et s'invente un autre univers directement conforme à ses rêves, on pourrait tracer l'évolution d'écrivains comme Mertens à ceux de la nouvelle génération, dont Bologne serait, le temps d'un exposé, le représentant. On observe alors un passage du bâtard à l'enfant trouvé, qui double par ailleurs, dans un contexte historique plus large, l'effondrement et l'échec des idéologies. On ne se confronte plus à la réalité, parce qu'on ne sait plus quelle est cette réalité — ou parce qu'elle apparaît trop désespérante, aseptisée, standardisée.

Cette réalité quotidienne et désespérante constitue le décor de nombreux romans de cette période. C'est déjà celui de Moreau, mais on le retrouve, sans excès ni fioritures baroques, dans les romans ou nouvelles de plusieurs écrivains : Michel Lambert, Jean-Baptiste Baronian, Jean-Luc Outers, Jacques De Decker, Anne François et tant d'autres. Le monde est celui des fonctionnaires, des gens comme tout le monde, des antihéros ; la lumière est grise, sinon glauque ; l'espoir semble interdit, ou surgit avec le plaisir de petites choses en apparence anodines. Il n'y a pas de coup de théâtre, parce que les coups de théâtre n'ont lieu que sur scène et qu'ici, c'est la vie tout simplement, avec seulement les coups du sort. Maladie, chômage, amours brisées, rafistolées, difficultés des êtres à se comprendre. Le quotidien, que rend un style dépouillé à la Camus, oscille imperceptiblement entre le tragique et le fantastique, ce fantastique que l'on dit si typique de nos régions, qui surgit sans renfort de monstres, né de la réalité la plus prosaïque. « Une vie bien rangée, un métier de fonctionnaire dans une administration et juste une petite aventure avec une secrétaire. Peut-être était-ce parce que cette banalité, surpassant l'inconcevable, en devenait exceptionnelle, que le roman avait fini par intéresser l'éditeur », se dit le narrateur (derrière lequel on devine l'auteur, Jean-Luc Outers) dans *Corps de métier*<sup>15</sup> en découvrant les caisses d'invendus de son

---

<sup>15</sup> Jean-Luc Outers, *Corps de métier*, Paris, La Différence, 1992, p. 16-17.

précédent roman : le constat est précis, assez juste au demeurant, même si les motivations de l'éditeur furent sans doute bien différentes.

Chez ces écrivains, auxquels on pourrait ajouter bon nombre des femmes dont nous avons parlé plus haut, le quotidien n'est jamais banal. C'est vrai qu'il a quelque chose d'exceptionnel, ne serait-ce que parce que les événements les plus universels, et donc en apparence les plus banals, sont toujours, pour qui les vit, exceptionnels. La souffrance des autres n'atténue pas notre souffrance, l'insipidité de leur vie ne fait pas de la nôtre une odyssée fantastique, leur mort ne rend pas la nôtre moins effrayante. On touche ici à ce qu'il y a de plus humain, de plus sensible — peut-être à l'essentiel.

Est-il un quotidien plus tragique que celui de la maladie ? C'est celui qui nourrit l'œuvre trop tôt interrompue de Pascal De Duve, qui avait entamé sa carrière littéraire en fanfare, avec un étourdissant *Izo*. Son ultime roman, *Cargo vie*, bouleversant témoignage sur le sida, s'inscrit au sommet des textes publiés par ceux que l'on appelle déjà « les écrivains du sida ». Évitant l'outrance choquante d'un Cyril Collard, le nombrilisme d'Hervé Guibert ou l'insipidité d'autres textes, il entretient avec la maladie, par le biais de la littérature, une relation d'amour/haine qui provoque le lecteur, l'invite à réfléchir plus profondément sur son statut de mortel ; ce bref roman, journal intime, répond à la fois à la plus vive modernité — par le sujet — et touche à l'universel, d'une part grâce à la qualité de l'écriture, d'autre part pour les questions éternelles qu'il met en jeu sur notre rapport à la finitude et sur l'importance de chaque moment. Quelques années plus tard, De Duve a rejoint Conrad Detrez, qui lui aussi nous a laissé une œuvre inachevée, quoique peu étoffée et suffisante peut-être pour justifier quelques gloses universitaires, mais pas pour consoler les lecteurs ou combler leur légitime attente. Dans le sillage de Mertens, le parcours rapide mais prégnant de Detrez lui a permis, dans *La Ceinture de feu*, de mettre en mots, jusqu'à l'auto-immolation, l'itinéraire d'un héros de notre temps.

À l'autre bout du quotidien se trouve l'anecdotique. Les années quatre-vingt, marquées par une atmosphère particulière où le monde occidental se figeait sur un *statu quo* qui semblait acquis pour l'éternité — une « bof-generation » accomplie et satisfaite —, ont vu le succès d'écrivains qui, comme Francis Dannemark ou Jean-Philippe Toussaint, centrent leurs textes sur le moi d'un narrateur que l'on devine

proche de l'auteur. Ces œuvres, le plus souvent écrites dans un style très pur, voire, dans le cas de Dannemark, très poétique, centrent leur propos sur l'infime, sur le presque-rien, sur le moment fugace d'une rencontre, d'un éblouissement, d'une crise. Leurs courts romans répondent d'ailleurs à la définition de la nouvelle-instant, telle que l'a pratiquée, par exemple, Marcel Arland, ou de la nouvelle-nouvelle, fruit du Nouveau Roman. Cet aspect ténu, sinon narcissique, du propos semble parfois confiner à l'insignifiant, sinon pour les adolescents, du moins pour les lecteurs des années nonante qui, depuis la chute du Mur de Berlin, assistent à la désagrégation de toutes les certitudes sur lesquelles on croyait, la décennie précédente, pouvoir fonder une morale désabusée et repliée sur soi.

En concluant, une angoisse envahit l'auteur de ces lignes : s'il avait tort, ou s'il avait raison et que les choses ne changeaient pas, ses premiers pas publics dans la critique belge constitueront à coup sûr un testament scientifique et littéraire... Mais quoi qu'il en soit des aléas ou des avatars de nos institutions, une chose est certaine : notre littérature, belge de langue française, francophone ou française de Belgique, se porte mieux que ce que les chiffres de vente peuvent laisser supposer. Il n'y a pas lieu de complexer ni par rapport à notre passé, ni par rapport à notre présent. Et l'on peut tout espérer de l'avenir. Le problème ne se situe pas chez les écrivains ; c'est à ceux qui les entourent, parfois de trop près, de faire à leur tour preuve d'imagination, d'audace et d'innovation, afin que ces discours où l'on affirme la qualité de nos lettres dans le champ francophone deviennent une réalité reconnue par tous les acteurs de cette francophonie et, au-delà, de l'ensemble du monde. Car ce qui a peut-être toujours fait défaut à notre pays, c'est le refus d'assumer cette maxime : rêver trop haut pour ne pas tomber trop bas.

Il faut enfin relativiser les réactions que pourraient provoquer certaines susceptibilités. Notre littérature, comme bien d'autres, a ses bons et ses mauvais côtés, ses écrivains géniaux et ses plumitifs, ses administrateurs éclairés et ses tyrans de province, ses lecteurs sensibles et ses lecteurs absents. Rien n'est simple, on l'a dit : mais quel poids accorder à ces difficultés quand on sait que, dans d'autres pays, le simple fait d'écrire est un acte de résistance politique pouvant mener à la mort ?