



1945-1970 : les exils et le Royaume

JACQUES DE DECKER

C'EST à un étrange exercice que me voici invité à me livrer. Le domaine de l'art, celui de la littérature en particulier, est rétif aux théories d'ensemble, et s'ingénie d'ailleurs à les démentir. Cette résistance a au moins un avantage, celui de faire prospérer la critique, ses écoles, ses conflits et ses querelles. S'il est une démarche de l'esprit qui se nourrit de la polémique, parce qu'elle y trouve son meilleur aliment et son ferment le plus précieux, c'est bien la critique. Je suppose qu'elle lui fait office de raison d'être, qui est, comme son nom l'indique déjà, de susciter, d'entretenir et de bien se garder de résoudre les crises. Crises idéologiques, voire politiques, mais aussi crises de colère ou crises de nerfs. Qui n'a pas, dans ce métier, pesté contre les critiques ? J'y suis d'autant plus préparé que, tout en exerçant cette fonction depuis longtemps et d'abondance, et au sein d'un organe important — un grand critique, disait Jules Renard, est un critique qui écrit dans un grand journal —, je me suis efforcé d'en sortir, donc de m'y exposer à mon tour, et d'en connaître, en plus des servitudes qui m'étaient familières, les redoutables effets qu'elle produit sur son objet ...

La première chose qu'un critique a intérêt à savoir, c'est de quoi il parle. Voilà l'écueil initial auquel je me vois confronté à cette occasion. Un état de la littérature, en un certain endroit du monde, pendant une certaine période de temps, est-ce là une matière recevable ? Les historiens de la littérature me le confirmeront, qui aiment à se désigner par l'époque qu'ils explorent. Ainsi les facultés de lettres permettent-elles de rencontrer des seiziémistes, des dix-septiémistes, des dix-huitiémistes, des dix-neuviémistes qui, au début de mes fréquentations savantes, m'intriguaient fortement. Étaient-ce les habitants d'un

arrondissement parisien, des abonnés aux classements en question dans les courses cyclistes, ou d'éternels adolescents, des adultes ayant eu la grâce d'arrêter leur croissance à ces âges peu sérieux aux yeux de Rimbaud ? Je finis par apprendre qu'il s'agissait plutôt d'experts jaloux d'une période précise de la littérature... Et, de fait, un siècle prélevé dans l'histoire d'une littérature aussi vaste que la française, par exemple, a de quoi occuper son homme, ou sa femme, qui n'est pas nécessairement, comme vous l'aurez compris, l'épouse de ce dernier.

Mais une tranche de vingt-cinq ans de littérature belge de langue française peut-elle être isolée de la sorte ? L'hypothèse peut rencontrer plusieurs objections, que je vais m'employer à contester. Tout d'abord, comme mes deux compagnons d'investigation, j'ai constaté qu'un quart de siècle peut-être parfaitement opératoire comme limite temporelle, pour autant qu'il commence et s'achève à une date significative. Il se trouve que la première de celles qui me sont imparties, 1945, me paraît tout à fait considérable, ce dont on a eu l'occasion de se rendre compte cette année, et pas seulement parce que c'est celle de ma naissance. Quant à l'autre, 1970, elle n'est pas négligeable non plus, parce qu'elle correspond à quelques mutations essentielles de nos sociétés : la grande secousse de 1968 (annoncée notamment par le remarquable essai de Raoul Vaneigem *Traité de savoir-vivre à l'usage des nouvelles générations*, qui se trouve être ainsi le premier ouvrage de littérature belge cité dans cet exposé) qui, par le branle-bas qu'elle provoqua dans le corps social, lui permit de faire l'économie d'un affrontement plus tragique, la fin de régimes nés de la guerre ou datant d'avant son déclenchement, comme le gaullisme, le salazarisme ou le franquisme, l'imminence d'une crise économique et la fin du conflit américano-vietnamien qui sonnèrent le glas d'une forme de domination occidentale sur le monde, l'irruption massive de nouvelles technologies qui allaient transformer du tout au tout les conditions de travail, et, tout en bouleversant de manière spectaculaire les modes de vie, provoquer la plus profonde dépression qui soit, celle qui privera des millions de travailleurs en Europe et ailleurs de leur inscription dans les systèmes de production, le début de la remise en question fatale de systèmes totalitaires fondés sur la plus généreuse des utopies... L'énumération, on le voit, a de quoi laisser rêveur. Plus près de nous, la restructuration de la Belgique dont le 150^e anniversaire allait coïncider avec une réforme de l'État que d'aucuns jugeront indispensable à sa

survie. 1970, vous le voyez, est un terminus *ad quem* qui ne manque pas d'arguments pour imposer son bien-fondé. Voilà pour la période.

UNE DÉFINITION PAR SOUSTRACTION

Quant à l'espace, je vous en épargnerai la justification. À ceci près que c'est en 1945 que commence à se définir plus précisément, et par soustraction, la littérature belge de langue française, ou la littérature française de Belgique, pour devenir la littérature de la communauté française de Belgique. Pour la raison bien simple que l'on ne verra plus y débiter qu'une poignée d'écrivains qui auraient pu, comme en d'autres temps, *choisir* leur moyen d'expression. Je veux dire par là, comme l'a déjà souligné Jacques Cels, qu'après 1920 ne naissent plus d'auteurs qui, à l'instar d'un Teirlinck ou d'un Vermeulen, optent délibérément, en vertu de raisons aussi sociopolitiques que culturelles, pour la langue de leur région natale. En d'autres termes, à partir de 1945, tous les Flamands de Flandre, à de très rares exceptions près, écrivent en néerlandais, et n'envisagent plus un instant qu'ils auraient pu emboîter le pas à Maeterlinck ou à Verhaeren, à Marie Gevers ou à Franz Hellens.

Il se raconte que Michaux le Namurois, élève d'un collège dans la région d'Anvers, aurait envisagé d'écrire dans la langue de Ruysbroek l'Admirable : petite allusion rapide à un processus inverse qui confirme simplement que la Flandre ne va plus, à quelques exceptions notoires près, contribuer à l'enrichissement de la littérature française et entendra désormais garder ses talents par devers elle. Ce phénomène est important, essentiel même : il va non seulement priver les lettres belges de langue française de bien des œuvres de qualité, mais il va forcer notre littérature à se déterminer selon des critères nouveaux, et entraîner la reconsidération de sa qualité de Belge, au sens où celle-ci est, jusqu'alors, allée de pair avec une notion de métissage, de mélange des sangs et des sens, et que ce ne sera désormais plus le cas.

Si, aujourd'hui, cette question ne se pose plus avec une réelle acuité et si, pour les écrivains de « ma » génération, même dans le chef du Flamand de souche que je suis, elle ne paraît plus problématique, elle pèse de manière déterminante, quoique inconsciente, sur les lettres de notre pays au cours de la période que je suis

invité à examiner. Elle entraînera en tout cas une réaction à double face des plus manifestes. D'une part, l'immersion totale dans l'ensemble français ; de l'autre, le repli (que j'ai moi-même qualifié un temps de frileux) sur des positions restreintes, sous-nationales, de type régional ou communautaire avant même que les usages et les institutions ne les entérinent, au point qu'il est permis de lancer l'idée que les écrivains de ce pays, et les francophones particulièrement, les auraient en quelque sorte anticipées.

Certes, la création de cette Académie par Destrée avant été un grand pas de fait dans cette direction, mais elle émanait d'un intellectuel qui, comme Anna Morelli le souligna récemment, ne mettait nullement en cause le fonctionnement de l'État belge. À partir de 1945, on verra un mouvement des esprits s'enclencher de manière irréversible, et d'abord à travers des transformations administratives. C'est en 1945 que paraît le décret du Régent instituant le Théâtre National en lui prévoyant deux sections, c'est en 1949 que se mettent en place deux services des lettres au ministère de l'Instruction publique, dont les brillants titulaires furent Karel Jonckheere du côté flamand et Roger Bodart du côté francophone, alors que jusqu'alors la gestion de deux secteurs avait été commune. Bodart et Jonckheere se connaissent, s'apprécient, se traduisent l'un l'autre, mais en même temps élaborent, sur papier de ministère, deux littératures définitivement séparées que ne distingueront plus seulement les langues, mais aussi les modes de rayonnement officiel et les mécanismes de promotion. Cette autonomisation connaîtra, dans la période suivante, une forme d'exacerbation en tout point parallèle à celle que l'on constatera dans d'autres secteurs de la vie non seulement culturelle, mais politique, économique et sociale.

Cette mutation va entraîner, du côté francophone, une tentation identitaire malaisée. Du côté flamand, tout se passe sans trop d'encombre : les écrivains semblent de tout temps préparés à cette innovation, que l'officialité est seulement venue confirmer, en quelque sorte. Il y en a bien qui, un temps, traînent la patte, et affichent une francophilie touchante : Herman Thierry, qui a pris le pseudonyme de Johan Daisne parce qu'il a de lointains ancêtres dans ce département français, et qui s'est plu à traduire certains de ses textes dans la langue de ses racines, va écrire un hommage ébloui à Pierre Benoît (traduit chez Albin Michel, il sera le dernier ouvrage consacré à l'auteur de *L'Atlantide* en

français). Par un juste retour des choses, André Delvaux, qui avait déjà adapté son *Homme au crâne rasé* en 1965, tournera, d'après une nouvelle du même Daisne, *Un soir, un train*, film des plus français puisqu'il aura Yves Montand et Anouk Aimée pour vedettes. C'était il y a trente ans, autant dire une éternité...

UNE ESCADRE COMPOSITE

Chez les francophones, tout est bien plus complexe encore et nombre d'auteurs vont réagir — une fois encore, la part de décision délibérée à cet égard est réduite : on détecte, à ce moment, davantage de pulsion que de calcul — par des modalités diverses d'exil. Il y a évidemment ceux qui n'étaient plus désirables dans le pays qu'ils avaient trahi, pour employer la terminologie du temps, à des degrés divers : Robert Poulet est aidé par son ami Georges Rémi alias Hergé à s'installer en bord de Marne, Louis Carette a lui-même expliqué dans ses *Années courtes* ce qui lui fit choisir le pseudonyme de Félicien Marceau, adopter la nationalité française et réunir, provocation suprême, les conditions nécessaires à son élection à l'Académie française, Georges Simenon a la prudence, comme l'a révélé Pierre Assouline dans sa monumentale biographie, de mettre un océan entre lui et ceux qui auraient pu, en France plus qu'en Belgique, lui reprocher ses années d'« occupations », avec le pluriel qu'employa Sacha Guitry dans un même contexte. Ce sont là les têtes de pont d'une escadre qui comprend aussi ses rafiots et ses embarcations de fortune, ils ont nom Paul Werrie, Jean Libert et autres, qui vivront souvent d'expédients littéraires en regard des ambitions qu'ils auraient pu chérir : travaux alimentaires, traductions sans prestige, littérature de gare.

Mais d'autres types d'exils sont tout aussi révélateurs : si Henry Bauchau va s'installer en Suisse, par exemple, l'attraction parisienne va s'exercer sur bien des talents. Nombreux sont ceux qui ne veulent pas se contenter d'un demi pays — il faut se souvenir que jusqu'en 1960 à peu près, les grands journaux francophones de Bruxelles se lisaient aussi assidûment en Flandre qu'en Wallonie, et que les titres flamands, dans les statistiques de la presse belge, ne se mettent à distancer leurs concurrents francophones que plus tard —, et, soucieux de faire de leur passion un métier et de leurs compétences un gagne-pain, se rendent à Paris parce que c'est le

réflexe conditionné de tout francophone à cette époque encore, qu'il vienne de Trois-Rivières, de Dakar ou de Mont-sur-Marchienne.

On ne tient pas suffisamment compte, dans l'approche de notre histoire littéraire, des impératifs économiques. Si quelqu'un veut vivre de sa plume — et c'est là, à mon sens, un droit bien légitime —, s'il veut se professionnaliser, il faut qu'il dispose de conditions de travail adéquates. Cela ne se traduit pas seulement en termes d'édition d'œuvres personnelles (à moins qu'on ne s'exerce à des genres réputés commerciaux, et l'on sait qu'à cet égard les Belges, réalistes pour ne pas dire pragmatistes, ont su y faire), mais en activités diverses, périphérique à la création, mais qui permettent de ne pas s'en sentir trop éloigné : journalisme littéraire, édition, traduction, besognes diverses, le plus souvent dénigrées, mais qui ont l'avantage de donner de quoi vivre à ceux qui, comme disait Beckett, ne sont *bons qu'à ça*. Et là aussi, on a vu des Belges se distinguer : le plus prestigieux parcours fut évidemment celui de Georges Lambrichs, qui s'imposa comme infaillible découvreur aux éditions de Minuit, un temps chez Grasset, ensuite, et durablement chez Gallimard, où il fut fondateur de la collection *Le Chemin* et enfin responsable de la Nouvelle Revue française : qui dit mieux ?

Mais il faut également citer Alain Bosquet qui, parallèlement à son œuvre dont l'importance ira croissant avec le temps, sut s'imposer lui aussi dans les rédactions, les comités de lecture et les jurys, Gabrielle Rolin qui demeure la plus subtile des traductrices de Flannery O'Connor ou de Raymond Carver ou, plus près de nous, Jean-Baptiste Baronian, cet éminent animateur de collections de littérature populaire. Ce sont là des professionnels que leurs activités littéraires n'ont pas pour autant distraits de la création personnelle même si, par légitime souci d'objectivité, ils ont veillé à ce qu'elle n'éclipse pas les devoirs du service aux autres : le cas de Georges Lambrichs demeure, à cet égard, exemplaire.

Enfin, il y a ceux et celles qui ont pris tous les risques et se sont lancés, sans biscuits si l'on peut dire, dans le milieu parisien uniquement armés de leur talent d'auteur. Chez certains, cela a supposé une capacité d'adaptation aux lois du marché et des modes ; chez d'autres, moins immédiatement soucieux de réussite matérielle et plus jaloux de leur intégrité, le parcours fut plus difficile, mais leur a garanti de préserver la cohérence d'une œuvre pleinement originale. Dans ce courant, il faut citer Dominique Rolin, Françoise Mallet-Joris, Hubert Juin,

Jacques Sternberg qui, chacun dans son domaine, ont su imposer des personnalités fortes, saluées par leurs pairs et par le public.

Ces individualités comptent dans le paysage littéraire belge des années d'après-guerre, ne fût-ce que par leur absence. Paris n'était pas, dans ces années-là, à un peu plus de deux heures de train ou d'autoroute de Bruxelles comme aujourd'hui, les liaisons téléphoniques étaient moins perfectionnées et plus coûteuses, indépendamment du fait qu'il fallait traverser une frontière que les unions politiques n'avaient pas encore banalisée. Aujourd'hui, nous parlons à l'aise de ces transfuges, ils font à nouveau partie du paysage, d'autant que certains d'entre eux s'y sont spontanément réintégrés, parce que le rapprochement s'est fait dans les deux sens. Mais dans ces années-là, il en allait tout autrement. La rupture était même plus nette que durant l'entre-deux-guerres, où les clivages politiques étaient moins contraignants : les Français et les Belges n'avaient-ils pas lutté de front contre l'ennemi, le Roi Albert n'avait-il pas sa place, son avenue, sa rue ou son square dans toutes les villes de France ? Dans l'humiliation partagée de la reddition de 40, les deux nations cherchèrent d'autant moins à se fréquenter qu'elles avaient un cadavre entre elles.

Autre élément non négligeable : durant la guerre, comme Jacques Cels l'a souligné, les Belges avaient appris à se passer culturellement de la France. Les compagnies théâtrales françaises étaient interdites outre-Quévrain, les comédiens belges avaient relevé brillamment le défi de l'autonomie et on s'accorde à dire aujourd'hui que sans les restrictions de l'occupation, le théâtre belge n'aurait pas pu naître et prospérer. Par ailleurs, l'absence de livres français dans les librairies avait donné un regain de dynamisme à nos éditeurs, et les écrivains belges s'étaient trouvés des enseignes accueillantes — pas toujours exemptes de sympathie pour le pouvoir en place d'ailleurs — et un public plus disponible que jamais.

Pendant un certain temps, ces systèmes nés de la guerre vont poursuivre sur leur lancée. Mais les éditeurs et distributeurs français eurent tôt fait, dès la fin des hostilités, d'y mettre bon ordre, et ils se réimposèrent dans nos officines, qui redevinrent ce qu'elles sont toujours : le principal débouché du livre français hors de France, ce qui n'aurait rien de pendable si cela ne se doublait d'un protectionnisme d'un autre âge. Cette concurrence devint très vite insupportable,

et l'on eut recours à des fonds qui sont toujours sollicités lorsque le cours naturel des choses laisse à désirer : les subventions commencèrent à faire leurs ravages.

Que l'on m'excuse de donner jusqu'à présent un tour économique politique à mon exposé. Lorsque l'on traite de questions culturelles dans leur ensemble, cette façon de faire est la plus payante, si vous me passez l'expression. Parce qu'elle fait ressortir les conditions objectives qui éclairent le climat subjectif d'une époque, et influe évidemment sur l'art qu'elle produit. Le fait que quelques personnalités d'exception échappent ou transcendent ces données n'y change rien. Mozart, Michel-Ange, Shakespeare, Rubens, Balzac étaient, malgré leur génie, exposés aux impératifs de leur temps, et l'on se plaît à croire que sans les demandes du public, les caprices des princes ou les insistances des huissiers, ils auraient créé moins, davantage ou autre chose, de toute façon différemment... et nous serions privés de bien des chefs-d'œuvre !

Que l'on n'assimile pas cette méthode à un matérialisme réducteur : il m'a toujours semblé que le propre de l'homme était de réagir à son milieu, de le combattre ou de le sublimer, d'inventer des solutions inédites, imprévisibles et apparemment illogiques, de pratiquer des ruptures épistémologiques, en un mot d'innover d'une manière imprévue. Il ne s'agit donc pas d'appliquer servilement un principe de causalité obtus comme le professe la critique d'inspiration marxiste qui d'ailleurs, comme toutes les autres, a fait avancer la connaissance. Mais de réunir les éléments qui permettent de débusquer les raisons qui expliquent des phénomènes généraux.

LES PROVINCES DE LA POÉSIE

Et je placerais au premier rang de ces phénomènes l'extraordinaire prospérité que connu, chez nous, la poésie dans ces années, intensité et diversité qui ne se sont d'ailleurs plus démenties depuis. La poésie est un genre qui, sauf exception une fois de plus, suppose que celui qui le pratique renonce à toutes espérances matérielles. Elle n'est jamais mieux servie que par l'édition artisanale, à petit budget, à petit tirage, mais aux grandes ambitions esthétiques et spirituelles. Elle ne s'apprécie, toujours dans nos pays — car cette régie ne se vérifie pas en Grande-Bretagne, en Amérique du Sud ou dans les pays de l'Est, du moins

jusqu'à ce que la vague mercantile, libérée par la chute du mur de Berlin, n'y déferle — que dans des cercles restreints, initiés, spécialisés, amoureux de la langue et de ses ineffables pouvoirs. Ces conditions se sont trouvées réunies en Belgique francophone et cela a donné lieu à une munificence éditoriale étonnante dans les années cinquante et soixante. Ce qui ne signifie pas que toute cette production fût transcendante, mais au moins les meilleurs textes pouvaient fleurir sur l'humus d'une production abondante, situation bien préférable à la recherche crispée et hyper-sélective du chef-d'œuvre à tous les coups, une quête d'autant plus absurde que la sélection des œuvres qui comptent ne peut se faire qu'au tribunal du temps. Des éditeurs passionnés ont donc surgi dans ces années, un Georges Houyoux, un Henry Fagne, un André de Rache, plus tard le valeureux Jacques Antoine, qui étaient à l'écoute des poètes, qui les encourageaient, les choyaient. Peut-être trop quelquefois, car un bon éditeur doit aussi avoir la sévérité de l'entraîneur sportif à l'égard de ses champions.

À l'autre bout de la chaîne, y avait-il un public ? La réponse demande à être nuancée. Certains ont prétendu que cette effervescence s'est manifestée dans l'indifférence générale. C'est faire peu de cas des efforts qui furent tentés presque immédiatement après la Libération pour rapprocher la poésie du public, initiatives d'une originalité évidente. Dès la paix retrouvée, Sarah Huysmans (qui avait été, avec Pierre Vermeulen, à l'origine de la création du Théâtre National) fonde, avec Roger Bodart, les Midis de la Poésie, et par leur longévité, et leur impact public, ils demeurent uniques en Europe. C'est au milieu des années soixante que Monique Dorsel imagine de mettre en place, sur le modèle des Jeunesses Musicales, les Jeunesses Poétiques, qui font circuler à travers le pays des spectacles destinés à sensibiliser les jeunes à la poésie : cette entreprise fut à ce point couronnée de succès qu'elle entraîna, dans le même mouvement, l'ouverture du Théâtre-Poème à la veille de la période que traitera Vincent Engel, et, lieu de confrontation et d'étude, d'expérimentation et d'invention, il jouera un rôle décisif dans les années qui suivirent.

Mais bien avant cela, à la fin des années quarante, Arthur Haulot entouré d'une équipe qui comprend notamment Pierre Bourgeois, Philippe Jones, Edmond Vandercammen et Fernand Verhesen, et fort du soutien du *Journal des Poètes* et de la Maison Internationale de Poésie, inaugure les Biennales de Poésie

de Knokke, rassemblement international sans équivalent, qui fait fi des barrières linguistiques et politiques et rassemble en une ville qui se donnait encore pour cosmopolite et n'était pas encore gagnée par l'intégrisme flamand, des poètes venus des quatre coins du monde. Trois lieux, trois idées, trois hauts faits qui ne sont que les parties les plus visibles d'un foisonnement poétique qui n'est pas un vain mot. J'ai rejoint les Biennales en 1970, c'est-à-dire au terme de la période que j'examine ici, mais je sais qu'elles ont permis, d'entrée de jeu, de donner un visage littéraire à la Belgique, et que si son rayonnement fut moindre en France qu'ailleurs, c'est que les instances éditoriales et autres étaient, au pays d'Apollinaire et de Char, en train de « lâcher » la poésie.

La question est évidemment : quelles œuvres cette animation hors du commun a-t-elle suscitées ? Quel grand nom en a surgi ? Je crois que la question, en l'occurrence, est encore plus oiseuse ici qu'ailleurs. Devant une telle abondance, tout classement par définition superficiel et arbitraire est suspect autant que déraisonnable. Une kyrielle de noms se bousculent bien sûr, avec, parmi eux, plus de femmes qu'ailleurs — les poétesses ont fleuri dans ces années en Belgique, parce qu'elles avaient leurs têtes de pont (Andrée Sodenkamp, Liliane Wouters), leurs avocates militantes, comme Jeanine Moulin, leurs rebelles contestataires (Claire Lejeune, Hélène Prigogine), tout un réseau, complémentaire et suffisant pour activer une reconnaissance —, mais aussi leurs orbites d'amitié et de complicité artistique.

Aux deux extrêmes du spectre de la règle et de l'écart, de la tradition et de la subversion, on trouve d'une part ceux que l'on voit réunis dans la proximité de Plisnier, d'Ayguespars, de Norge et de Thiry, figures dominantes apparues durant l'entre-deux-guerres, auxquels les relie des rapports de filiation parfois familiaux (Charles Bertin, Roger Bodart, Jean Mogin et son épouse Lucienne Desnoues, Jean Tordeur), et d'autre part les surréalistes bruxellois (Lecomte, Marien, Nougé, Scutenaire surtout). Les modes et les travaux critiques ont, ces dernières années, rejeté ceux-là dans l'ombre et haussé ceux-ci sur le pavois. Au point qu'on est en droit de se demander, comme le fit déjà Jacques Cels, lesquels sont, aujourd'hui, les plus institutionnalisés. Peu importent ces fluctuations, résultat d'un jeu de balancier qui est le propre des réputations artistiques. Il importe surtout, le temps des passions partisans et revanchardes étant révolu, de

bien reconnaître ces deux courants dominants de notre après-guerre. Ni l'un ni l'autre ne trouvent leurs aimantations ailleurs. Les « classiques » ou « néo-classiques » comme on les nomme (on pourrait raffiner la terminologie et parler de pré-postmodernes) ne savent pas très bien à qui se raccrocher en France, sinon à Supervielle peut-être, ou à Charles Vildrac, qui a encouragé certains d'entre eux. Ils ont des références plus personnelles, comme lorsque Verhesen explore avec passion le continent latino-américain ou que Tordeur consacre un bref essai à T.S. Eliot dont on verra la trace dans le recueil inséparable de son nom : *Conservateur des charges*. Il y a, chez ces écrivains, peut-être sous l'effet mobilisateur des Biennales, une curiosité transfrontalière qui n'a cure des fluctuations françaises. Alain Bosquet leur sert souvent d'inlassable passeur, qui traduit et commente à tour de bras, Brecht, Akhmatova, Pessoa, Dickinson. Mais personne ne demeure en reste : Wouters, que Bodart a encouragé à ses débuts, traduit les Flamands d'hier ou d'aujourd'hui, Vandercammen, souvent informé par Verhesen, et accueilli par Ayguesparse dans la grande revue de ces années, *Marginales*, met son art prosodique au service des Mexicains et des Chiliens...

Les écrivains subsument en quelque sorte les frontières de la Belgique restreinte (comme on parle de relativité restreinte) en se mettant à l'écoute de la planète, le plus beau symbole de cette écoute étant le mariage d'Émilie Noulet, la meilleure théoricienne de la poésie dans ces années, avec le poète catalan Josep Camer. À la lecture du *Journal des Poètes*, qui continue d'ailleurs de paraître de nos jours, on constate que la même soif de lire et de répercuter n'a pas faibli, et les études publiées dans le *Courrier des Études poétique* reflètent cette même disponibilité. On n'écrit pas en fonction de ce qui se préconise aux bords de la Seine — pour autant que la poésie y soit toujours matière de discussion et d'affrontement, ce qui reste à prouver —, mais au fil d'un compagnonnage éminemment divers, qui dépasse les frontières et relie les continents, dans la confiance en une fraternité foncière. On appellera cela humanisme et universalisme, et l'on s'en gaussera. Je réponds à cette critique que si ces poètes avaient été davantage écoutés, on ferait peut-être l'économie de luttes tribales, de déchirements nationalistes et ethniques : ce fut en tout cas l'appel constant à la solidarité des poètes que lançait, et lance toujours Arthur Haulot de la tribune des Biennales. Il ne faut pas perdre de vue que ces écrivains, à qui l'on a reproché de

sortir de l'Histoire, savaient ce qu'elle pouvait infliger aux hommes, avaient perdu des parents, des amis, avaient risqué leur vie ou compromis leur santé dans la tourmente et misaient néanmoins sur un idéal de compréhension et de réconciliation destiné à faire barrage à la répétition du pire dont ils ne connaissaient que trop bien les horreurs.

Qu'on lise les textes d'Ayguesparse ou de ce grand incompris paradoxal qu'est Maurice Carême, de Della Faille ou de Miguel : on y lit la même aspiration à un monde exaucé, sans pour autant qu'ils se voilent la face. Que l'on retourne aux textes de deux géants qui s'étaient déjà révélés avant-guerre : Thiry et Norge. Thiry est d'ailleurs plus qu'un poète, même si la poésie marque tout ce qu'il écrit, et que ses nouvelles et romans – qui devraient trouver leur place au premier rang de la prose française contemporaine – font de lui une sorte de Borgès francophone. Mais son cheminement de grand lyrique, exigeant dans la forme comme personne, inventeur inlassable de rythmes et de prosodies, est l'une des plus éclatantes traînées de poudre d'enchanteur qui soient. Quant au corpus de Norge, il est d'une verdeur et d'une densité exceptionnelles.

Une parole solide et drue se fait entendre là : celle d'un moraliste braconnier qui sut dire ses quatre vérités à l'homme et peler avec le prétendu réel quelques oignons de haute saveur. Ces poètes étaient aux antipodes d'Adorno et de sa question sur la validité de la poésie après Auschwitz, ou du désespoir qui fut fatal à Paul Celan : à leurs yeux, la poésie devait être parce que, précisément, il y avait eu Auschwitz, et qu'il fallait rappeler à l'homme qu'il contenait d'autres possibles. C'était, aussi, le discours, implicite ou explicite, de grands aînés comme Robert Vivier ou Stanislas d'Otreumont.

Ce nom de d'Otreumont amène logiquement à en évoquer un autre, le fils du précédent, Christian Dotremont qui fera fi de sa particule (remarquons que nos lettres sont riches en filiations directes, de Christian Beck en Béatrix Beck, de Roger Bodart en Anne Richter, de Jean de Boschère en Guy de Boschère, de Constant Burniaux en Jean Muno, de Marie Gevers en Paul Willems, de Suzanne Lilar en Françoise Mallet-Joris, de Franz en François Weyergans : cela signifierait-il que, dans nos contrées, la littérature est une affaire de famille ?). Dotremont est repris par Christian Bussy dans sa décisive *Anthologie du surréalisme en Belgique*, et non sans raison, mais il est surtout un solitaire sans cesse en quête

de regroupements, qui jouera un rôle capital dans *Cobra*, et réussira mieux que personne à faire la synthèse des deux écritures, qu'elles soient poétiques ou picturales. C'est une préoccupation qu'il a évidemment en commun avec les surréalistes, dont il s'éloignera par son esthétique propre, plus proche de la sauvagerie néo-expressionniste de ses peintres de prédilection, les Appel, Constant, Asger Jorn, et qu'il a en commun avec un autre illustre compagnon de route de l'aventure copenhague-amstellodamo-bruxelloise, Hugo Claus.

Les surréalistes bruxellois, eux, ont un peintre en point focal et non des moindres, puisque c'est René Magritte. Écrivain à ses heures, cet Hennuyer (en ce sens, il fait la liaison avec le groupe du Hainaut, et en particulier de La Louvière) fascine littéralement son entourage littéraire. Il fera le portrait de Nougé, Lecomte et Scutenaire participeront aux fameuses séances de baptême de ses toiles, Marcel Marin sera d'autant plus subjugué par lui qu'il devra littéralement, et douloureusement, s'arracher à son emprise. Il deviendra, chemin faisant, le plus grand écrivain du groupe, par son *Radeau de la mémoire* ou ses superbes recueils de nouvelles qu'il publiera plus tard. Pour l'essentiel, ces écrivains intelligents, sarcastiques et souvent drôles, ont surtout composé ensemble un corpus d'aphorismes qui, en langue française, rejoint, par sa pureté d'expression et sa férocité rigoureuse, les moralistes du grand siècle. Joubert ou La Rochefoucauld auraient pu signer *Nos mensonges nous engagent mieux qu'aucune vérité* (Goemans), *L'esclave qui aime sa vie d'esclave a-t-il une vie d'esclave ? ou La vie est toujours le choix entre deux attitudes également puériles* (Scutenaire) ou encore *Qui a l'orgueil de s'être fait, il s'en faut qu'il le soit*, voire *Le mauvais exemple est souvent le meilleur* (Marcel Mariën) pour ne pas parler de cet important conseil qu'Achille Chavée donne à tous les écrivains avec son *Il ne faut pas toujours tourner la page, il faut parfois la déchirer*.

Avec les surréalistes, on a forcément évoqué l'une des quatre personnalités dominantes qui ont, dans les deux premières décennies de l'avant-guerre, été les francophones de Belgique les plus célèbres à travers le monde : en plus de Magritte, il y eut Hergé, Simenon et Jacques Brel. Ces quatre créateurs, tous de première force dans leur registre, sont, quoi qu'on en ait, les plus illustres représentants de notre culture. Ils ont tous pratiqué des genres frontaliers, Magritte et Hergé combinant le texte et l'image, Simenon étant autant un

romancier qu'un homme de cinéma, même s'il a très peu participé aux très nombreux films tirés de ses œuvres, pour la raison bien simple que ses romans contiennent leur propre scénario, leur dramatisation évidente en quelque sorte, et Brel étant ce merveilleux troubadour, musicien, poète et acteur à la fois, qui a plus fait que quiconque pour répandre notre imagerie spécifique, nos clichés diront les esprits chagrins, sous toutes les latitudes. La France ne peut pas s'enorgueillir d'artistes aussi populaires, d'autant qu'ils ont souvent fait école, en Belgique même pour commencer : dans le sillage de Hergé, il y a les autres géants de la BD belge (Jacobs, Franquin, Morris, Tillieux, Macherot pour ne citer que ceux-là), dans celui de Simenon, il y a ces écrivains du mystère et de l'aventure que sont Steeman, Henri Vernes et tant d'autres. Créateurs modestes et ambitieux à la fois, soucieux de divertir un vaste public, se voulant des artisans avant tout, amoureux de la chose bien faite et efficace, ils ont évidemment leur place dans ce survol, parce qu'il est possible que dans l'imaginaire collectif, ils entretiennent le mythe qui m'est si cher d'une Belgique rêvée, qui survivra à l'autre, dont l'Histoire sonnera un jour le glas.

FANTAISIE, FÉERIE ET FANTASTIQUE

La démarcation est d'ailleurs difficile à tracer, dans l'activité romanesque de ces années, entre ce qu'il est convenu de considérer comme littéraire à part entière et ce qui relève, aux yeux de certains, de la littérature de genre, définition trop souvent péjorative. Cette distinction est évidemment absurde, et très marquée par les catégorisations de la critique conventionnelle. Or, qu'est *Moby Dick* sinon, avant tout, un roman d'aventures, où classer *Crime et châtiment* sinon au rayon du policier, *Frankenstein*, roman parascientifique sinon d'horreur, est-il ou non un chef-d'œuvre de la littérature anglaise ? Ces frontières, les écrivains belges, depuis Charles De Coster, n'en ont heureusement eu cure, ce qui a permis à Thomas Owen, après avoir été le disciple de Steeman dans le registre du roman d'énigme stéréotypé, de devenir un maître du fantastique reconnu internationalement, et d'être l'indispensable agent de liaison entre Jean Ray, auquel il n'a cessé de reconnaître sa dette, et des écrivains qui lui ont emprunté le pas, à un très haut niveau d'exigence esthétique ou stylistique, comme Gérard Prévôt et Jean Muno

ou, un peu plus tard, Gaston Compère. On l'a beaucoup dit, mais c'est une vérité première, la dimension fantastique est l'une de celles qui singularise le mieux nos lettres, qu'elle prenne un tour dramatique (chez un José-André Lacour, par exemple, qui vient de reconnaître que, sous le pseudonyme de Benoit Becker, il avait beaucoup exploré les zones de l'épouvante), humoristique (comme c'est souvent le cas chez Muno), féérique (dans les récits trop méconnus de Maurice Carême, notamment son admirable *Bille de verre*) ou érotique (Marcel Mariën a excellé dans cette difficile combinaison).

La dominante poétique ne s'illustre pas seulement par la présence massive de la poésie, mais par cette imprégnation délibérément antiréaliste qui se manifeste plus généralement dans le champ du romanesque. On a parlé du réalisme magique d'un Marcel Thiry, dont les *Nouvelles du grand possible*, parues en 1960, sont un aboutissement. Et là aussi, un fil peut être tiré, partant une fois de plus de Franz Hellens, qui donnera en 1954 ses fascinants *Mémoires d'Elseneur*, livre majeur s'il en est, et aboutissant, dans les années qui nous concernent, à ce roman superbe qu'est *Octobre long dimanche*, premier accomplissement de Guy Vaes qui aura déjà déployé, dans cette entrée en littérature aussi insolite qu'éminemment personnelle, tous les enchantements d'une stylistique du regard et du glissement qui n'appartient qu'à lui. Cet Anversois nous en rappelle évidemment un autre, Paul Willems, dont l'activité dramaturgique ne devrait pas faire oublier qu'il débuta par des romans initiatiques marqués au sceau d'une magie tragique, inspiration à laquelle il retournera lorsqu'il renouera avec les proses et la composition de récits. De la même manière, se développant autour des thèmes majeurs de la solitude de l'être et de la quête incoercible du bonheur, toute l'œuvre poétique, théâtrale et romanesque de Charles Bertin converge, dans les années septante, vers son grand roman philosophique : *Les Jardins du désert* (1981) et vers celui qui lui fait suite : *Le Voyage d'hiver*, qui font de lui le plus classique de nos écrivains.

Au fond, il faut admettre que s'il est un domaine où nos romanciers ne se sont guère aventurés, c'est celui du roman réaliste et psychologique à la française. Même ceux qui s'en approchent le plus, ne s'y attardent guère. Stéphane Jourat donne ses très brillants *Chemins battus*, puis devient un conteur ébouriffant autant que prolifique, José-André Lacour dérive très vite vers une forme de baroque où sa virtuosité inventive peut se donner libre cours, Alexis Curvers écrit, avec son

célèbre *Tempo di Roma*, un récit de voyage délibérément subjectif, Françoise Mallet-Joris, on le perçoit d'autant mieux aujourd'hui que son œuvre a pris son exacte dimension, est une romancière essentiellement fantasmatique, dont les apparences d'évidence narrative sont trompeuses. Et il va de soi que dès son irruption fracassante dans l'écriture, Marcel Moreau bat en brèches tous les canons du réalisme communément admis...

Henri Cornélus, même s'il rend compte d'une expérience propre, soit en Afrique, soit à bord de chalutiers, n'oublie jamais qu'il est aussi un poète. Maud Frère arrive, dans ses récits qui tous pourraient s'appeler *Vacances secrètes*, parce qu'ils parlent sans exception d'une forme d'insatisfaction de l'être jeune, à jasper sa description d'émois typiques de la post-adolescence d'une brume subtile qui la libère de toute forme de naturalisme. Seule Louis Dubrau, décrivant de façon implacable les fins de non-recevoir entre les êtres, avec une sécheresse voulue qui l'apparente à une Ivy Compton-Burnett, cherche, parce que c'est la logique indispensable de sa démarche, à serrer du plus près possible ces petits faits qui trahissent les malentendus qui, chez ses personnages, fondent les relations humaines, en particulier au sein du couple. Dubrau, qui fut aussi une grande voyageuse, veut rendre compte des failles qui fissurent les rapports personnels avec la même précision, la même netteté coupante dont elle fait preuve dans la relation de ses périple. Voilà certes une romancière à redécouvrir, pour son absence de concession, son féminisme intelligent et blessé, son manque absolu de complaisance.

PRISES DE PARTI

Il est tout un courant de nos auteurs que l'on n'a jamais vraiment repéré, peut-être parce que l'on ne voulait pas admettre la puissance et la pertinence de leur apport, c'est celui de ceux que je n'hésiterais pas à appeler nos romanciers politiques. Ils ne sont pas tous du même bord, loin de là, mais ils cherchent tous à rendre compte d'un certain fonctionnement du corps social, qu'ils abordent selon leurs points de vue respectifs, souvent inconciliables d'ailleurs. Félicien Marceau, dans le sillage de ses débuts en tant que Louis Carette, poursuit de satire en satire sa description d'une société bourgeoise dont le philistinisme le révolte tout en excitant sa verve

dévastatrice : il y a, chez lui, une sorte de satisfaction sadique à constater les turpitudes de ses semblables. Chez Francis Walder, autre prix Goncourt belge de l'après-guerre, on constate un goût minutieux dans la description des rapports de force interpersonnels sous l'Ancien Régime : sa prose n'étonne pas de la part d'un militaire qui s'est familiarisé avec les lois de la stratégie guerrière. Toujours parmi les chroniqueurs d'une haute société dont il dénonce les tares tout en en partageant les valeurs, il faut saluer l'ambition et la lucidité de Daniel Gillès, qui sut être le dénonciateur des menées obscures au sein des conseils d'administration (*Le coupon 44, Jetons de présence*), décrire les derniers soubresauts de la colonisation au Congo, révéler les zones d'ombre de l'éducation conventionnelle des élites (*L'État de grâce*) avant de s'engager, dans les années suivantes, dans l'édification du *Festival de Salzbourg*, le vaste cycle romanesque, seule occurrence du genre dans notre littérature en-dehors des vastes polyptyques de Plisnier, que la maladie ne lui permit malheureusement pas de parachever.

L'évocation de Plisnier introduit idéalement à l'autre versant des auteurs qui, dans ces années, ont pris la société à bras-le-corps, mais pour la remettre radicalement en question cette fois. C'est ce que fait, avec la même rigueur qui préside à son immense œuvre poétique, Albert Ayguesparse dans ses romans. Mais de la part de l'honnête homme qu'il est, il ne faut pas s'attendre à un discours univoque. C'est que s'il conteste un certain état du corps social, il sait rendre justice à la complexité de la nature humaine. De roman en roman, on le voit qui montre combien ses personnages les plus sourds aux détresses des autres ont leurs raisons d'agir de la sorte, de même que les plus généreux militants ont eux aussi leurs lâchetés et leurs carences. Il a suffisamment été le témoin et l'acteur des détournements des justes causes pour s'illusionner encore sur leur résistance à la perversion. Mais il n'empêche qu'il a choisi son camp : celui de ceux qui sont lésés, qui souffrent, et sont souvent tellement démunis qu'ils ne puisent même plus en eux l'énergie suffisante à modifier leur sort. Avec Constant Malva et Charles Paron, il en va tout autrement. C'est après la guerre que Malva publie son unique roman à part entière, *Le Jambot*, puis un récit nostalgique, *Ramentevoir*, dont Paul Aron nous dit, dans son excellent essai sur la littérature prolétarienne, que le Borinage, aux yeux du narrateur, n'y est plus qu'un gigantesque cimetière. Charles-Louis Paron, lui, est le contraire d'un régionaliste, ou alors un régionaliste de la

terre entière. Un seul de ses romans se déroule en Wallonie, les autres se situent en Yougoslavie, en Iran, ou en Chine, comme son meilleur livre, *Les Vagues peuvent mourir*, qui obtiendra le prix Rossel en 1968. Le récit d'un crime passionnel dans le cadre d'un institut agromécanique lui sert d'indice principal pour dépeindre la société chinoise tout entière. David Scheinert a bien décrit les nuances de l'œuvre de Paron, qu'il serait temps de « revisiter » : « Bien que politique, et parce que politique, dans le sens le plus large du mot, l'œuvre de Paron reflète avec une souple intelligence les mouvements secrets et contradictoires de la vie. » Scheinert qui avait, lui, remporté le Rossel pour son *Flamand aux longues oreilles* en 1961, était forcément sensible à l'engagement de Paron, lui qui est l'auteur de quelques romans qui, sur le ton de la satire ou même de la farce, veulent rendre compte des problèmes les plus brûlants de la société belge, comme la réaction à la collaboration, ou le conflit entre les communautés flamande et wallonne, qu'il est jusqu'à présent le seul à avoir traité sur le plan de la fiction.

Une fois de plus, comme c'était le cas en poésie, on a pu voir que nos romanciers trouvent leurs modèles ailleurs qu'en France, dont les impératifs de mode les laissent généralement indifférents. Il en va ainsi de la plupart des mouvements littéraires, qui ne passent la frontière que parasités par des courants venus d'ailleurs. L'émergence du Nouveau Roman, dans les années cinquante et soixante, n'échappe pas à la règle. Même si l'on avance souvent que deux de nos écrivains surtout y auraient été sensibles, que Jacques-Gérard Linze et Dominique Rolin en seraient en quelque sorte les porte-parole dans nos contrées. Rien n'est plus fallacieux : les modes de structure romanesque de Linze ont plus en commun avec certains romans américains, de Faulkner et de Dos Passos surtout, qu'avec les innovations à présent bien datées de Robbe-Grillet et de Butor. Quant à Rolin, la romancière la plus originale et la plus inspirée de cette période, elle a toujours démenti d'avoir voulu prendre ce train et, même, a déclaré que si elle faisait du Nouveau Roman, c'était bien malgré elle.

Dès ses retentissants débuts, avec *Les Marais*, un roman familial d'un onirisme noir, elle prend ses libertés avec la vraisemblance, et elle ne dévient jamais de cette ligne. Chez Rolin, les sujets, et ils approchent souvent de très près l'intimité de l'auteur, forcent les figures littéraires à s'y plier, fût-ce en dépit de

tout usage admis. Rolin invente sans cesse des formes, et ce plaisir d'expérimenter ne cessera de se développer au fil des ans, mais elle le fait toujours en fonction d'une nécessité organique. Certains sujets, comme *Le Lit*, parlent d'une émotion profonde, du deuil du compagnon, avec une forme de lâchez-tout dans l'aveu que seule la vigilance esthétique empêche de dériver dans le déballage. Rolin excelle comme personne à transmuier l'expérience en œuvre d'art. Rolin est l'une des grandes romancières de ce temps parce qu'elle a su transformer un parcours vital comparable à beaucoup d'autres en une véritable odyssée intérieure. En ce sens, émancipant le roman, elle lui a conféré une dignité et une nécessité neuves.

TIRADES ET CHUCHOTEMENTS

Le théâtre est un pan de notre littérature essentiel parce que trois de nos dramaturges, Maeterlinck, Crommelynck et Ghelderode, s'y sont distingués en leur temps et ont très vite été fêtés à l'échelle internationale. C'est heureux, parce que sans ce relais venu d'ailleurs, ils auraient longtemps attendu de pouvoir s'exprimer pleinement. Sans Paris, Vienne, Dublin, Berlin, Maeterlinck dramaturge n'existait pas. Il en va de même de Crommelynck, qui devra à Lugné-Poe le spectaculaire succès de son *Cocu magnifique*. Quant à Ghelderode, on sait que sans le Vlaams Volkstoneel, il n'aurait même pas eu l'occasion d'écrire certains de ses chefs-d'œuvre comme *Barabbas* et *La Balade du grand Macabre*. À quelques rares expériences près, il n'y a, comme on sait, pas de compagnies théâtrales de haut niveau en activité à Bruxelles et en Wallonie avant la guerre, l'importante tentative de Jules Delacre et du Théâtre du Marais ayant été trop rapidement interrompue.

Comme je l'ai déjà dit, l'Occupation va favoriser une autonomisation de l'activité sur ce plan. L'interdiction des tournées françaises, qui drainaient l'essentiel du public cultivé, crée un vide, dans lequel vont s'engouffrer quelques courageux animateurs, comme Raymond Gérome et Claude Étienne. Ils créent leurs compagnies, toutes deux abritées au Palais des Beaux Arts (les Spectacles du Palais pour Gérome, le Rideau de Bruxelles pour Étienne) et, très vite, font confiance à de nouveaux auteurs. Gérome, qui est un touche-à-tout, monte son propre *Obéron*. Quelques mois auparavant, Étienne a renoncé à programmer une

tragédie de Corneille et donné la préférence à un jeune auteur, Georges Sion, dont il va créer *La Matrone d'Éphèse*. Le ton est donné : la pièce est intelligente, subtilement dialoguée, savamment ironique comme le demeurerait son auteur dans les différentes activités d'auteur dramatique, de traducteur, de critique, d'inlassable animateur, où il va désormais s'illustrer. Le Rideau a trouvé un écrivain du cru comme il le souhaite : brillant, responsable, amoureux de la langue, cultivé, aussi distant du sectarisme que du cynisme. Étienne est un admirateur de Giraudoux, adore jouer Anouilh où il excelle. Il ne retiendra ni Sartre ni Camus, évitera le théâtre existentialiste, mais s'attachera très tôt à Beckett et à Ionesco que monte, dans son théâtre, un metteur en scène et décorateur aventureux qui s'appelle Emile Lanc : il n'est pas indifférent que Lanc soit aux côtés de Monique Dorsel au moment de la fondation du Théâtre Poème... Sion va écrire d'autres pièces, et en particulier, en 1950, *Le Voyageur de Forceloup*, qui est l'une des œuvres les plus denses et les plus mûres de notre répertoire : drame de la rédemption et du sacrifice, il prend ses racines plus profondément, du côté de Claudel peut-être, d'Eliot aussi.

Un autre auteur avait débuté quelques années plus tôt, c'était Herman Closson : plus sauvage que Sion, moins dominé peut-être, il a le sens du théâtre épique, il l'a prouvé avec ses *Quatre fils Aymon*, que les comédiens routiers ont proménés à travers le pays durant la guerre. Cet admirateur de Wagner (Sion, c'est Schubert qu'il préfère), aime les thèmes qui restent au seuil du lyrique, et qu'il se plaît à démystifier. Ce sont deux voix du théâtre belge, que d'autres vont rejoindre, comme Charles Bertin ou Jean Mogin, des poètes qui aiment faire résonner les plateaux d'une riche langue de scène. A leurs côtés, Jean Sigrid pratique une forme de chuchotement. Si ses premiers essais ne font pas l'unanimité, il va se frotter à des auteurs étrangers qu'il sera appelé à traduire (Peter Handke) et y trouvera une respiration nouvelle, qui donnera à ses pièces de la deuxième période (*Mort d'une souris*, *Le Bruit de tes pas*) une musique tout en nuances, en demi-teinte, à demi-mot qui stimule l'écoute attentive. Et puis, Étienne va mettre au travail des écrivains qui ne se sont pas encore aventurés au théâtre, ou alors seulement en amateurs : Liliane Wouters dont le sens de la construction dramatique et du dialogue vont se perfectionner au point de faire d'elle l'un des auteurs de théâtre belge les plus joués et les plus traduits et, surtout, Paul Willems.

Willems a beaucoup voyagé, a vu des représentations théâtrales en Orient, y a compris que la scène pouvait véhiculer le merveilleux, la poésie concrétisée, et c'est ce qu'il va développer dans deux registres, celui de la féerie, quelquefois quotidienne, comme dans cet immense succès que sera d'emblée *Il pleut dans ma maison*, ou celui du drame dont la dimension onirique est superbement restituée, comme dans *La Ville à voile* ou *Les Miroirs d'Ostende*. Willems est un auteur habile autant qu'habité : il se laisse guider par son imagination, ce qui ne l'empêche pas de la guider à son tour. Et ses pièces, qui ont l'air de se situer entre rêve et réalité, ne s'enlisent jamais dans le vague.

Ce théâtre va croître et embellir à l'écart des grandes mutations européennes. Le théâtre de l'absurde, et le théâtre brechtien semblent le laisser impavide. Ou alors, sont-ce ces mutations qui frappent certains de ces auteurs de mutisme dans les années soixante ? Un nouveau dramaturge va, lui, trouver dans les grèves insurrectionnelles de soixante et dans les bouleversements sociaux qui marqueront cette décennie, l'aiguillon pour écrire des pièces qui doivent beaucoup à ce paladin du théâtre politique en France qu'est Armand Gatti. Jean Louvet, à La Louvière, et d'abord pour la compagnie qu'il y anime, va écrire *Le Train du bon Dieu, Mort et résurrection du citoyen Julien T.* et, en 1970, année-charnière, sa pièce *À bientôt, Monsieur Lang* va être montée au Théâtre du Parvis qui vient de s'ouvrir : c'est tout un nouveau chapitre de l'histoire du théâtre dans notre communauté qui commence.

UN POULET PEUT EN CACHER UN AUTRE

Reste tout un secteur à couvrir, celui de l'essai. Il est riche lui aussi, et très diversifié. Le domaine de l'histoire est l'un des plus foisonnants, parce que s'y côtoient des chercheurs aux préoccupations scientifiques avant tout, comme Jean Stengers ou John Bartier, des écrivains à part entière, mais dont les investigations sont des plus sérieuses, parce que souvent faites « sur le terrain », comme dans le cas de Carlo Bronne, de Georges-Henri Dumont ou de Jacques Willequet, et puis des vulgarisateurs qui aiment rendre le passé aimable autant que séduisant, comme Jo Gérard. Chacun d'entre eux va marquer une prédilection particulière pour l'histoire du pays lui-même, stimulés peut-être par le désir de contribuer à lui

donner une identité. Mais on sent déjà, chez la plupart de ces auteurs, la méfiance s'installer à l'égard d'une historiographie volontariste à la Pirenne, ce qui est caractéristique du moment de l'évolution du pays où ils se situent, parce que ni la question royale ni la guerre scolaire ne l'ont laissé intact. Des forces centrifuges se sont manifestées, des structures dissipatives, comme le dirait Ilya Prigogine, sont apparues qui rendent l'étude de notre évolution et de notre devenir de plus en plus complexe, et les historiens sont évidemment les premiers exposés à ces transformations d'abord souterraines, mais qui vont de plus en plus apparaître au grand jour.

Le secteur de l'essai littéraire va se développer considérablement dans la période suivante, sous l'influence du structuralisme et du fait du foisonnement de l'activité universitaire, mais celle qui nous occupe se marque déjà par un grand dynamisme. Émilie Noulet poursuit ses lectures intuitives et sensuelles des poètes qu'elle aime, et son *Alphabet critique* est un monument de subtilité et de finesse, dans sa quête de ce qu'elle appelle le ton poétique. Professeur charismatique, elle a formé de nombreux disciples, au premier rang desquels il faut citer Jeanine Moulin, qui appliquera la « méthode Noulet » à ses propres travaux, essentiellement sur la poésie féminine. Mais il y a évidemment, quoi qu'il ait quitté le pays très tôt, le grand Georges Poulet qui, en Angleterre puis en Suisse, met au point une lecture qui est liée au perfectionnement de ce qu'il appelle la « conscience critique », qui suppose une proximité extrême du texte, et en même temps le recours à de grandes constantes, géométriques ou temporelles. Il est piquant de voir combien sa méthode se distingue fondamentalement de celle de son frère Robert, toute en foucades et en jugements à l'emporte-pièce, qui permet de dire que les frères Poulet (ennemis, sans doute) incarnent deux opposés totaux de la critique. Du côté de Georges, qui est considéré comme un précurseur de la nouvelle critique, on trouve en Belgique, dans ces années-là, en-dehors des cercles universitaires où il a eu beaucoup de disciples, René Micha ou Jean Pfeiffer. Du côté de Robert, le très brillant Pol Vandromme, l'une des plumes les plus caracolantes que nous ayons, charriant le meilleur et le pire, mais toujours dans un même élan jubilatoire.

Vandromme nous amène à faire un petit détour par la critique journalistique, qui vaut quelquefois mieux que sa destinée ordinaire, qui consiste à s'effacer d'un

jour à l'autre. Nos journaux ont eu de grandes signatures dans ces années, des professionnels auxquels je dois mon apprentissage, et que je voudrais saluer ici, comme Georges Sion, Joseph Bertrand, Jean Sigrid, Jacques Franck, Paul Caso, Jean Tordeur, qui étaient ou sont toujours, comme l'étaient un Marcel Lobet, un Charles Moeller, critiques spiritualistes, des essayistes du quotidien parce qu'ils étaient aussi des écrivains.

Mais la plus grande personnalité dans le domaine de la prose spéculative de cette époque de nos lettres fut sans nul doute Suzanne Lilar. Si je ne l'ai pas citée jusqu'ici, alors qu'elle écrit des romans et du théâtre, c'est parce que je pense profondément que les mêmes mouvements de la pensée et du risque intellectuel l'animaient dans chacune des ses activités. Ses pièces pèchent peut-être aujourd'hui par manque de théâtralité (ce qui reste à prouver), mais n'en demeurent pas moins des méditations fondamentales sur les mythes et les thèmes qu'elles traitent. Ses romans, l'étonnant diptyque que constituent *La Confession anonyme* et *Le Divertissement portugais*, sont inséparables de sa réflexion sur le couple et sur l'amour, charnel et spirituel, qui est au cœur de son essai majeur, *Le Couple*, et de ses fertiles polémiques avec Sartre et Beauvoir à ce propos. Quant à son *Journal de l'analogiste*, il est l'un des plus beaux essais sur le fonctionnement même de la poésie qui soit. Un seul écrivain a pris autant de risques intellectuels qu'elle, et c'est une femme aussi, puisqu'il s'agit de Claire Lejeune, autre intelligence pure qui s'est attaquée aux sujets les plus ardues avec une témérité qui n'a d'égale que sa clairvoyance.

Il est évidemment un genre dans lequel, aux approches de la fin de son parcours, Suzanne Lilar excella une fois encore, c'est celui de l'autobiographie. Son *Enfance gantoise* est un livre magistral, avec lequel ne peuvent rivaliser que peu d'ouvrages de notre littérature, *Le Sucre filé* de Paul-Aloïse De Bock peut-être, dont les quelques livres très sélectifs marquent, comme ceux de Lilar, à chaque fois une étape dans une quête de soi et de la connaissance : voilà un auteur dont il serait bon, comme pour quelques autres, de rassembler un jour l'ensemble de l'œuvre, pour pouvoir en mesurer l'ambition et la cohérence.

Cela constitue-t-il un bilan d'une période de nos lettres à la fois proche encore et en même temps déjà cernable ? Aucune activité artistique ne se laisse réduire à de

telles considérations, qui sont inévitablement schématiques et illusoire, en cela même qu'elles nécessiteraient une objectivité et une exhaustivité également inatteignables. La première raison d'être de la littérature, c'est le plaisir qu'elle procure, la secrète et confidentielle stimulation de la lecture qu'elle produit. Or, nul d'entre nous, fût-il le plus érudit, n'a l'oreille universelle. Dans cet ensemble, qu'emporterais-je dans une île déserte ? Quelques pages de Lilar, et celles que Tordeur leur a consacrées, une fugace trouée dans la pellicule du réel de Vaes, les premières images du *Crabe aux pinces d'or*, un poème d'Ernest Delève, que je n'ai pas pu citer, mais maintenant c'est fait, un chapitre du *Prestige du passé* d'Albert Dasnoy qui aurait dû trouver lui aussi sa place plus haut, *Voie lactée* de Thiry, une aventure de Bob Morane pour retrouver mes douze ans, un conte de Carême pour n'en avoir que sept, quelques vers de Philippe Jones, parce qu'ils peuvent servir de talismans, une description d'aube d'été, à l'heure où les pelouses transpirent encore, par Maud Frère, une page de l'éloge de la pomme de terre de Desnoues. Je vais m'arrêter là, au risque de recommencer l'inventaire.

Peut-on conclure plus sérieusement ? Cette époque est trop composite, trop contradictoire aussi, pour permettre une vaste synthèse. J'ai suffisamment mis l'accent sur des polarités — le caractère confidentiel de la poésie face au souci d'accessibilité des genres populaires ; un besoin d'enracinement que contredit en apparence une ouverture aux grands courants internationaux ; le refus de l'intellectualité de certains qui vient à l'encontre des grandes ambitions théoriques de quelques autres, etc. — pour indiquer que rien n'est simple ni schématique dans ce paysage. Une qualité caractérise cependant plus que tout ce quart de siècle placé sous le signe de la pacification et de la reconstruction : une confiance placée dans les pouvoirs de la langue et dans la capacité qu'a l'écrivain de dépasser les obscurités et les opacités du réel. Peut-être notre époque, plutôt que de s'arracher au cauchemar, comme celle que je viens de survoler, nous donne-t-elle l'impression d'y retourner. Ses auteurs, dès lors, nous demeureraient étonnamment proches dans la mesure où ils brandissent un flambeau d'espoir au sortir des ténèbres.