

MARC QUAGHEBEUR

Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles

## AUX CONFINS DU FANTASTIQUE ET DU RÉEL, LE LÉGENDAIRE PLUS QUE L'HISTORIQUE

Abstract. Quaghebeur Marc, *Aux confins du fantastique et du réel, le légendaire plus que l'historique* [At the confines of true and fictitious: the fabled over the historical], *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXXIX/1: 2012, pp. 5-40, ISBN 978-83-232-2410-5, ISSN 0137-2475, eISSN 2084-4158.

Taking as its starting point two crucial moments of the Belgian history – the events that took place in 16<sup>th</sup> (the reign of Charles V and afterwards) and in 19<sup>th</sup> centuries (from the Battle of Waterloo until the Belgian Revolution in 1830) – the paper demonstrates how non-French literature written in French was born in a country where this language actually came into being, but which, nevertheless, never came as far as to acquire the status of a nation state. Belgian literature in French never became able to convey either the History, or its relationship to the world or its identity in accordance with French interpretative models and French narrative standards. The paper sheds a light on how, in 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, European historical events – esp. the two wars – affected slight details of the initial pattern, but failed to contest successfully both the reluctance to see the History as a device to grasp the Sense and the preference for privileging the fabled, the legendary and the fictitious at the expense of factual realism.

Keywords. history, Belgium, France, Germany, Francophonie, myth

Toutes les Histoires sont singulières. Toutes possèdent leur logique propre ; mais, dans le concert des nations, toutes n'ont apparemment pas, pour autant, de légitimité ou de droits comparables. Chacune doit en outre trouver ses propres modes d'expression et de lecture.

Il n'en va pas autrement en littérature, lieu où l'articulation entre Langue, Forme, Imaginaire et Réalité a à se tramer dans le creuset, toujours singulier et collectif à la fois, de la subjectivité d'un écrivain – et des singularités de la langue dans laquelle il écrit. Loin de l'État-Nation mais dans la langue qui l'inventa, qu'en est-il d'un pays, tel la Belgique, qui ne possède pas de langue propre, mais dont l'originalité vient encore de se manifester au travers d'une année et demie de vie nationale gérée par un gouvernement fédéral qui n'était pas de plein exercice ? Chez la plupart de nos voisins, cette situation a suscité des commentaires souvent marqués par des clichés plus que des analyses.

## UNE AUTRE HISTOIRE QUE CELLE DES CANONS DOMINANTS

Qu'en est-il donc de la présence et des formes de présence de l'Histoire au sein de sa production littéraire de langue française ? Une littérature qui non seulement n'est pas la seule dans ce pays plurilingue mais s'écrit de surcroît dans une langue qui, non contente de ne pas lui appartenir en propre, apparaît comme le bien et l'image par excellence d'un des voisins les plus immédiats du royaume. Le français est en effet devenu l'apanage et l'image de marque de la France, pays dont l'Histoire fut, se voulut et continue de se croire hégémonique. Or la France est loin d'être le seul pays d'Europe dans lequel le français constitue, depuis ses lointaines origines, le substrat de la langue maternelle d'une partie de ses populations. Tel est notamment le cas de la Belgique mais aussi de la Suisse.

Qui plus est, la complexité politique de la Belgique comme ses formes de gestion démocratique ne se comprennent, si l'on y regarde de près, qu'en remontant le long cours de l'Histoire. Et, particulièrement, en ces moments-clés que furent les tournants des XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles d'une part ; des XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles, de l'autre. Comme pour la plupart des États européens, quelque chose d'essentiel se noue en effet durant la première période et continue de produire des effets jusqu'à aujourd'hui. On l'oublie trop souvent, quand on ne refuse pas de le reconnaître – situation fréquente pour les pays qui n'ont pas accédé à des formes d'hégémonie.

En ce qui concerne l'amont de l'Histoire de la Belgique, le paradoxe est d'autant plus grand que l'apogée des Anciens Pays-Bas bourguignons se produisit sous Charles Quint. Elle se réalisa donc à un moment capital de l'Histoire européenne, et qui dépassa de loin le destin immédiat des populations sur lesquelles régnait, depuis le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, la famille du jeune archiduc Charles (1500-1558). Cet État (les Anciens Pays-Bas, appelés aussi Flandre, Belgique, Germanie inférieure, Pays de par deçà, etc.) était parmi les plus développés et les plus densément peuplés d'Europe. Dans ses *Mémoires*<sup>1</sup>, le monarque l'appelle son propre pays. Du fait des aléas des histoires dynastiques, ce pays de la Toison d'Or se vit inscrit dans un Empire qui comprenait les Espagnes et une belle part de l'Italie, le Nouveau Monde, les Allemagnes ainsi que les possessions des Habsbourg face aux Turcs. Dans chacune de ces sphères, Charles Quint régnait selon des modalités différentes tout en les insérant dans un dessein qui dépassait chacun d'entre eux. À son pays natal, l'empereur donna ainsi des constitutions que l'on pourrait qualifier de pré-fédérales. Ces constitutions demeurèrent en usage jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Elles y furent plus ou moins d'application sous l'autorité, légitime mais lointaine, des descendants du père de Charles Quint,

---

<sup>1</sup> Découverts au XIX<sup>e</sup> siècle par Gachard qui les ramène au français (langue dans laquelle ils ont été conçus), à partir de leur traduction portugaise, ces *Mémoires* ont été republiés chez Albin Michel en 1969 et commentés par Salvador de Madariaga. Je les ai analysés dans « Autobiographie d'un prince francophone » in *Carlos V y la noción de Europa, Correspondance (numero especial)*, Caceres 1994, p. 44-68.

installés à Madrid ou à Vienne. Elles s'appliquaient à un État qui se scinda en deux à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle (Hollande / Belgique pour faire court ; Pays-Bas calvinistes ou catholiques pour se reporter aux données de l'époque) – ce qui devint un fait sans retour au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, à l'heure du déclin de la maison d'Espagne.

Au cœur même de la façade occidentale de l'Europe, les habitants des Anciens Pays-Bas apprirent donc à vivre avec des princes légitimes qui demeuraient en dehors de leurs frontières et les géraient à partir de ces ailleurs. Ils les géraient par conséquent en fonction d'intérêts qui n'étaient pas d'abord les leurs. Les populations des Pays-Bas catholiques développèrent en conséquence une mentalité sociétale différente de celles des États-nations qui se mettaient en place autour d'eux. Cette situation induisit en outre un rapport au politique et aux élites peu comparable à celui qui se développait en France, par exemple, mais aussi dans d'autres pays développés qui entouraient le bassin scaldo-mosan. En posant les bases d'un tout autre type d'imaginaire que celui qui allait prévaloir en France, cette situation historique dessina les prodromes d'autres formes de rapports à l'Histoire ; de représentations ou de formes d'identification à l'Histoire.

À travers la francisation générale des élites européennes qui se développa à l'heure de l'hégémonie française en Europe, le français, langue qui avait toujours été parlée et écrite dans les Pays-Bas du Sud, tendit en outre à devenir de plus en plus hégémonique dans les couches instruites de l'ensemble de la société de ce pays. Cet état de fait, l'annexion jacobine de 1794 des Anciens Pays-Bas et de la Principauté de Liège par la France la renforça ; puis – de façon réactive – l'inclusion de ce pays au sein des Pays-Bas du Nord, lesquels entendaient étendre progressivement l'usage du néerlandais sur le territoire du royaume créé, entre France et Allemagne, par le Congrès de Vienne. La fondation du royaume de Belgique, en 1830, dota celui-ci d'une constitution très libérale, bien différente de celles qui prévalaient dans d'autres pays européens. Elle reposait toutefois sur le suffrage censitaire, ce qui engendra une gestion politique de classe. La question des langues, que le législateur avait laissée libre, ne s'y posa donc pas – les élites représentées aux Chambres parlant toutes le français. Et cela, alors qu'existait et continuait à se développer une littérature flamande qui prolongeait une très ancienne tradition.

Il en allait de même dans le champ francophone mais avec d'autres paramètres. De ce côté-là, en effet, l'évidence d'une langue et d'une culture à sauvegarder ne se posait pas, ou pas de la même manière. Il s'agissait en effet de savoir comment inventer en français, c'est-à-dire, dans la langue dominante de l'époque – et cela, à côté d'écrits qui voyaient le jour dans les langues dialectales du sud de pays (phénomène qui ne concernait bien sûr pas la bourgeoisie francophone dans les Flandres) une littérature propre, différente de la française. La question de l'invention d'une littérature francophone (terme qui n'existe pas encore dans les premières

décennies du XIX<sup>e</sup> siècle) se pense et se joue<sup>2</sup> bien évidemment dans les paramètres de l'époque : ceux de la hantise des États-nations et des littératures nationales. Les uns comme les autres reposent toutefois sur une équation qu'il est impossible de réaliser en Belgique – comme en Suisse d'ailleurs. L'adéquation d'un État et d'une langue n'y est en effet pas de saison. Encore moins le fait que cette langue se devrait d'être propre et spécifique. De telles questions, toutes les littératures francophones auront à les affronter, dans les tensions qui sont propres à chacune, avec leurs Histoires singulières.

Par ses constituants des XVI<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, la Belgique échappe donc aux canons qui définissent les devenirs européens après la bataille de Waterloo et le Congrès de Vienne. La Belgique, si elle s'inscrit aux avant-postes du devenir économique du continent (comme les Anciens Pays-Bas l'avaient été au tournant des XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles), pose donc et se pose des problèmes que d'autres n'ont pas à affronter. Aussi bien par rapport à la notion de littérature qui est en train de prendre forme qu'à l'égard de la vision de l'Histoire, téléologique et nationaliste, qui formata, pour des décennies, la compréhension et la diffusion des faits en Europe et dans le monde. Pour le champ linguistique et littéraire qui nous concerne, cela doit en outre se réaliser dans la langue en laquelle fut conçue l'idée moderne de nation. Celle-ci (celle qui fait coïncider langue, pays et identité) posa les prémices de la France moderne dont accouchèrent la Révolution et l'Empire. Cela déboucha, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, sur des discours d'escorte visant à faire du français – et du français tel que la France officielle le vit et le transcende en littérature – le sésame, et de cette identité, et de l'universel.

#### DES ÉLÉMENTS DU MYTHE À LA FORME SINGULATRICE

C'est dans ce contexte culturel, politique et historique précis (il est par ailleurs celui d'une efflorescence de très grands écrivains français), et sur cet arrière-plan d'Histoire propre (l'Europe du temps comme l'Europe contemporaine ont bien du mal à le reconnaître<sup>3</sup>), que se produit l'invention des lettres belges de langue française au sens moderne du terme<sup>4</sup>. Dès les années 1820-1830 en effet, et parallèlement à une

<sup>2</sup> Cf: mon article « Le Soi et l'Autre » in Y. Bridel, B. Chikhi, F.X. Cuhe et M. Quaghebeur (éds), *L'Europe et les Francophonies*, PIE-Peter Lang, Bruxelles 2005, p. 67-103 (particulièrement à partir de la page 83).

<sup>3</sup> Au point d'avoir voulu, en 1794 comme en 1815, rayer de la carte les très vieux territoires qui furent le creuset d'inventions culturelles, intellectuelles ou humaines majeures, et dans lesquels se mettaient en place les prodromes d'une identité spécifique, ainsi que l'a montré Jean Stengers dans ses deux tomes publiés chez Racine, et consacrés à *l'Histoire du sentiment national en Belgique des origines à 1918*. Le tome 1, *Les Racines de la Belgique (jusqu'à la révolution de 1830)*, parut en 2000 ; le second, *Le Grand Siècle de la nationalité belge*, en 2002.

<sup>4</sup> La production littéraire en langue française y est très ancienne mais ne peut être assimilée alors à une littérature francophone au sens strict. *L'Histoire illustrée des lettres françaises de Bel-*

entame du travail de publication des textes Anciens des XIV, XV et XVI<sup>e</sup> siècles, ont lieu des débats sur le droit, la possibilité et les modalités d'une littérature francophone autonome en Belgique (le mot Belgique est utilisé avant la révolution de 1830 et la proclamation de l'Indépendance). Durant cette décennie se mettent également en place les premiers éléments du ou des mythes singularisateurs de cette littérature et de cette Histoire<sup>5</sup> au sein de l'espace européen. Ainsi se trouve-t-on devant les prémices de la seconde époque décisive des constituants de formes d'identité et d'imaginaire singuliers : celle qui va poser les bases du royaume de Belgique et déterminer une part de son devenir.

Dans ce contexte qui précède et prépare l'indépendance de 1830, les premiers textes de fiction capables d'engendrer ce réel et de propulser cet imaginaire voient en outre le jour. Ces textes mettent en exergue – et ce n'est pas un hasard dans le contexte préromantique qui est le leur – des figures de l'Histoire des Anciens Pays-Bas des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. En 1823, Édouard Smits publie et fait ainsi représenter au Théâtre de la Monnaie *Marie de Bourgogne*<sup>6</sup>, pièce qui met en scène la fille de Charles le Téméraire, grand-mère de Charles Quint. Le texte loue l'habileté de la jeune duchesse dans la position de faiblesse qui était la sienne. Elle parvint en effet à déjouer les volontés annexionnistes du roi de France, Louis XI. Quatre ans plus tard, alors que le roman historique incarné par Walter Scott vient de faire souche en France avec *Cinq-Mars* (1826) d'Alfred de Vigny, Henri Moke (1803-1862) publie *Le Gueux de mer* (1827), livre qu'il sous-titre *La Belgique sous le duc d'Albe*. Ce roman produit les premiers éléments du mythe du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>. Le principe d'une figure de résistance qui ne veut pas du pouvoir – figure censée incarner le petit Belge héroïque que conforteront les combats de 1914-1918, et qu'emblématisera la figure de Tintin – s'y inscrit déjà très clairement. Comme s'y esquisse le songe du siècle d'or

---

*gique* publiée en 1958, à La Renaissance du Livre, sous la direction de G. Charlier et J. Hanse en donne un bel aperçu, comme le livre de J. Falicki, *Historia francuskojęzycznej literatury Belgów*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Warszawa – Kraków, 1990.

<sup>5</sup> J'ai exposé à Trujillo en 2000 les modalités d'engendrement de ce mythe. Cfr: M. Quaghebeur « Constitución y modulación del mito del siglo XVI en la Bélgica francófona », *Iberomania*, n° 54, 2001, p. 72-118. Je l'évoque en outre dans *La Belgique avant la Belgique* (*Textyles*, n° 28, 2005) dans mon article « Le XVI<sup>e</sup> siècle : un mythe fondateur de la Belgique », p. 30-45. *Le Gueux de mer*, roman dans lequel on trouve les premiers éléments du mythe, a été réédité en 2001 sous un titre erroné (*Les Gueux de mer*) dans la petite collection de poche de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises, avec une étude minutieuse de Raymond Trousson.

<sup>6</sup> É. Smits, *Marie de Bourgogne, Tragédie en cinq actes*, chez A. Stapleaux, imprimeur-libraire, Bruxelles 1823. Le texte est introduit par une préface, *À ma patrie*, dans laquelle l'auteur se dit soutenu par les « encouragements de [s]a patrie, de cette noble Belgique, si riche de souvenirs et de gloire ». Le sujet qu'il a choisi est, selon lui, un sujet « national » auquel il s'est consacré après avoir fait le tour de l'Europe pour découvrir quelle était sa vraie patrie. L'énumération des lieux qui ne le sont pas s'achève par l'évocation des « bords du Zuiderzée », c'est-à-dire de la Hollande à laquelle la Belgique s'est retrouvée attelée par les Puissances européennes.

<sup>7</sup> Cfr: les pages 35 à 39 de l'article cité en note 5.

et du pays de cocagne lié au règne de Charles Quint. Dans ce roman, le grand-père du héros, qui descend par ailleurs des grandes familles de la splendeur bourguignonne, les Gruthuyzen, est présenté comme un proche de l'empereur. Et Moke d'affirmer, dans sa préface, avoir composé son roman « dans le but d'offrir aux lecteurs le tableau fidèle d'une époque glorieuse pour la Belgique ».

En 1828, le même Moke publie *Le Gueux des bois*. Il ne manque pas d'inscrire cette nouvelle production fictionnelle dans une réflexion sur l'Histoire et la Littérature. Réflexion qu'il entend tramer dans une perspective à la fois européenne et belge – dût l'indépendance du royaume ne pas encore avoir été proclamée. Conscient de la singularité de l'Histoire de son pays, comme de la nécessité, pour l'affirmer et la faire vivre, de la sortir des modèles interprétatifs aliénants des pays qui l'entourent, Moke va jusqu'à prendre distance à l'égard de Schiller. Il considère ainsi que celui-ci a « méconnu entièrement le caractère des héros belges » dans ses évocations des Pays-Bas du XVI<sup>e</sup> siècle. La qualification de ce dernier d'un « État libre opulent, pacifique et respecté » qu'un souverain étranger ruina en voulant « substituer son despotisme aux lois nationales » engrange des éléments majeurs de l'imaginaire historique des Belges.

Consécutive au rejet de l'union contrainte et forcée des Belges avec les Hollandais, la reconnaissance de l'indépendance de la Belgique en 1830 s'obtint assez aisément du fait de l'accommodement progressif des Puissances européennes. Et cela, bien que cette proclamation détricotât ce qu'avait entendu mettre en place le Congrès de Vienne. Se développe alors, en Belgique, une littérature modérément romantique<sup>8</sup> qui ne manque pas d'exalter des faits du passé héroïque des principautés féodales ou des Anciens Pays-Bas. Ainsi conforte-t-elle et étend-elle le mythe historique du siècle d'or (XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles) et du pays de cocagne mis à mal par les appétits de ces puissances étrangères dont les Belges n'ont que faire. Le mythe du petit Belge courageux et désintéressé, qui aboutira quarante ans plus tard à la (re)création de Tyl l'espiègle par Charles De Coster, prend ainsi peu à peu figure. Et cela, en même temps que le renvoi à la double dimension, germanique et latine, du pays, comme à sa qualification progressive par la hantise et la grandeur d'une tradition picturale originale remontant au siècle d'or : celle de la peinture flamande. Ces divers éléments sont censés permettre l'affirmation de la et des différences des Belges par rapport à la tradition française. Entre 1830 et 1870, ces différences se déclinent toutefois sans produire des formes originales capables de trancher sur les canons français. Il faut attendre plusieurs décennies avant que ne s'entament les processus d'autonomisation et de singularisation

---

<sup>8</sup> Gustave Charlier en a fourni l'historique détaillé dans ses deux tomes de *Le Mouvement romantique en Belgique*. Le premier tome, consacré à *La Bataille romantique*, fut publié à La Renaissance du Livre tandis que le second, *Vers un Romantisme national*, l'était par l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises.

réelles d'une littérature francophone digne de ce nom – et non pas d'une littérature française mineure hors de France<sup>9</sup>.

L'événement se produit en 1867 avec la publication par Charles De Coster de *La Légende d'Ulenspiegel* dont le titre définitif est : *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre et ailleurs*<sup>10</sup>. Cet intitulé complexe est notoirement indicatif de la démarche que doit suivre un écrivain provincial (i. e. belge) lucide – le terme francophone n'existant pas encore<sup>11</sup>. Ce que De Coster fait, il l'indique en outre, certes dans un style carnavalesque qui en dit long sur ce qu'il s'agit de miner, dans la préface du roman, dite du Hibou. Il s'agit en effet de porter à la Forme tous les ingrédients du mythe du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup> engrangés durant les quarante années antérieures ; et, à travers cette Forme, de dire une Histoire qui ne ressemble en rien à celle de la France mais n'en est pas moins une Histoire au sens strict. Tels sont le projet et la réussite de celui qu'il faut sans doute considérer comme le premier romancier francophone de l'histoire de la langue française.

Jouer des dédoublements qu'attestent, dès l'entame, les divers segments de son titre (et qu'incarnent ses personnages et leurs jeux de miroir) se trouve dès lors au cœur d'une Forme qui emmêle gaiement des modes narratifs que la tradition normative française a préféré opposer ou, en tous les cas, séparer. De Coster recourt d'autre part à l'ésotérique pour faire entendre dans le long terme, au-delà de l'absurdité de ce qui paraît ressortir à l'Histoire avec un H majuscule – et donc aux canons dominants de la lecture de celle-ci – un Sens qui se révélerait humain. De la sorte, De Coster écrit un roman de l'Histoire hors de l'Histoire, matrice qui se révélera très opérante dans le corpus des lettres belges francophones. Enfin, la Forme de De Coster sort de la langue normée, scolarisée, qui n'est pas tout à fait celle du Grand Siècle, il faut le préciser, mais celle de la diffusion normative du français. De Coster, en outre, n'hésite pas à recourir au légendaire. Là encore, pour dire une Histoire qui se trouve au fond de la mémoire mais ne peut se couler dans les moules des récits fictionnels de l'Autre, et notamment des États-nations.

---

<sup>9</sup> C'est en gros ce que théorisent pour la Romandie les Suisses Virgile Rossel et Pierre André Sayouz.

<sup>10</sup> Établie par Joseph Hanse, à partir du manuscrit, la version correcte du texte ne verra le jour que 99 ans plus tard, en 1966, à La Renaissance du Livre. L'édition de poche « Espace Nord » la reprend, sans l'appareil critique.

<sup>11</sup> Celui-ci est inventé peu après, mais en excluant les Francophonies européennes, c'est-à-dire les Francophonies originaires.

<sup>12</sup> Cf. mon article déjà cité à la note 5, paru dans *Textyles* n°28, et « Permanence et Avatars du mythe du XIV<sup>e</sup> siècle », à paraître à Coïmbra, en 2012, dans le numéro *Mythe, Histoire, Confluences* de la revue *Confluencias* et dans le *Bulletin* de l'Académie royale de Langue et de Littérature française.

De Coster invente ainsi une Forme apte à témoigner de cette singularité belge que des non-Belges ont vue et décrite beaucoup mieux que les Belges eux-mêmes<sup>13</sup>. À partir de *La Légende d'Ulenspiegel* commence donc à se préciser – le processus connaîtra bien évidemment de nombreuses modulations historiques – les modalités foncières de l'inscription singulière de l'Histoire dans les textes belges de langue française.

Pour faire court, disons que l'Histoire ne saurait s'y trouver tout à fait au centre du récit, sauf dans les écritures réalistes – et encore ! De la sorte, le corpus des lettres francophones belges essaie de contourner ou de transformer un code majeur de la tradition française du XIX<sup>e</sup> siècle. Il s'attaque de même à la linéarité narrative, et à la vraisemblance. On retrouvera en revanche celles-ci comme structure dominante des œuvres coloniales, mais pas des plus singulières – la confrontation au tout Autre et les processus de domination n'étant pas les mêmes que ceux de la confrontation à l'Autre sur fond de Même. L'Histoire n'est donc pas absente du corpus francophone belge mais s'évade des canons censés la préférer et l'exalter, lesquels ne font que la rendre illisible. Elle sert donc non seulement de toile de fond mais aussi de matière. Une matière dont elle ne constitue pas pour autant le Sens – et certainement pas la clef du Sens. Ce n'est pas pour rien d'ailleurs que De Coster, dans *La Légende*, afin de faire advenir ce Sens caché, a notamment recours à la « Quête des Sept », comme aux séances fantastico-cosmiques de l'ailleurs exotérique dans lesquelles Tyl et Nele se voient projetés à plusieurs reprises.

Dans sa transcription par les lettres belges francophones, l'Histoire se voit donc presque toujours décalée. Elle peut impliquer des personnages majeurs, mais les saisit alors dans une position ou à un moment toujours bancals par rapport à Elle.

## PLUS QUE L'HISTOIRE, LE LÉGENDAIRE

Au siècle suivant, et particulièrement après la Seconde Guerre mondiale, ce mouvement prendra des proportions accrues. Il s'accomplira notamment à travers l'esthétique du fantastique réel et du réalisme magique. On en aperçoit la logique dans la *Lettre aux comédiens qui interpréteront Warna* de Paul Willems (1912-1997). Après avoir évoqué comme mémoire profonde du texte les nuits de l'hiver 1944-1945 et parlé de la menace historique qui persistait encore au début des années 1960 et dura jusqu'aux années 1980, le dramaturge signale que ces éléments révèlent le « sentiment du destin », mais d'un destin qui se décide « ailleurs ». C'est pourquoi, écrit-il, *Warna* « appartient au temps de la légende ».

---

<sup>13</sup> Ainsi *Le Château des Belges* de l'Américaine Renée C. Fox, publié en version française chez Duculot en 1997 ; ou le texte du Néerlandais Benno Barnard (« Pourquoi je suis devenu Belge ») dans le numéro 21-22 de *Liber*, *La Colère des Belges*, paru en 1995.

Le légendaire renvoie ainsi à l'Histoire immémoriale, transmise par la tradition orale ou les comportements des uns et des autres. Une « Histoire non écrite, et qui n'est pas celle des historiens »<sup>14</sup>. Sans aller aussi loin, et dans le propos, et dans l'imaginaire – mais avec la conscience aiguë d'une situation dont se fait l'écho sa *Préface du Hibou* et avec un engagement historique du texte plus marqué –, De Coster a bel et bien produit les ingrédients du type de Forme qui peut répondre – et cela au cœur même du siècle du romantisme – à la situation de son pays. Un pays qui n'a ni le contrôle de sa (ses) langue(s), ni celui de son Histoire, mais qui a parfaitement conscience, et des unes, et de l'Autre. Le mythique et le légendaire deviennent dès lors porteurs de cet état de fait et des mentalités qui en procèdent.

Si cela se remarque d'une façon plus nette du côté francophone que du côté néerlandophone<sup>15</sup>, il n'en reste pas moins que cette propension au réalisme magique a également fleuri en Flandre et s'atteste par exemple dans les œuvres de Johan Daisne ou d'Hubert Lampo, lequel commenta d'ailleurs le francophone Guy Vaes (1927-2012)<sup>16</sup>. Pour affirmer leur différence par rapport à la France, mais aussi pour dire une Histoire qui ne cesse de leur échapper, les Belges francophones en ont donc remis sur certains éléments littéraires plus que sur d'autres. Les écrivains les plus célèbres délaissèrent ainsi, je l'ai dit, l'écriture réaliste ou, au contraire, en remirent sur elle. L'expressivité naturaliste, telle que l'entendent les Belges, fut notamment censée permettre, et cet ancrage, et ces débordements du réel.

Camille Lemonnier (1844-1913), que ses pairs proclamèrent en 1883 « maréchal des lettres belges », fait ainsi son apparition dans le ciel littéraire avec un récit qui va au bout de ce que devrait être le réalisme mais passe les bornes de la bienséance : *Sedan* (1871). Celui-ci concerne la défaite des armées françaises de Napoléon III devant celles de Guillaume I<sup>er</sup> de Prusse. Loin de relater la bataille, ses faits d'armes héroïques ou tragiques, le futur romancier décrit au contraire le champ de bataille après la défaite. Hommes et chevaux agonisent ou gisent dans la pestilence générale et l'absurdité de l'Histoire. La réédition du volume en France ne conserva toutefois pas le titre original qui renvoyait trop explicitement aux stigmates d'une Histoire nationale. On y substitua une appellation renvoyant à l'univers physique du désastre, *Les Charniers*<sup>17</sup> – ce qui atténue l'effet de distorsion que provoquait l'énoncé initial par rapport à la matière du livre.

---

<sup>14</sup> P. Willems, *Warna*, Didascalies, Bruxelles 1984, p. 8. Dans la première édition de la pièce (Brepols 1963), Willems recommandait d'éviter l'usage de costumes d'une « époque déterminée ». Car le passé dans lequel se déroule l'action n'est pas « un passé historique », mais celui qui « se fait en nous-mêmes par nos attaches à la tradition » (p. 8).

<sup>15</sup> Ce qui prouve bien qu'à l'histoire d'un pays se superpose – et la complexifie – la question de la langue dans laquelle on écrit.

<sup>16</sup> G. Vaes, *L'Usurpateur*, Labor, Bruxelles 1994, postface de Hubert Lampo.

<sup>17</sup> Le récit est accessible aujourd'hui dans la collection « Espace Nord » (n°176), sous le titre *Sedan ou Les Charniers*, avec une belle lecture de Sophie Thorel-Cailleteau.

La grande époque de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, celle des Verhaeren, Maeterlinck, Eekhoud, Rosny<sup>18</sup> ou Rodenbach voit Edmond Picard, le mentor des lettres belges engagé dans le combat socialiste, proclamer, dès 1887, que le fantastique réel constituera le fil rouge de cette littérature. À travers cette esthétique, cette littérature dirait le réel, mais autrement que ne le fait la tradition dominante de restitution du réel. Un réel « vu, senti, en ses accidents énigmatiques... avec intensité<sup>19</sup> », écrit Picard. Bref en ses décalages et en ses failles.

Contemporains d'un moment d'apogée de la Belgique, ses disciples ou ses contemporains, qui ne demeurent pas pour autant indifférents au champ social, ne vont pas prendre, eux non plus, l'Histoire à bras-le-corps. Et d'autant moins qu'ils veulent se différencier de leurs aînés des années 1830-1860, qui avaient mis des contenus belges dans des formes françaises. Ainsi s'étaient-ils empêtrés dans l'impossibilité d'inventer des Formes originales. Renvoyant, à leur façon, à *La Légende d'Ulenspiegel*, livre qu'ils qualifient de patial et non de national (livre qui oppose deux fils, Tyl et Philippe II, qui brassent mélancolie, chacun à leur façon), ces écrivains procèdent toutefois à de subtiles formes d'inscription de l'Histoire. Elles confinent souvent au légendaire.

Renvois à l'Histoire et nostalgie historique s'interpénètrent donc. Ils se décèlent même là où on ne les y attendrait pas forcément. Comment commence en effet *Bruges la morte* (1892) de Georges Rodenbach ? Par une visite du veuf inconsolable qu'est Hugues Viane, à la cathédrale de Bruges, à l'heure où le soir tombe. Où se rend-il dans la cathédrale de Bruges ? Devant les gisants de Marie de Bourgogne et de Charles le Téméraire. Veuf d'une femme et d'une Histoire, par conséquent... Le fait est loin d'être unique.

La grande aventure littéraire de Maeterlinck (1862-1949) commence par *Le Massacre des Innocents*, une transposition d'art comme la pratiquent alors les Belges, soucieux d'incarner la Flandre littéraire et picturale, et de s'enter sur leur Histoire lointaine, presque légendaire<sup>20</sup>. Le texte de Maeterlinck part du célèbre tableau homonyme de Breughel. L'on y voit un vieil homme (il ressemble au duc d'Albe,

---

<sup>18</sup> Le cas de Rosny aîné vaudrait à lui seul une étude particulière, lui qui commence sa carrière par des romans naturalistes (*Nell Horn de l'Armée du Salut* (1886), et donnera encore tardivement *Au temps du roi Léopold* (peu après sa mort, en 1944), mais se fait surtout connaître par ce qui se trouve en amont ou en aval de l'Histoire : les romans préhistoriques et les romans de science-fiction. J'ai analysé l'un d'eux *La Force mystérieuse* dans M. Quaghebeur (éd.), *Les Villes du symbolisme*, PIE-Peter Lang, Bruxelles 2007, p. 255-273.

<sup>19</sup> « E. Picard – Le Fantastique réel » in É. Lysoe (éd.), *Littératures fantastiques, Belgique, terre de l'étrange, tome 2, 1887-1914*, Labor, « Espace Nord Repères », n° 2, Bruxelles 2003, p. 23. Le texte avait été publié dans *Le Juré*, livre qu'avait illustré Odilon Redon.

<sup>20</sup> Eekhoud la magnifiera et la mythifiera dans son dernier roman *Magrice en Flandre*. Cfr. M. Quaghebeur, « Mutations et constantes de l'image du Portugal en Belgique dans les années 1920 chez Georges Eekhoud et Pierre Daye » in A. Fernandez (éd.), *Visão de Portugal por estrangeiros*, Centro de Literatura e Cultura Portuguesa e Brasileira, Viseu 2003, p. 27-49.

qui mit à genoux les Pays-Bas du XVI<sup>e</sup> siècle) et des cavaliers armés semblables aux Espagnols du XVI<sup>e</sup> siècle venir massacrer des paysans d'un pays enneigé qui ressemble aux Anciens Pays-Bas. Jamais Maeterlinck n'écrit le nom du duc d'Albe. Il parle en revanche des Espagnols mais situe l'action de son récit à Nazareth<sup>21</sup>, village dont les habitants portent des prénoms typiquement flamands.

Le légendaire rejoint ainsi l'historique et devient peu à peu le dit foncier d'un petit pays. Au point qu'à l'heure de l'invasion et de l'occupation allemandes de la Belgique en 1914, Maeterlinck pourra recycler son texte de 1886, à quelques retouches près, et le faire servir à la dénonciation de la barbarie des troupes de Guillaume II. Il l'intègre en effet dans *Les Débris de la guerre* (1916), en signalant que les événements de 1914-1918 « avaient transformé cet humble exercice littéraire en une sorte de vision symbolique ». Cette expression pourrait également convenir aux espaces dans lesquels se déroule une pièce comme *Pelléas et Mélisande*. Dans ses drames de guerre proprement dits (*Le Bourgmestre de Stilmonde* et *Le Sel de la vie*), pièces que la censure française interdira<sup>22</sup> parce qu'elle les trouvait trop ambiguës alors qu'elles sont tout sauf proallemandes (elles susciterent d'ailleurs l'ire des germanophiles à Buenos Aires), la partition théâtrale atteint, là encore, au légendaire plus qu'au factuel. Cela découle notamment d'un type d'attitude à l'égard de l'identité comme de la langue.

Dans son article « La Résistance », publié en 1918 dans *La Belgique en guerre*, Maeterlinck prolonge et explicite ce passage presque automatique au légendaire au sein d'un peuple qui ne veut pas des cloisons de l'Histoire. Il considère ainsi qu'au fur et à mesure que s'avanceront les siècles, émergera « de plus en plus haute, innocente, héroïque et pure, l'image de la Belgique » qui « s'est sacrifiée uniquement et simplement pour rester fidèle à la parole qu'elle avait donnée à l'Europe. On ne trouve rien dans l'histoire », poursuit-il, « qui ressemble à ce qu'elle a fait. Comme dans toutes les contrées que la gloire a marquées d'un signe qui ne s'efface plus, il s'y forme déjà un inépuisable fonds de légendes ironiques ou farouches, gouailleuses ou touchantes, mais toujours héroïques, qui ne sont que la synthèse de faits réels trop nombreux, trop épars, pour qu'il soit possible de les connaître ». Et le prix Nobel 1911 de citer « l'histoire des vingt-quatre jeunes gens de Saint-Léger qui se font volontairement fusiller à la place de vingt-quatre pères de famille ». Et d'insister en sus sur la question de l'aura qui s'en dégage<sup>23</sup> plus que sur celle de la véracité des faits.

Chez les écrivains naturalistes ou expressionnistes – écrivains proches des Symbolistes en Belgique, ce qui constitue également une sérieuse différence avec

<sup>21</sup> Dans la version de 1916, le lieu du massacre n'est plus Nazareth, mais Bethléem.

<sup>22</sup> Ou eût été interdit, affirme l'auteur, en parlant du *Sel de la vie*.

<sup>23</sup> Cette aura entoure, en outre, tout particulièrement la figure d'Albert I<sup>er</sup>, le Roi Chevalier, qui s'opposa au passage des troupes allemandes par la Belgique, comme l'exigeait Berlin, pour attaquer la France. On se reportera notamment au chapitre qui lui est consacré dans *Les Débris de la guerre*.

ce qui se passe en France –, l'Histoire s'inscrit bien évidemment, comme on l'a vu chez le jeune Lemonnier, mais le fait souvent sous des formes épico-légendaires, fût-ce dans l'histoire sociale. Ainsi les titres de *Happe-chair* de Camille Lemonnier ou de *La Nouvelle Carthage* de Georges Eekhoud, romans qui concernent le monde de l'exploitation forcenée des laminoirs ou de la fabrication de la cire, indiquent l'accent mis par ces écrivains sur ce qui est en mesure d'entrer dans la mémoire mythique. Il en va de même des scènes centrales fantasmagoriques de ces textes. *Les Aubes*, *Les Campagnes hallucinées* ou *Les Villes tentaculaires* de Verhaeren, qui scandent les passages du monde rural au monde industriel, ne dérogent pas à cette logique. Elles débouchent sur la vision par le lecteur d'une image capable de synthétiser et de faire fantasmer. Dans ces images passe quelque chose de fantastique, de mythique et d'onirique.

Dans cette présence de l'Histoire de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, présence qui est d'abord celle de la dénonciation des méfaits des puissants<sup>24</sup> ou des exploiters du peuple (ainsi de *La Fin des bourgeois* chez Lemonnier, mais elle se trouvait déjà chez De Coster), ne cesse d'intervenir, en incise, la mémoire d'un siècle d'or<sup>25</sup>. La dénonciation de Philippe II d'Espagne y va de pair avec l'exaltation de figures de résistance, notamment à la France. Elle inclut donc la figure de Charles le Hardi<sup>26</sup>, le duc mort devant Nancy en 1477, plus connu sous le nom de Téméraire. Généralement, la figure du révolté comporte une certaine dose d'anarchie.

Même lorsqu'il s'agit de rendre compte de l'histoire coloniale de la Belgique, Histoire qui s'amorce clairement après le Traité de Berlin (1885) et la proclamation à Vivi de l'État indépendant du Congo, le mythique et le carnavalesque sont tout d'abord au rendez-vous<sup>27</sup>. Un premier décalage tient au fait que les trois volumes signés Nirep et de Graef, *Les Mystères du Congo*, ressortissent plus à ce qu'on considère alors comme de la paralittérature – comme l'indique d'ailleurs la reprise, décalée, du titre qui fit la gloire d'Eugène Sue, *Les Mystères de Paris*. Dans ces *Mystères*, destinés à susciter la fascination, l'assentiment et l'effroi pour l'Afrique inconnue, les auteurs font en outre autrement que les romanciers français. Ne serait-ce que parce qu'ils ne manquent pas de transposer des façons de faire et de dire qui renvoient au livre-balise de Charles De Coster, livre qui n'était pourtant pas devenu un classique à leur époque. Connu sous un nom dérisoire (petit bonhomme), que le texte rapproche et différencie de Gavroche, le personnage central du récit – le futur

<sup>24</sup> Cfr: mon article « Permanence et Avatars du mythe du XVI<sup>e</sup> siècle » déjà cité.

<sup>25</sup> Verhaeren reviendra notamment à cette catégorie dans *Toute la Flandre*, mais pour le passé des siècles d'or.

<sup>26</sup> Cfr: J.-M. Cauchies, *Louis XI et Charles le Hardi*, De Boeck, Bruxelles 1996.

<sup>27</sup> On se reportera notamment à mon article « Science et zwanze et à la conquête de l'Empire : Nirep et "Les Mystères du Congo" » in P. Halen et J. Riesz (éds), *Images de l'Afrique et du Congo-Zaïre dans les Lettres belges de langue française et alentour*, Textyles éditions-Éditions du Trottoir, Bruxelles – Kinshasa 1993, p. 205-233.

Ketje I<sup>er</sup>, empereur d'Afrique – porte en effet un patronyme<sup>28</sup>, De Spiegel, dont le récit nous révèle l'évolution. Il remonte aux Gaulois et renvoie directement à l'Espiègle, c'est-à-dire à Ulenspiegel. Comme le picaresque des aventures faisait progresser *La Légende*, les épisodes à rebondissements des *Mystères* font progresser les trois volumes tout en défendant, sans trop en avoir l'air, le projet colonial léopoldien. Ils le font avec des modèles narratifs dont les assises sont encore moins conformes aux carcans du roman exotique que *La Légende* ne l'est à ceux du roman historique théorisé plus tard par G. Lukács.

Le récit de cette longue fiction, qui suit en gros les trajets de l'explorateur Stanley arrivé au Congo par l'Est, doit faire rêver, tout en instruisant. Il doit propulser le lecteur dans une bulle mythique plus qu'historique. Confronté notamment au Réel par la mort d'un de ses frères sur les rives du fleuve Congo, Max Waller, le directeur de *La Jeune Belgique*, va se faire l'écho d'un point de vue opposé dans une sorte de pamphlet, *N'allez pas là-bas*, qui présente l'Afrique noire comme une Goule mortifère. Waller ne publie pas, en revanche, sa fiction coloniale *Brigitte Austin*, récit de type réaliste que l'on ne connaîtra que cinquante ans après sa mort<sup>29</sup>.

Dirigeons-nous maintenant vers un autre moment historique majeur : la Première Guerre mondiale. Le traumatisme de l'invasion et de l'occupation allemandes de 1914 a bien évidemment laissé des traces profondes dans la vie du royaume comme dans celle des Lettres. Il n'a toutefois pas remis fondamentalement en cause les dominantes des grandes formes d'inscription de l'Histoire dans les Lettres belges de langue française, mais les a décalées en les remodelant. Désastre impensable pour les Belges qui avaient accepté le statut de neutralité imposé et garanti par les Puissances, qui appréciaient la culture comme la science germaniques, cette invasion par un grand pays d'un petit peuple vit ce dernier faire dignement la guerre mais ne pas partir la fleur au fusil.

Le comportement des troupes d'invasion et d'occupation, qui laissa un souvenir plus que déplorable, mit bien évidemment à mal l'image mythique favorable dont bénéficiait en Belgique la culture allemande. Elle entraîna la fêlure du mythe de la synthèse germano-latine cher aux élites du XIX<sup>e</sup> siècle alors que la résistance efficace de la petite armée belge devant la plus grande armée européenne de l'époque confortait dans le réel, le mythe du petit Belge qui fait face mais ne veut ni de la guerre<sup>30</sup> ni du pouvoir, ainsi qu'on l'a déjà repéré chez Moke ou De Coster. En s'incarnant en outre dans la figure du Roi Chevalier, Histoire et Imaginaire débouchaient sur une sorte de

---

<sup>28</sup> Chez De Coster, c'est un nom jeté en revanche. Chez Hergé, le patronyme de Tintin est inconnu.

<sup>29</sup> Le lecteur trouvera dans É. Van Balberghe et N. Fettweiss « N'allez pas là-bas ! » (Archives & Musée de la Littérature, Bruxelles 1997), et le texte de Max Waller (p. 205-206 du tome 1), et le roman *Brigitte Austin*.

<sup>30</sup> Le mythe s'incarne même en Afrique centrale, où les troupes belgo-congolaises occupent l'empire colonial allemand.

mythe national et populaire. Celui-ci ne suffisait toutefois pas pour satisfaire le goût des élites littéraires éprises de distinction et soucieuses de se différencier de leurs grands aînés de la génération léopoldienne. Nombre d'écrivains vont dès lors en remettre sur le rapport fantasmatiquement symbiotique avec la France – après l'effritement du mythe germano-latin censé définir le Belge et affirmer sa littérature – tout en mettant en place une institution littéraire dont l'Académie de langue et de littérature françaises constitue la part la plus visible. Réduite à la barbarie « teutonne » ou assimilée aux prétentions des activistes flamands qui collaborèrent avec l'ennemi sous couvert de défense de la culture flamande – donc germanique<sup>31</sup> – la civilisation germanique devint alors révolus. Le mythe nordique en prit dès lors pour son grade. L'exaltation univoque de la civilisation française, et la dépréciation du fait belge jugé impur à cette aune, se mettaient en place pour plusieurs décennies.

Or l'Allemagne faisait non seulement partie des relations pluriséculaires comme de l'imaginaire et de la culture d'un pays dont un bon nombre de provinces avaient d'ailleurs fait partie du Saint Empire romain de la nation germanique – la principauté de Liège en tête. Si la France a d'autre part gagné la guerre en 1918 et vengé le désastre de 1870, elle sait très bien qu'il en a été de peu. Elle va donc en remettre sur la spécificité de ses constituants. La Belgique, quant à elle – et du fait du suffrage universel pour les hommes –, entre dans une histoire bilingue et sort du bipartisme – toutes choses qui n'ont plus grand-chose à voir avec le XIX<sup>e</sup> siècle. Des redistributions de cartes se produisent dès lors en Belgique, mais dans le temps lent de l'Histoire. Cela déboucha, d'une part, sur l'exacerbation de la question linguistique (les Francophones ayant notamment refusé le bilinguisme et les Flamands – plus tard – le recensement linguistique) ; de l'autre, sur une tripartition assez claire des attitudes littéraires francophones<sup>32</sup>. Celles-ci ne sont pas sans prolonger, *mutatis mutandis*, les trois grandes strates d'attitudes du XIX<sup>e</sup> siècle littéraire à l'égard de la norme française, mais avec des modifications dans les rapports de force et d'hégémonie. La littérature directement marquée par les événements de 1914-1918, y compris celle produite par des écrivains qui se trouvaient dans les tranchées, n'est en effet pas sans faire songer, à certains égards, à celle qui domina les premières décennies du siècle précédent. Ce massif, d'où émergent des textes qui valent ceux de Moke (ainsi *Mes Cloîtres dans la tempête* de Martial Lekeux), renvoie à la réalité dramatique et quotidienne du conflit<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> La plupart des Flamands du royaume n'ont pas collaboré ou se sont battus courageusement dans les tranchées de l'Yser.

<sup>32</sup> Privilège du réel ; de l'imaginaire et de l'étrange ; de l'exacerbation. Du rapport assumé à la Belgique ; de son déni ou de sa mise à distance ; de sa fantasmatisation.

<sup>33</sup> Avec parfois des récits surprenants. Ainsi celui des frères Thiry relatant l'aventure des auto-canon belges sur le front russe. L'un d'eux, Marcel Thiry, imagine, dans *Échec au temps*, un appareil astronomique permettant de refaire l'Histoire, et de transformer en victoire française la défaite de Waterloo. Dans un autre texte, lui aussi lié au fantastique réel, Thiry met en scène un savant retrouvant, dans une cellule qu'il examine, la femme qu'il avait aimée jadis en Sibérie.

Cela s'écrit plutôt sous le mode réaliste et n'engendre pas de livre mythique<sup>34</sup>, comme il y en eut en France et en Allemagne.

À ce versant littéraire réaliste correspond l'essor du « fantastique réel » que l'on peut rapprocher à certains égards, pour simplifier, de certaines tentatives du symbolisme. Il les décale toutefois et n'entre pas de la même façon dans la logique analogique foncière de la perception, de la restitution et de la transmutation du Monde et de l'Histoire. L'incarnation notamment Franz Hellens (lequel vécut à Nice en 1914-1918, donc loin du conflit) ou Robert Poulet, héros de la Première Guerre mondiale<sup>35</sup>. Dans *Handji* (1932), celui-ci donne un récit qui constitue une forme de déréalisation de l'Histoire. L'épisode se passe sur le front austro-russe de Galicie. Il concerne un petit poste, et quelques hommes. Pour ceux-ci, il ne se passe rien jusqu'au déferlement final, imprévu, des troupes russes. Rien, si ce n'est l'invention de la très mythique créature d'Handji, qui finit par devenir plus réelle que le réel. Dans sa première version des *Réalités fantastiques* (1923), Hellens avait, quant à lui, inséré *Six réalités de guerre* – textes que l'on pourrait rapprocher du *Massacre des Innocents* de Maeterlinck même s'ils n'opèrent pas à partir de la même magie lente. Dans l'édition suivante, parue chez Gallimard en 1931, ces nouvelles sont supprimées. Gommage donc de l'Histoire, trop prégnante (à l'instar de ce qu'écrira Willems après 1945). La fascination que provoque d'autre part Carthage chez Hellens<sup>36</sup>, à la même époque, tient au fait qu'il n'en reste rien. La faille dont a besoin, pour s'épanouir, le fantastique réel s'accommode mal du Réel historique et ne peut plus le transmuter, comme c'était le cas dans le symbolisme ou le naturalisme.

D'autres écrivains, tel Michel de Ghelderode, prolongent, pour leur part, l'attitude de baroquisation et de carnavalisation de la langue et des Formes. Pour ce qui est de la transposition des faits, ils entrent dans une fantasmatisation croissante de l'Histoire et en remettent par exemple sur le mythe de la Flandre littéraire et picturale, mythe beaucoup plus déconnecté, chez eux, de l'Histoire en train de se faire, qu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Le mémorial devient presque immémorial. Les désillusions de 1914 ont joué. Mais aussi le fait que l'idéologie dominante des lettres belges durant l'Entre-deux-guerres feint de croire que la langue constituerait un Transcendant absolu de l'Histoire. À l'heure de la montée de tous les périls en Europe, cela amène nombre d'écrivains belges de tous bords – surréalistes exceptés, bien sûr – à signer, en 1937,

<sup>34</sup> Lekeux le fit quelque peu, notamment par le ton picaro-carnavalesque qu'il parvient à maintenir dans le récit de ces événements tragiques. Sa figure prolonge quelque peu celle de l'Espiègue et de l'impertinent, du révolté qui sort de ses gonds pour une juste cause.

<sup>35</sup> En 1940, il incarne en revanche un fascisme national qui, sous prétexte d'Ordre nouveau, traite avec l'occupant à l'égard duquel il prend distance en 1943.

<sup>36</sup> Cette attitude, constitutive du fantastique réel, se retrouve également dans l'approche que fait Hellens du monde colonial, attitude qu'il faudrait comparer à celle de Gide et/ou des écrivains français exotiques. Cfr. M. Quaghebeur, « *Le Voyage rétrospectif*. Un texte important de Franz Hellens », *Studi Francesi*, n°166, à paraître en 2012, p. 101-110.

un *Manifeste*, dit du *Lundi*. Derrière ce texte, on retrouve à l'œuvre Franz Hellens et Robert Poulet. Est-ce un hasard ?

La propension au basculement du réel dans le fantasmagique ne se limite bien évidemment pas à ces deux écrivains. Elle pourrait également être creusée chez un écrivain tel Fernand Crommelynck, à travers le paroxysme qu'il inscrit au cœur de ses personnages. Ceux-ci sont des types du répertoire (le cocu ; l'avare, par exemple) dont il modifie foncièrement, et l'image, et l'ancrage, en les faisant basculer hors du Réel au sein duquel ils apparaissent en harmonie au début de la pièce. Le Cocu, fait que l'on ne signale quasiment jamais, est un écrivain public. À force d'écrire des lettres (surtout d'amour) pour autrui, il finit par entrer dans le déportement des mots, et par voir des rivaux partout. Certains ont par ailleurs prétendu que sa pièce créée en 1934, *Chaud et froid ou la folle idée de monsieur Dom*<sup>37</sup>, renvoyait à Hitler. De façon nettement moins visible que dans *Le Dictateur* de Charlie Chaplin...

La fantasmagique et le décalage par rapport au réel et à l'Histoire s'accomplissent en outre dans le fantastique d'un Jean Ray, qui fut l'ami de Michel de Ghelderode. *Malpertuis* met ainsi en scène des êtres qui sont des survivances des dieux grecs réduits à l'état de petits bourgeois avides et impuissants, qui vont se détruire les uns après les autres. Nous sommes alors en 1942... Comme chez les symbolistes, le lieu de l'action (la Maison dite Malpertuis...) est un acteur majeur d'un récit qui plonge au fin fond des passions et du Destin pour produire un mythe nouveau, celui de Malpertuis, bien éloigné de ceux qui proviennent de l'Histoire, fût-elle antique.

Ce n'est plus au fantastique fantomal mais à un lyrisme ample et exacerbé, qui s'approche souvent de la dimension de débordement du réel qui vient d'être pointée, que Charles Plisnier confie, d'autre part, le soin de dire les contradictions des révolutions du XX<sup>e</sup> siècle – notamment à travers les chœurs parlés<sup>38</sup>. Parmi ceux-ci, *Déluge*, dédié à Lénine, ou *Babel*, dédié à Léon Trotsky. Ce constat dépasse toutefois la poésie chez Plisnier. Le phrasé lyrique et émotif des nouvelles de *Faux Passeports* (1936), dont la dernière *Jégor* constitue le seul témoignage sur le Congrès d'Anvers de 1928 (les staliniens y expulsèrent les trotskystes du Parti Communiste Belge), est consubstantiel des formes de restitution par l'écrivain d'épisodes du communisme et de la lutte antifasciste. Si l'on compare la prose de Plisnier à celle de son contemporain Victor Serge<sup>39</sup>, enfant d'émigrés russes élevé et formé en Belgique au tournant des

<sup>37</sup> « Dom » signifie « fou » en néerlandais.

<sup>38</sup> Cfr: « Entre Poésie et propagande. Charles Plisnier et les chœurs parlés en Belgique », *Rue des Usines*, n° 34-35, 1997. Paul Aron et moi-même y étudions la fortune de ces formes lyriques depuis Edmond Picard (p. 133-145).

<sup>39</sup> J'ai notamment analysé les fictions de Victor Serge liées à la Première Guerre mondiale et au siège de Péetrograd. Cfr: « Les Décalages productifs de Victor Serge durant la Grande Guerre européenne » in A. Laserra, N. Leclercq et M. Quaghebeur (éds), *Mémoires et Antimémoires littéraires au XX<sup>e</sup> siècle. La Première Guerre mondiale*, PIE-Peter Lang, Bruxelles 2008, p. 273-299.

XIX et XX<sup>e</sup> siècles, on mesure bien les différences de positionnements historique et littéraire qui caractérisent les écrivains belges, et les conséquences de celles-ci sur la narration.

Tout aussi significative à la même époque, la différence entre surréalistes belges et français, comme les modalités d'inscription de et dans l'Histoire, de part et d'autre. Paul Nougé (1895-1967), le maître à penser et l'instigateur du surréalisme bruxellois – il fit partie de ceux qui posèrent les bases du futur Parti communiste en Belgique –, refuse aussi bien, et l'automatisme psychique cher à Breton, et l'interférence du Parti communiste dans la démarche artistique, tout en mettant en œuvre une dynamique et une action poétiques qui ne s'expliquent que par la Révolution<sup>40</sup> mais constituent l'antipode absolu des façons de faire et de dire d'un Charles Plisnier.

Ce surréalisme majeur dans l'histoire des avant-gardes européennes, surréalisme qui est le fait d'individus engagés, pousse à un point rare, tout en les nouant, le clivage Histoire et Forme. L'Histoire de la Belgique comme celle de son champ littéraire de langue française expliquent largement cette singularité qui débouche sur une originalité de travail et de positionnement littéraire radicale. L'Histoire est donc tout sauf absente du comportement et de l'œuvre de Nougé et de ses disciples, Elle qui est reconnue par eux comme premier creuset des choses. Mais Elle n'apparaît pas clairement, en tant que telle (sauf dans les tracts), chez ces piègeurs d'images, de poncifs et de mots, qui se méfient plus que tout de ce qu'assaisonnent au même moment le réalisme socialiste ou la littérature prolétarienne. Les surréalistes hennuyers procéderont autrement, eux qui continuent de se livrer à la veine lyrique et à affirmer leur fidélité à Breton et au Parti communiste. Achille Chavée donne ainsi des poèmes de la Guerre d'Espagne dans le recueil *Une foi pour toutes* (1938). Fernand Dumont, lui, qui périra dans les camps nazis, publie, en 1942, un *Traité des fées*. À la génération suivante, Christian Dotremont, l'animateur-inventeur du groupe Cobra, met au centre de son roman *La Pierre et l'Oreiller* (1955), qui fait suite à la dissolution de Cobra et à la rupture avec les communistes, la tuberculose qui l'assaille ainsi que son ami, le peintre danois Asger Jorn. Il en fait une entité presque mythique aussi prégnante (mais moins univoquement maléfique) que Malpertuis. La catastrophe, qui joue un curieux pas de deux avec le grand tableau d'Asger Jorn, *La Bataille de Stalingrad*, se déploie en suivant un autre chemin mythique : les quatorze stations de la Passion du Christ<sup>41</sup>. L'analogisme constitutif de bien des œuvres belges francophones se crypte, comme on le voit, parfois de façon très subtile.

<sup>40</sup> Geneviève Michel en a remarquablement fait l'analyse dans son livre *Paul Nougé. La poésie au cœur de la révolution*, PIE-Peter Lang, Bruxelles 2011.

<sup>41</sup> Cfr: M. Quaghebeur, « Une Passion en quatorze stations : "La Pierre et l'Oreiller" » in C. Soulier (éd.), *Christian Dotremont, multiple à l'infini*, Université Paul Valéry, Montpellier 2004, p. 183-197 ; M. Draguet (éd.), *Christian Dotremont. Les Développement de l'œil*, Hazan, Paris 2004, p. 69-76.

Sur un tout autre versant du champ littéraire, le premier que j'évoquais parmi les conséquences de la guerre, voit le mythe du petit Belge digne et héroïque<sup>42</sup>, incarné par la Troupe comme par le Roi, correspondre à des œuvres illustrant la veine réaliste<sup>43</sup> et à des poèmes patriotiques<sup>44</sup> où revient notamment la figure de Tyl. Répondent tout autant, on le remarque, sur le versant fantastico-expressionniste, des formes de sortie en force du réel et d'exaltation d'une langue mythique ; enfin, un travail très différent, chez les surréalistes bruxellois, de la matière et de la Forme littéraires qui intériorise radicalement dans la Forme et les formes d'action la substance politico-morale du drame historique qui vient de se jouer. On se trouve donc, à maints égards, chez les surréalistes aux antipodes de l'attitude précédente, mais on ne se trouve pas pour autant devant la transcription directe des faits, voire des engagements. N'était-ce dans les traits, je le répète.

Une fois de plus, la coupure, en Belgique francophone, entre Littérarité au sens fort (même chez ceux qui en contestent l'apanage) et relation-transformation immédiatement décodable de l'Histoire se manifeste. Cette césure recoupe en gros, je l'ai dit, celle de l'adoption, ou non, des canons de l'écriture « réaliste » – avec deux variantes majeures chez ceux qui la récusent. Les faits sociaux, comme l'exploitation coloniale de la planète ne sont donc pas absents de ce corpus. Ils se retrouvent ainsi dans l'œuvre d'Oscar Paul Gilbert dont le cycle minier s'ouvre par *Baudouin des mines* (1939) ; dans les récits sociaux de Neel Doff ou de Jean Tousseul, comme dans l'œuvre prolétarienne de Constant Malva, un mineur de fond du Borinage. Le séisme que provoqua encore, au début des années 1980, le fait de considérer cet auteur comme un écrivain à part entière, en dit long sur les fondements du champ littéraire belge francophone, comme sur ce qu'impliquent de tels fondements par rapport à une prise en compte évidente de l'Histoire<sup>45</sup>. Le conflit qui opposa, dans les années 1880-1890, tenants de l'Art pour l'Art cher à Max Waller et de l'Art social (à entendre toutefois dans un sens très esthétisé) cher à Edmond Picard en constituait déjà plus qu'un symptôme.

L'Histoire ne cesse toutefois de se dire, mais d'une façon qu'il faut repérer et interpréter là où elle s'écrit – ce qui exige de la part du critique le dépassement de la reproduction pure et simple des instruments venus de France. Il s'agit notamment d'aller creuser dans les interstices, comme dans les imaginaires. Au beau milieu de la Seconde Guerre mondiale, et particulièrement au tournant de la guerre, qu'écrivit par

<sup>42</sup> Il engendrera quelque part la figure de Tintin chez Hergé (dont le trio Tintin, Haddock, Tournesol reproduit les trois grandes attitudes belges francophones du rapport à la norme française qui trame depuis deux siècles le champ des lettres belges francophones). *Le Sceptre d'Ottokar* n'est pas sans renvoyer par ailleurs à la Belgique des années 1930 menacées par les nazis.

<sup>43</sup> Lucien Christophe, Robert Vivier, etc. publièrent par exemple *Les Cahiers du Front. Le Thyrsé* en tira une plaquette remémorative en 1960.

<sup>44</sup> Cfr: L. Christophe, *Aux Lueurs du brasier* ; M. Deauville, *Jusqu'à l'Yser* ou *La Boue des Flandres*, etc.

<sup>45</sup> On rappellera à cet égard la question de la littérature liée à l'entreprise coloniale.

exemple Michel de Ghelderode ? Après *L'École des bouffons* (1942) pièce qui renvoie une nouvelle fois à Philippe II d'Espagne, et alors que l'écrivain donne des chroniques sur les traditions nationales (ce qui lui sera reproché à la Libération) sur les ondes de la radio contrôlée par l'occupant, le dramaturge compose, en 1943, une pièce qui achève en somme son théâtre : *Le soleil se couche*<sup>46</sup>. Au centre de la pièce, l'empereur Charles Quint<sup>47</sup>, qui a abdiqué. L'empereur vit, alors, au fin fond des Espagnes, dans son petit palais de Yuste. Avec, pour seule compagnie, son montreur de marionnettes flanqué de deux moines aux tempéraments opposés, qui relaient le mythe de la Flandre mystique et sensuelle comme l'opposition Espagne/Pays-Bas. L'empereur, qui se morfond de son pays natal, s'y fait jouer une pièce dans laquelle intervient messire Ulenspiegel. Brusquement, le théâtre de marionnettes s'effondre. Et, du fatras des décombres, surgit le montreur de marionnettes. Masqué, l'homme, qui est né le même jour que l'empereur, et qui est son double ainsi qu'il va le révéler au cours d'une scène aux allures fantastiques, consacre alors le vieil homme comme véritable empereur. Parce que c'est sur les songes qu'il a le plus fortement régné, affirme-t-il, et non pas sur et dans l'Histoire dont il fut pourtant, comme chacun sait, un acteur majeur.

Au beau milieu du conflit, en pleine occupation nazie, et à l'heure de son durcissement, l'écrivain recourt donc à la figure du plus grand des princes des Anciens Pays-Bas pour affirmer son identité et son ancrage immémorial face à ceux qui mettent à mal la Belgique comme l'Europe. Mais la figure qu'il exalte est un prince déjà retiré de l'Histoire. Un prince que son double transfigure en le faisant vivre dans un au-delà de cette Histoire sur laquelle décidément ne semble exister ni prise, ni durée assumable pour la plupart des écrivains belges de langue française. En 2008, Henry Bauchau, dans *Le Boulevard périphérique*, évoque auprès du personnage de Paule, cette « guerre qui est au centre de [s]a vie ». Et d'écrire : « Quelle vérité lui donner, il y a quelques faits, pour le reste, c'est moi qui parle, qui dis ce que j'ai vu et vécu. Est-ce que c'est ça l'Histoire ? Quelques grands faits, énormes, ruinés, entourés de gens qui continuent à vivre ce qu'ils peuvent voir et supporter »<sup>48</sup>.

## UNE ÉTRANGE OBSESSION DU CRÉPUSCULE

Venons-en à la période suivante et examinons ce qui découle du conflit de 1939-1945. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, la Belgique libérée se trouve très vite plongée dans ce que l'on a appelé la Question royale. Celle-ci oppose,

<sup>46</sup> J'ai analysé longuement ces deux pièces dans leur réédition dans la collection de poche « Espace Nord » (n° 182).

<sup>47</sup> Empereur germanique, l'évocation de la figure permettait de berner l'occupant allemand alors que le texte insiste sur le lien massif et quasi exclusif du César avec les Anciens Pays-Bas. Les Comédiens routiers avaient de même utilisé *Le Jeu des Quatre fils Aymon* d'Herman Closson pour exalter la Belgique à partir d'un mythe remontant à l'époque carolingienne, et qui avait franchi le Rhin.

<sup>48</sup> H. Bauchau, *Le Boulevard périphérique*, Actes Sud, Arles 2008, p. 154.

entre 1944 et 1950, partisans et adversaires du retour du roi Léopold III au pays. Peu de textes de fiction sont alors directement liés à ces années difficiles qui vont déboucher sur le triomphe de l'esthétique néoclassique et l'incarnation de valeurs presque intemporelles. Les camps nazis ne se trouvent pas non plus au cœur de la production même si un Arthur Haulot ou un Paul Dresse de Lebiales<sup>49</sup> en ont très tôt rendu compte. Ces écrivains ne se trouvent toutefois pas au cœur de la dynamique littéraire majeure.

Dès la Libération toutefois, celui qu'André Malraux<sup>50</sup> présente dans *L'Espoir* comme le chef de la droite belge, le baron Pierre Nothomb, publiée, sous le pseudonyme d'Henri Créange, les deux premiers livres d'un cycle de cinq tomes, *Le Prince d'Olzheim* (en 1944 et 1945 respectivement). Il y est question de ce qui s'est passé en Belgique entre 1940 et 1945. En ce compris la restitution dans la fiction du fameux entretien de Wynendaele qui se déroula entre le roi des Belges, commandant les troupes, et ses principaux ministres. Au terme de cet entretien, Léopold III décida de ne pas quitter le territoire national mais de demeurer avec ses troupes au moment de l'inévitable capitulation de l'armée belge (dont il savait, rappelle Nothomb, qu'elle précéderait de peu celle des armées françaises – l'armée belge entendant couvrir auparavant la retraite des troupes britanniques). Les prodromes de la Question royale remontent à cet épisode de mai 1940. Dans ces deux volumes, où il est également question de l'Exode de mai 1940 ou des exactions des Rexistes (les nervis de l'occupant), la fiction, tout en en rendant compte, ne cesse de transcender les faits essentiels<sup>51</sup> de l'Histoire telle qu'Elle s'est jouée au profit d'un mythe qui renvoie à ce qu'Elle aurait pu ou dû être. Ce mythe s'ente sur la figure du prince d'Olzheim, Jean Lottaire, dernier descendant de Charlemagne et dernier prince d'Olzheim, petit État entre Belgique, Luxembourg et Allemagne. La fiction de Pierre Nothomb transcende donc elle aussi, à sa façon, l'Histoire réelle, pourtant bien présente en ces pages. Elle la fait confiner au mythe<sup>52</sup> historique. Celui-ci remonte à plusieurs égards au dessein avorté de Charles le Téméraire qui voulut créer, à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, un grand royaume d'Entre-deux (entre Allemagne et France).

---

<sup>49</sup> Ainsi, dans sa pièce *Vogelsang* (1951), après laquelle il entame le cycle de *Chroniques de la tradition perdue* qui plonge dans l'histoire de la bourgeoisie industrielle liégeoise.

<sup>50</sup> Le second fils de Pierre Nothomb, Paul (1913-2006), fit partie de l'escadrille de Malraux durant la guerre d'Espagne et en tira un roman. *Cfr.* M. Quaghebeur, « Quand Paul Nothomb faisait d'André Malraux un personnage de roman », *Confluencias*, n° 11, 1994, p. 165-198. J'y évoque aussi *Le Délire logique*, roman qui relate son arrestation par les Nazis, et son retournement par les Allemands.

<sup>51</sup> Dans le quatrième tome du cycle, *Le Prince d'Europe* (1959), Nothomb (qui, cette fois, signe le livre de son patronyme) évoque, avec autant de précision que pour l'entretien de Wynendaele, la nuit de Laeken qui précéda l'abdication de Léopold III en faveur de son fils Baudouin.

<sup>52</sup> *Cfr.* M. Quaghebeur, « Le cycle du Prince d'Olzheim » in *Sagas francophones et lusophones*, PIE-Peter Lang, Bruxelles (Documents pour l'histoire des Francophonies), à paraître.

Une génération plus tard, la Question royale revient dans le roman de Conrad Detrez *Les Plumes du Coq* (1975). Cette fois, c'est à une relation picaresco-fantastique que recourt l'écrivain. Son récit, qui se situe entre Jardin des délices et Quête des indulgences plénières, s'attache à la formation du personnage central de la trilogie ouverte par *Ludo* et achevée par *L'Herbe à brûler*. Le héros, qui vit alors dans un pensionnat catholique de la province de Liège, est dès lors embrigadé dans le camp léopoldiste, camp par rapport auquel le récit prend toutefois distance. Singulière et significative toutefois (l'auteur fera de même par la suite pour les combats révolutionnaires dans *La Lutte finale*), la restitution par Detrez de ces faits dramatiques et cruciaux, à travers le prisme du quasi-burlesque. Cette catégorie était déjà présente chez De Coster et se retrouve chez Ghelderode, écrivain auquel Detrez rendit hommage. Dans ce monde aux limites du farcesque et du fantastique – des orgies nocturnes dans un poulailler vont de pair avec des formes d'hallucinations de la sexualité<sup>53</sup> –, l'Histoire ne constitue pas le cœur du récit mais un de ses éléments. L'évolution de l'œuvre de cet auteur engagé, qui connut les geôles de la dictature brésilienne, ne fit que confirmer cet horizon ainsi qu'on peut le lire dans son dernier livre *La Mélancolie du voyeur*, livre dans lequel le narrateur-auteur devient clairement un agent de la remémoration de sa propre vie aux confins du légendaire.

Dans *Une Paix royale* (1995), Pierre Mertens fait revivre, lui aussi, la Question royale à travers le destin de Pierre Raymond. Ce personnage, qui n'est pas sans présenter également des points de raccord avec l'auteur, est journaliste et guide touristique. Il s'intéresse au destin de Léopold III. La voiture du monarque, qui transportait également le jeune roi Baudouin (Mertens en profite pour dériver sur des jeux quasi carnavalesques de doubles là où l'Un, en principe, se trouve inscrit en majesté) le renversa, enfant, ainsi que sa bicyclette (au nom mythologique d'Alcyon). Dans la foulée des positions de ses parents, Pierre Raymond fit partie du camp des NON au retour du Roi. L'adulte revient toutefois sur cette enfance et prend distance avec le manichéisme de ces engagements. À certains égards, ce roman constitue d'ailleurs une forme de réhabilitation et de réhabitation de la figure du quatrième Roi des Belges<sup>54</sup>. Mais, comme il en va chez Ghelderode pour Charles Quint, c'est dans un après-coup de l'Histoire que Mertens prend son Léopold III, dans ces moments où le monarque put enfin se sentir heureux parce qu'il était sorti de l'Histoire. La Question qui l'amena à quitter son trône devient ainsi la clef qui lui permit de devenir l'homme qu'il souhaitait être. La relation de son histoire, y compris celle de l'entretien tra-

<sup>53</sup> J'ai analysé le rapport de Detrez à l'Histoire dans son livre posthume *La Mélancolie du voyeur*. Cfr: « Carnavalesque et crépusculaire, un Ulysse de la fin de l'Histoire. "La Mélancolie du voyeur" de et chez Conrad Detrez », *Ponts*, n° 10, 2010, p. 13-38.

<sup>54</sup> Je me suis attaché à une lecture attentive de ce livre au colloque Mertens organisé à Cesis-la-Salle par Anne Neuschäfer. Cfr: « "Orphelin d'une histoire elle-même avortée", l'ampleur polyphonique d'une singulière nécrologie : "Une Paix royale" » (à paraître chez Peter Lang, Allemagne).

gique de Wynendaele, est bien évidemment présente dans ce livre important. Mais, comme chez De Coster (dont *La Légende* trame plusieurs éléments du récit de Mer-ten), elle n'en constitue pas le centre significatif.

On pourrait s'attendre à quelque chose de radicalement différent chez le dramaturge et militant wallon, Jean Louvet. À l'occasion des 150 ans de l'Indépendance du royaume, celui-ci choisit en effet, lui aussi, de revenir<sup>55</sup> sur ces événements. Il le fait en partant de leur *terminus ad quem* : la prestation de serment du roi Baudouin au Parlement et le cri de « Vive la République », proféré depuis les bancs communistes par le député Julien Lahaut, assassiné peu après. L'évocation de cet événement dans la pièce de Louvet est toutefois indirecte, remémorative. Il s'agit, là encore, d'un gigantesque après-coup de l'Histoire. Lahaut revient en effet du royaume des morts dans la Belgique des années 1980. Il y découvre un pays et des générations nouvelles qui n'ont plus rien à voir avec son Histoire ; qui l'ont même oubliée et vivent dans une forme de déshistoire. L'Histoire devient dès lors la terre des limbes. Si la pièce s'appelle *L'Homme qui avait le soleil dans sa poche*, ce qui est sans équivoque, elle fait baigner le spectateur dans ces formes de limbes que le critique américain David Willinger définit comme suit : « *L'Homme qui avait le soleil dans sa poche* est virtuellement le point d'intersection entre *Pelléas et Mélisande* et *The Living Newspaper* [...] Des personnages, qui paraissent comme détachés de toute existence au présent, des voix en fait, réfléchissent au sujet de problèmes et de temps révolus »<sup>56</sup>.

Ces façons de faire ne sont pas le propre de Jean Louvet<sup>57</sup>. Gaston Compère, dont les positions politiques n'avaient rien à voir avec celles du dramaturge, évoque ainsi le quatrième duc de Bourgogne, Charles le Hardi (Le Téméraire, pour la tradition française), notamment dans un roman, *Je soussigné Charles le Téméraire* (1985). Lui aussi fait ressortir son personnage du tombeau et l'amène à une fabuleuse remémoration de son règne et de son dessein anéanti pour faire émerger sa figure d'homme. À la même époque – et comme Louvet, à l'occasion du cent cinquantième anniversaire de l'Indépendance de la Belgique –, René Kalisky (1936-1981) donne *Charles le Téméraire ou l'autopsie d'un prince*. Dans

---

<sup>55</sup> Le numéro 2 de la revue *Didascalies* (1982), qui publia le texte alors joué à Bruxelles, comporte diverses études. J'y analyse, pour ma part, la place de Louvet dans notre Histoire. Le dramaturge reviendra ultérieurement sur la Seconde Guerre mondiale dans ses pièces. Il s'attaquera ainsi, et de façon tout sauf fantasmagorique, aux exactions rexistes dans la région du Centre avec *La Nuit de Courcelles* (1994) et *Pierre Harmignies Numéro 17 – Prêtre* (2005), pièces écrites avec Armand J. Deltenre. À ces massacres du 17/18 août 1944 participa le frère de Georges Simenon. Il en est question dans une autre pièce de Louvet : *Simenon* (1994).

<sup>56</sup> Cfr. D. Willinger, « Jan Louvet, l'écrivain au soleil. Belge malgré lui » in J. Louvet, *L'Homme qui avait le soleil dans sa poche*, *Didascalies*, « Textes pour *Didascalies* » 2, Bruxelles 1982, p. 69.

<sup>57</sup> Jean-Marie Piemme s'y inscrira dans sa pièce *1953*. Elle évoque la figure d'Henri de Man, figure centrale du Parti Ouvrier Belge, qui composa avec l'occupant durant les premières années de la guerre.

ce scénario qui joue massivement du flash-back, la figure du duc mort devant Nancy est reconstituée contradictoirement par le chroniqueur Philippe de Comines, qui l'a trahi, et par l'ambassadeur de Milan, Panigarola, qui l'admira jusqu'au bout. La Cour de Bourgogne débat, elle, du fait de savoir si le cadavre dévoré par les loups est bel et bien celui de l'homme qui fantasmait, et la Bible, et Alexandre ; et qui rêvait de (re)créer le royaume d'Entre-deux dont dérive à certains égards la Belgique. Une fois encore, l'Histoire est dite, mais distanciée et fragilisée. Et cela, par un des rares écrivains qui se soit battu contre la déshistoire comme forme d'écriture de l'Histoire. Le duc finit d'ailleurs par revenir au terme du parcours du texte : comme duc des pauvres, des humbles, des humiliés. Tout ce dont ne voulut pas l'Histoire... Le sous-titre du texte, *l'autopsie d'un prince*, vaut lui aussi son pesant d'or puisqu'il y va non seulement du cadavre dévoré par les loups mais de l'autopsie d'un projet politique avorté, projet que le dramaturge jugeait intéressant et sur lequel il reviendra, peu avant de décéder, pour dénoncer, et les manipulations de l'historiographie française, et la propension des Belges à se réfugier dans l'imaginaire<sup>58</sup>.

Une nouvelle fois, on trouve donc bien des traces – et des traces parfois plus visibles même – de l'Histoire dans les lettres belges de langue française de l'après 1945 mais une (voire des) façon(s) très singulière(s) de l'y inscrire. Avec une sorte de crépuscularisme<sup>59</sup> comme tonalité englobante. Ces modalités découlent tout autant de l'Histoire et de la position géopolitique du pays que du rapport de ses écrivains francophones au massif français et aux visions des choses qu'il répercute. On se trouve dès lors toujours – ou presque toujours<sup>60</sup> – devant des formes d'inscription de ces traces de l'Histoire dans quelque chose qui échappe à l'Histoire. Une telle constance tient non seulement à la position de « petit pays », dont Pierre Mertens parle dans *Une Paix royale* et Henry Bauchau dans *Le Boulevard périphérique* – mais aussi à la question de devoir faire Littérature en français. Non seulement pour s'en distinguer en tant que littérature francophone mais pour y dire et insérer des formes d'historicité qui ne se moulent pas dans les canons français dominants. Sauf à y apparaître comme de pâles et incompréhensibles reflets de la Grande Histoire incarnée et mythifiée par la France.

---

<sup>58</sup> Cfr. « Belgique : Le pays le plus imaginaire du monde ». Publié le 15 janvier 1981 dans *La Quinzaine littéraire*, cet article a été republié en 2006 dans mon *Anthologie de la littérature française de Belgique. Entre réel et surréal* (Racine).

<sup>59</sup> Ce climat, déjà présent chez De Coster (ses doubles centraux brassent mélancolie), se retrouve chez Nothomb, Mertens, Compère, Kalisky, Louvet, et d'autres.

<sup>60</sup> On pourrait par exemple envisager le cas du beau roman de Paul Aloïse De Bock, *Les Chemins de Rome* (1961), qui se centre sur la tentative d'assassinat à Bruxelles, par Francesco De Rosa (qui devient Giovannelli dans la fiction), du prince héritier d'Italie en 1929. Outre qu'il s'est agi d'un échec, et que le roman se penche fondamentalement (un peu comme chez Simenon) sur l'homme Giovannelli, sa trajectoire s'achève dans la guerre d'Espagne, de façon quasiment sacrificielle. Reste que ce texte constitue une sorte d'exception relative dans le corpus.

À ce constat assez large, il convient bien sûr d'apporter des nuances. Notamment lorsqu'il s'agit d'écrivains ayant explicitement recours aux canons réalistes – ce qui les a souvent amenés, je l'ai dit, à ne pas faire partie de la mémoire littéraire majeure de la Belgique<sup>61</sup>. Là encore, on constate toutefois – au minimum – un écart avec la téléologie historique qui répercute le mythe européen des histoires nationales ; et un décalage de personnages par rapport à l'Histoire. Le grand livre de Charles Paron, *Les vagues peuvent mourir* (1968), livre écrit par un témoin critique des prodromes de la révolution culturelle en Chine, met ainsi en scène un jeune homme qui doit tout au Parti communiste. Celui-ci l'a sauvé et élevé après le massacre des siens par les troupes de Chang-Kai-Chek. Cet homme refuse toutefois d'expliquer à ces instances, qui aimeraient pouvoir le sauver, les mobiles d'un meurtre qu'il a avoué de lui-même mais qu'il considère comme son Soi inaliénable : le meurtre d'une femme plus âgée que lui, qu'il aimait et qui le trompait. L'échec des personnages centraux du roman colonial de Daniel Gillès<sup>62</sup>, *La Termitière* (1960), est tout aussi significatif même s'ils ne font pas l'objet de la même compassion de l'auteur. David Scheinert fut, quant à lui, un des rares à publier une défense du réalisme<sup>63</sup> dans la prose romanesque, position que d'aucuns voulurent réduire à ses sympathies communistes et au réalisme socialiste...

Si l'on se penche maintenant, sur un autre bord de l'échiquier politique, et sur le cycle inachevé de Daniel Gillès (de Pélichy), *Le Cinquième Commandement*, on plonge au cœur des contradictions des années 1935-1945 – et cela au travers des destins croisés de deux familles aristocratiques, belge et autrichienne. On peut donc légitimement croire que l'on va échapper, cette fois, aux constantes esthétiques dont je parle. Or ce cycle, qu'ouvre *Le Festival de Salzbourg* (1974) et qui comprend la relation de maints épisodes de ces années atroces, est placé, à la différence par exemple du livre du Russe Vassili Grossman *Vie et destin*, pour la même période, sous le signe de la nostalgie de *L'Europe d'hier* chère à Stefan Zweig; Sous le signe du vieil empire central plurinational, assassiné par l'Histoire européenne des traités de l'après 1918. Un empire dont la complexité multipliait par dix celle de la Belgique, et dont la mise à mort ne fut pas étrangère au second conflit mondial. Les mutations qui se manifestèrent en Belgique après 1945, mutations dont Pierre Mertens manifeste une profonde conscience dans sa *Paix royale*<sup>64</sup>, nimbent non seulement ce cycle d'une aura

<sup>61</sup> Dans son livre *Littérature et engagements en Belgique francophone. Tendances littéraires progressistes 1945-1962* (PIE-Peter Lang, Bruxelles 2006), Lisbeth Verstraete-Hansen a ainsi analysé le destin d'écrivains tels David Scheinert et Charles Paron, écrivains engagés à gauche. Le constat qu'elle fait en la matière pourrait toutefois être étendu à des écrivains de droite. Il procède des choix stylistiques d'écriture dans un champ littéraire au sein duquel la Valeur a été forgée dans des formes de décalage par rapport au réalisme.

<sup>62</sup> On se reportera notamment à la longue analyse que j'en fais dans « L'Œil de l'autre » (*Congo-Meuse*, n° 2 et 3, 1998/1999, p. 213-313).

<sup>63</sup> D. Scheinert, *Écrivains belges devant la réalité*, La Renaissance du livre, Bruxelles 1964.

<sup>64</sup> Cfr: mon article, déjà cité en note.

crépusculaire mais font de cette nostalgie, incarnée dans le récit par le livre écrit par le vieux prince autrichien rue Joseph II, la mise en abîme d'une mémoire antérieure au présent comme au futur. À plusieurs égards, elle désigne, et l'échec de l'Histoire, et l'impossibilité de s'y identifier.

Cette sorte de transcendance historique préférable à l'Histoire, Transcendance confinante souvent au légendaire ou à l'immémorial, s'inscrit même chez ceux qui immergent le plus leurs personnages dans l'Histoire la plus concrète. Les formes du légendaire n'y sont bien évidemment pas celles<sup>65</sup> que l'on retrouve chez un Paul Willems, qui écrivait, dans sa première préface de *Warna*, qu'« Il est clair que *Warna* vient de la mémoire de ces guerres dont les Pays-Bas ont été la victime au XVII<sup>e</sup> siècle » mais souhaitait par ailleurs que les metteurs en scène évitent des « costumes marquant une époque déterminée. L'action est dans le passé », écrit-il, « mais pas un passé historique. Le passé qui se fait en nous-mêmes par nos attaches à la tradition ». S'y ajoute bien sûr, comme évoqué dans la seconde préface de *Warna* que j'ai déjà citée, la mémoire de la Seconde Guerre mondiale. Willems n'en refuse pas moins de désigner dans sa fiction un fait réel – un fait historique – comme on l'eût encore fait au XIX<sup>e</sup> siècle. Il accentue dès lors la tendance maeterlinckienne évoquée au début de cette étude. Et d'autant plus qu'avec les événements de 1939-1945, ce sont toutes les mythologies, belge et européenne, qui se sont effondrées sous les coups de boutoir et les perversions de l'infamie nazie dont les dés, estime René Kalisky dans *Jim le Téméraire*, continuent de rouler bien au-delà de la mort d'Adolf Hitler et de la destruction du III<sup>e</sup> Reich.

#### LA HANTISE DE L'ANTI-HÉROS ?

Ainsi qu'on l'a déjà vu chez un Compère, un Kalisky, un Mertens ou un Ghelderode, si renvoi à l'Histoire il y a dans la fiction belge de langue française, c'est foncièrement au travers de figures de l'échec historique ou de la sortie de l'Histoire. Que ne feraient-ils pour échapper, à certains moments, au faix de l'Histoire ! Même s'ils ont cru L'assumer ? Ce qui intéresse par exemple la plupart des auteurs chez Charles Quint, c'est le moment de l'abdication volontaire et des années qui suivent celles du pouvoir. Est-ce foncièrement différent, à un autre extrême de la palette fictionnelle, de l'attitude d'un Jean Muno écrivant son *Histoire exécrationnelle d'un héros brabançon* (1982) et y ridiculisant les pompes académiques chères à ses parents ? Au travers d'un style carnavalesque qu'on retrouve chez un Detrez ou un Ghelderode, Muno cherche à faire advenir un anti-héros qu'il ressent et présente

<sup>65</sup> Ce n'est pas un hasard d'ailleurs si le titre du livre-symptôme de Charles De Coster commence par les mots *La Légende*. Cfr. M. Quaghebeur « Pour transcender la nation impossible, "La légende" » in A. Soncini-Fratta (éd.), *La Légende de Thyl Ulenspiegel*, Clueb, Bologna 1991, p. 211-242.

comme foncièrement belge. Celui-ci se trouve, en s'éloignant de tout ce qui touche, de près ou de loin, aux identifications avec des formes patentées de représentation officielle.

Un autre exemple vaut encore d'être médité au XX<sup>e</sup> siècle. Henry Bauchau (1913), qui naît avec le siècle si bien défini par l'historien britannique Hobsbawn, a porté comme un stigmate le regret de son père de n'avoir pas rejoint le front de 1914. Il se vécut par ailleurs comme un enfant abandonné – ses parents ayant dû le laisser aux soins de ses grands-parents à l'heure de la fuite des civils<sup>66</sup> devant la soldatesque allemande de 1914. En lui, Bauchau porte en outre la défaite de l'armée belge de 1939-1940 et l'ambiguïté de son action (entre 1940 et 1943), qu'il voulait exemplaire, au sein des Volontaires du travail. Cette action, qui lui fut reprochée à la Libération, l'amena à quitter son pays. À l'heure de la chute du mur de Berlin, Bauchau publie *Œdipe sur la route* (1990). Cette fable rebrasse et élargit les données du mythe antique des Labdacides pour donner à découvrir la figure d'un homme exclu de l'Histoire mais qui accepte peu à peu, non sans tension violente, la chance que lui offre cette exclusion. Le récit se passe, qui plus est, dans un entre-deux factuel, spatial et temporel : celui qui voit Œdipe errer en Grèce, dix ans durant, en compagnie d'Antigone. Une nouvelle fois, le légendaire l'emporte, et en majesté. C'est lui qui porte le Sens. Lui qui assume un dépassement de l'Histoire<sup>67</sup>, qui n'est pas sa négation mais la difficile distance prise avec son exaltation.

*Le Régiment noir* (1972), roman qui aurait pu être un roman historique<sup>68</sup> sur la Guerre de Sécession mais qui ne l'est pas – comme *La Légende d'Ulenspiegel* n'est pas un roman historique sur le XVI<sup>e</sup> siècle puisque l'essentiel du Sens de ce roman se découvre hors Histoire –, voit Bauchau, alors qu'il relate un événement majeur de l'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle, entendre tout d'abord restituer et transmuter, dans et par ce livre, la mémoire de son père qui ne se battit pas en 1914-1918, mais qui éprouvait

---

<sup>66</sup> Dans *La Déchirure* (1966), Bauchau donne une restitution prodigieuse de l'incendie de Louvain par les armées allemandes en 1914. Comme il donne, dans *Le Boulevard périphérique*, une description exemplaire du départ Gare du Nord, à Bruxelles, des enrôlés de force en Allemagne par le III<sup>e</sup> Reich, de la réaction des femmes, etc. Ces scènes d'anthologie, qui frappent le lecteur, ne constituent pas pour autant le lieu de focalisation du récit. Dans un tout autre registre, lorsqu'une femme engagée, comme Françoise Lalande, écrit *La Séduction des hommes tristes* (2011), le « géant » qui se trouve au cœur de son récit, est revenu de toutes ses vies antérieures (il ne s'agit pas d'un personnage historique). Il échoue dans un lieu perdu du Mexique, auprès d'une Indienne pauvre, obtenant ainsi, et sa perte, et sa transfiguration.

<sup>67</sup> J'ai traité de la question du mythe chez Bauchau dans « Henry Bauchau : quand le roman prend en main le mythe » in R. Olivieri-Godet (éd.), *Écriture et identité dans la nouvelle fiction romanesque*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2010, p. 45-60. J'ai par ailleurs longuement analysé *Œdipe sur la route* dans M. Quaghebeur et L. Rossion (éds), *Belgique Roumanie Suisse. Entre aventures, syllogismes et confessions*, PIE-Peter Lang, Bruxelles 2003, p. 165-197.

<sup>68</sup> J'ai longuement analysé ce roman dans *Les Écrivains francophones interprètes de l'Histoire. Entre filiation et dissidence*, volume publié avec Beida Chikhi (PIE-Peter Lang, Bruxelles 2006, p. 383-433).

une grande fascination pour la Guerre de Sécession. Bauchau entend dessiner, d'autre part, un au-delà mythique du conflit qui mit fin à l'esclavage des Noirs mais pas à leur exploitation. Un au-delà qui soit également un dépassement de l'histoire belge de son héros, prénommé Pierre, comme de la folie impérialiste occidentale dont l'esclavage des Noirs puis leur minorisation au sein de la Première puissance planétaire de l'après-guerre constituent à ses yeux des symptômes patents. Comme il en va dans *Œdipe sur la route*, le début de ce roman ne manque pas de faire allusion à la scène du rêve. Il évoque en outre les manipulations de la chronologie auxquelles se livrera un écrivain qui envoie fictivement son père, né en 1879, se battre dans un conflit qui débuta en 1861 et se passait de l'autre côté de l'Atlantique. Là où le père d'Henry Bauchau ne mit jamais les pieds. Ainsi peut-on entrer et faire entrer dans le légendaire.

Le finale de ce roman majeur est tout aussi exemplaire. Il se passe hors Histoire, en un lieu agreste retiré, loin de la hantise de la violence du fer, dans la proximité primitive du feu et des étoiles. Il voit se jouer, physiquement et mythiquement, entre les deux doubles (Noir et Blanc) un combat destiné à les purger (et le Blanc tout d'abord) des pulsions qui les maintiennent dans la créativité négative, fût-ce pour une Juste Cause. Même en ce livre, dont la matière est celle d'un moment historique majeur, la question est bel et bien, notamment, celle du dépassement de l'Histoire, et de la violence qu'elle sacralise. Une Histoire pourtant inscrite dans cette fiction, mais à quoi ne sauraient se résumer, ni la vie, ni surtout l'identification d'un sujet humain. L'immersion dans la guerre d'Algérie de Florian, le peintre de *Déluge* (2010), participe du même mouvement de distanciation-démystification. Ce personnage passe, en somme, à côté du conflit, mais voit s'y accentuer une étrangeté proche de la folie. Aux yeux du monde en tous les cas. Chez Bauchau, le processus est toutefois complexe, et c'est en quoi j'y consacre un certain temps. L'auteur ne fut-il pas fasciné par l'Histoire au point d'avoir voulu en être un acteur ? Son œuvre ne commence-t-elle pas par un *Gengis Khan* (1960) et ne comporte-t-elle pas, en amont d'*Œdipe sur la route*, une gigantesque biographie de *Mao Dze Dong* (1982) ? Ces figures hors normes – et à maints égards barbares – de l'Histoire fascinent cet écrivain qui qualifie Hitler de « Prométhée noir ». Il débouche donc toujours sur quelque chose de mythologique dès lors qu'il se frotte à l'historique, lui qui, jusqu'en son très grand âge, ne cesse de s'intéresser à l'Histoire contemporaine.

Mais, et à l'instar de ses pairs (Louvot, Mertens, Kalisky et d'autres), Bauchau s'affronte à l'Histoire et à l'œuvre littéraire, et retrouve des formes de positionnement de Celle-ci bien antérieures à lui. Lui qui n'a jamais avoué de dette à l'égard de Maeterlinck, écrivain dont son œuvre porte toutefois la trace, va littéralement iconifier la propension des Belges au légendaire et au mythique – mais aussi démythifier l'image en la plongeant dans le récit méandrique. Le processus paraîtra d'autant plus exemplaire au moment où il acceptera, sous l'influence de l'éditeur français Actes Sud, de renoncer à la complexification narrative qui était celle du *Régiment noir* et de la version princeps d'*Œdipe sur la route* (dont fut notamment extrait le

livre *Diotime et les lions*). Or cette complexification – on le voit bien dès De Coster, dans le naturalisme ou le symbolisme – est tout aussi constitutivement nécessaire du légendaire. En un sens, le processus fléchit déjà chez des auteurs du fantastique réel, tel Hellens (sauf dans *Mélusine*), hantés par l'espace univoque de la langue française, mais pas chez un Guy Vaes. Dans *Le Boulevard périphérique*, roman paru en 2008 mais qui reprend des matériaux engrangés avant *Œdipe sur la route* et constitue le troisième tome de la trilogie personnelle ouverte par *La Déchirure*, Bauchau échappe à la contrainte du prescrit narratif à la française à travers le jeu de renvois constants entre la maladie incurable de Paule dans les années 1980, et les événements de la Seconde Guerre mondiale<sup>69</sup> relatés dans ce roman, et d'une façon qui n'est pas celle des métaphorisations d'un Paul Willems.

Dans le contexte belge et le contexte littéraire francophone belge en particulier, les paramètres de l'Histoire et du Littéraire finissent donc presque toujours, quelles qu'aient été par ailleurs les vies et les engagements des individus, par l'inscription de formes de sortie ou de distanciation de l'Histoire avec un grand H. Celle-là même à laquelle n'a jamais pu s'identifier le destin des Belges<sup>70</sup>. Et cela, en dépit de hauts faits dont ceux de 1914-1918. La nécessité d'avoir à se positionner d'autre part à l'égard des modèles français n'a fait que renforcer cette propension et cette nécessité. En découle une singularité et/ou une étrangeté (au sens de l'inquiétante étrangeté freudienne) qui rend ce corpus littéraire étranger à l'Histoire telle qu'elle est devenue consubstantielle à l'Histoire littéraire française dont Gustave Lanson a posé magistralement les balises à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Ces formes d'inscription et de commentaires de l'Histoire, qui ont permis la monumentalisation et la projection de l'Histoire de France, ne sauraient convenir en Belgique. Il faut donc s'y prendre autrement pour atteindre au Littéraire, comme à l'Histoire. Cette forme de paradoxe est une des causes de l'impression de déshistoire<sup>71</sup>

<sup>69</sup> Dans son roman *Les Trois Cousines*, Hubert Juin revient lui aussi sur la Seconde Guerre mondiale, la Résistance, l'Armée secrète. Cette évocation ne se fait qu'à travers des bribes de discours, généralement contradictoires qui dessinent une mémoire trouée et ambiguë pour des épisodes que l'on ne rapporte généralement que sous les modes du Héros, du Bourreau et de la Victime.

<sup>70</sup> Au point qu'un Mertens, pour l'évoquer, a longtemps dû recourir aux regards d'un personnage étranger, plongé dans des situations de vide. *Terre d'asile* (1979) ou *Les Éblouissements* (1986), par exemple, voient, d'une part, un exilé chilien découvrir la Belgique en débarquant, en été, sur un campus désert ; de l'autre, un médecin, poète et officier allemand, sans contact aucun avec les Belges occupés (en dehors de son rôle de médecin militaire), parcourir et découvrir Bruxelles.

<sup>71</sup> On relira notamment un des derniers textes de René Kalisky, « Belgique, le pays le plus imaginaire du monde », déjà cité, republié dans le livre *Anthologie de la littérature française de Belgique* (Racine, Bruxelles 2006), livre que j'achève par un texte de Jean Louvet consacré à sa reprise du mythe de Faust. Le texte de Kalisky avait été écrit pour le volume conçu par Jacques Sojcher en 1980, *La Belgique malgré tout* mais n'avait pas été retenu. Kalisky y revient sur les ravages de l'historiographie française, notamment à l'égard de Charles le Téméraire (on pourrait en ajouter d'autres, dont Charles Quint), et du « processus d'acculturation » à l'œuvre en Belgique (et qui en découle pour une part).

que donne ce corpus, comme de l'exacerbation de l'imaginaire dans les textes – même les plus apparemment réalistes.

Si l'on se reporte à nouveau et par ailleurs, et dans cette période historique de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, aux textes liés à la conquête et à la domination coloniales, généralement vécues ou présentées en son temps comme un hors-lieu (comme un à-côté de l'Histoire du royaume, phénomène qui vaudrait à lui seul d'être étudié et commenté – notamment lorsqu'on sait l'impact économico-social qu'eut l'empire colonial sur le devenir et l'essor du pays), penchons-nous à présent sur quelques livres importants de l'immédiat après-indépendance. Ils voient le jour dans les années 1970. Yvan Reisdorff<sup>72</sup> dans *L'Homme qui demanda du feu* ou Grégoire Pessaret dans *Émile et le destin* renvoient, par exemple, au Rwanda et au Congo (côté Kivu) comme à la matrice d'une histoire crépusculaire. Ils le font à travers la figure d'un individu aux prises avec des faits mineurs au vu (et au sein) de la grande Histoire dans laquelle il est plongé, voire a participé. Tel est par exemple le cas de Reisdorff.

Dans le roman de ce dernier, l'enquête, sans cesse piégée, d'un administrateur blanc idéaliste concerne l'assassinat d'un Tutsi pauvre. Elle devient le lieu de la passion et de la nostalgie du héros qui va voir s'effondrer ses rêves et se déchaîner, au milieu des jeux de force internationaux, les contradictions de la société rwandaise. Celles-ci aboutissent à la désignation de Kigeri v comme Mwami, puis au renversement de la monarchie par des partis hutus largement soutenus par les Belges<sup>73</sup>. L'entame du roman (son premier chapitre), écrit par le dernier Résident belge en Urundi, par ailleurs membre du Conseil de tutelle du Ruanda-Urundi à l'ONU, apparaît un peu comme une sorte de pièce rapportée. Nécessaire pour la compréhension historique, elle apparaît en revanche stylistiquement, comme quelque peu plaquée par rapport au grand fil narratif qui va suivre. L'acteur que fut Reisdorff y renvoie aux débats et aux manœuvres (américaines ou soviétiques entre autres) à l'ONU qui fragilisèrent la position de la Belgique.

Significative, me semble-t-il, cette inscription du réel historique dans un autre ton que celui qui va baigner la fiction, et comme un prélude à celle-ci<sup>74</sup>.

Et lorsque, comme c'est le cas de Jean-Louis Lippert dans *Mamiwata* (1994)<sup>75</sup>, l'ambition de l'auteur vise à la fois à rebrasser l'Histoire dans ses composantes

<sup>72</sup> Il a fait l'objet d'une étude attentive d'Annick Vilain, en postface de sa réédition dans la collection « Espace Nord », n° 104.

<sup>73</sup> On en trouve notamment une belle synthèse dans l'ouvrage de Patrick et Jean-Noël Lefèvre, *Les Militaires belges et le Rwanda* (Racine, Bruxelles 2006, p. 39-128).

<sup>74</sup> À l'autre extrême de l'histoire coloniale, le premier roman « colonial » stricto sensu, *Udinji* de C.-A. Cudell, est écrit, dans sa première moitié, selon les codes du roman exotique et, dans la seconde (celle qui renvoie à l'implantation concrète au Kasaï), selon les codes réalistes (la correspondance du frère de l'écrivain lui servant de base).

<sup>75</sup> Cfr. mon étude « Démiurgique et pathétique, le style romanesque de Jean-Louis Lippert », *Balises*, n°1, *Politique et style*, Didier Devillez éditeur, Bruxelles 2001, p. 167-192. J'ai par ailleurs publié dans *Afriques* (Lausanne, *Écriture*, n°59, 2002) le témoignage de l'auteur sur la genèse de ce roman.

contradictoires et à dénoncer l'exploitation coloniale (qui ne fit qu'exacerber celle qui se déploie partout sur la planète, autre motif de l'œuvre du romancier), le récit atteint non seulement une complexité rare mais passe, d'une part, par le lyrisme et, de l'autre, par le fantastique... Au point de laisser parfois le lecteur plus perdu et éperdu que jamais. Chez Lippert, la complexité narrative et stylistique va en effet beaucoup plus loin que dans *Le Régiment noir* de Bauchau mais procède de nécessités comparables. La redécouverte de la ville natale de l'auteur, Stanleyville (devenue Kisangani), par son double littéraire avéré (Anatole Atlas) donne lieu au va-et-vient constant constitutif de ces formes de restitution de l'Histoire. Non seulement avec la métropole mais avec une histoire familiale dans laquelle une grand-mère maternelle portugaise devient aussi mythique que la légendaire *Mamiwata* du grand fleuve Congo.

Adeptes et spécialiste du réalisme magique, qu'il a notamment étudié dans son versant néerlandophone mais fréquenté également chez Guy Vaes (1927-2012), l'auteur d'*Octobre, long dimanche* (un livre qui voit le lointain héritier d'un grand domaine être confondu avec le jardinier du domaine et accepter de se couler dans cette identité), Xavier Hanotte hante, dans plusieurs de ses récits, les contreforts du Premier Conflit mondial<sup>76</sup>. Il ne cesse d'ailleurs d'y revenir – ne serait-ce qu'à travers sa traduction du poète britannique mort au front, peu avant l'armistice, Wilfred Owen, mais aussi son travail photographique. Tel est particulièrement le cas d'un de ses livres majeurs, *Derrière la colline* (2000). Dans ce récit, l'auteur est loin de plonger dans la grande boucherie de 1914 pour en relater certains faits épiques comme le fit récemment en France Hédi Kaddour dans ce livre très singulier qu'est *Waltenberg* (2006) – avec, à l'entame du roman, la charge de la cavalerie française contre des avions allemands.

Tout en renvoyant sans cesse à la mémoire glauque des tranchées<sup>77</sup>, Hanotte se focalise, pour une large part, sur les lieux tragiques du conflit devenus cimetières ou redevenus paysage. En quoi il retrouve une hantise foncière du corpus littéraire francophone belge. Comme Vaes, Hanotte n'hésite pas à imaginer en outre un personnage qui abdique son apparence sociale pour se trouver. Un survivant britannique du combat (Nigel Parson, poète sauvé par un jardinier, William Salter, fauché au combat), troque ainsi son identité contre celle du jardinier qui l'a sauvé. Sous cette fausse identité, il s'occupe du cimetière où reposent ses compagnons d'armes. Par certains aspects, les personnages de Xavier Hanotte n'auraient sans doute pas dépli

<sup>76</sup> Cfr: notamment l'étude de M.C. Pellegrini « L'Échec de la Grande Guerre chez Xavier Hanotte » .in A. Laserra, N. Leclercq et M. Quaghebeur (éds), *Mémoires et Antimémoires du XX<sup>e</sup> siècle. La Première Guerre mondiale*, PIE-Peter Lang (Documents pour l'Histoire des Francophonies, 2 tomes), Bruxelles 2008, p. 171-185.

<sup>77</sup> Au début de son roman *De secrètes injustices* (Belfond, Paris 1998, p. 17), roman qui concerne partiellement 1914-1918, dans le chapitre *Ypres, Lille Gate, Ramparts Cemetery*, Hanotte évoque les tombes oubliées des soldats portugais, avant de préciser qu'il ne prendra pas tout le monde dans son vaisseau de mémoire, mais plutôt les « oubliés », les « laissés pour compte » – l'Histoire ressemblant à ceux qui l'écrivent et la falsifient.

à Georges Simenon, auteur dont les créatures ne cessent, à un moment donné de leur vie, de vouloir échapper à leur Histoire et à leur identité. Mais la cause ici, comme les modes, sont tout autres. Reste que...

## DANS L'HISTOIRE ET HORS DE L'HISTOIRE

Dans le corpus des lettres francophones de Belgique s'aperçoivent, on le voit, et la présence entêtante – mais souvent cryptée ou déviée – de l'Histoire, et l'évidence d'une forme d'inscription qui ne veut pas de l'Histoire avec un grand H. Et cela, quelles que soient les époques, les esthétiques, les engagements ou les individus. L'Histoire n'est donc pas en mesure, comme c'est (ou ce fut) le cas ou l'illusion dans d'autres cultures européennes, de devenir le lieu d'identification des lecteurs – pour ne pas dire des citoyens. Tout sauf absente, Elle est bien là mais positionnée autrement. En quoi les textes qui La véhiculent en Belgique (et lui ôtent sa majuscule) perturbent ou paraissent parfois dérisoires.

L'Histoire s'inscrit par exemple dans les méandres de l'analogie et du mythe. Elle se crypte dans des imaginaires au sein desquels le fantastique finit toujours par faire son apparition, quand il ne se déploie pas en force. La notion de fantastique réel demeure, à cet égard, révélatrice ; comme celle de réalisme magique, esthétique que l'on retrouve souvent dans des pays qui se sont fait voler leur Histoire. Lieu dans lequel le sujet se trouve projeté ou immergé, souvent par devers lui (et, en tous les cas, avec bien peu de prises sur Elle), l'Histoire est souvent un décor (actif) et/ou un remords. Un en-deçà, mais jamais un au-delà. Si ce n'est comme le songe de ce qu'Elle aurait pu ou dû être.

Cette inclination foncière se retrouve même, le lecteur a pu s'en rendre compte, chez des écrivains dont la vie s'est largement confondue avec la politique tel Pierre Nothomb. Elle se lit dès le finale du *Gueux de mer* (1827) de Moke, historien engagé, ou dans celui de *La Légende d'Ulenspiegel* (1867), qui voit Tyl ressusciter et s'en aller en chantant sa dixième chanson. « Mais nul ne sait où il chanta la dernière », écrit l'écrivain qui mit au monde un héros échappant au temps (comme Tintin). À la fin du XX<sup>e</sup> siècle, l'assomption d'*Œdipe à Colone* chez Bauchau présente un caractère à certains égards comparable. Le finale d'*Une Paix royale* de Pierre Mertens (les eaux recouvrent peu à peu le pays et engloutissent Bruxelles – la Flandre a donc disparu) est tout aussi exemplairement « magique ». Pour ne pas parler de la résurrection sociale de *Charles le Téméraire* chez Kaliski ou de la *Charlotte* (2000)<sup>78</sup>

<sup>78</sup> Il s'agit de la fille du premier roi des Belges, Léopold I<sup>er</sup>, devenue impératrice du Mexique, qui vécut, après l'échec de l'empire et l'exécution de son mari Maximilien, plus de soixante ans dans la folie. Ce destin a inspiré plusieurs écrivains belges. Cfr: M. Quaghebeur, « Goffin, Wouters, Fabien : le destin de l'impératrice Charlotte réverbéré par les lettres belges de langue française » in C. Leggeri et A. Zimolo (éds), *Trieste, espèces d'espaces*, Editoriale Generali, Trieste 2004, p. 133-154.

de Michèle Fabien (1944-1999). La fille de Léopold I<sup>er</sup> ressasse en effet faits et gestes d'un échec personnel, qui était tout aussi historique, mais qui est fondamentalement celui d'une femme supérieurement intelligente<sup>79</sup> dans un monde qui l'a réduite à la représentation. En lui faisant rejouer l'Histoire sur la scène, avec son double<sup>80</sup>, à la fois actrice et suivante, ou confidente de l'impératrice, Fabien retrouve la nécessité narrative des doubles et la hantise du décalage dont Kalisky a tellement joué, lui, sur le mode baroque. Une « actrice qui serait moi sans l'être tout à fait »<sup>81</sup>.

La déshistoire qui hante ou paraît hanter ce corpus littéraire est donc à modaliser. Dans ce qui est l'historicité même propre à la Belgique. Selon les époques en outre. En l'articulant enfin à des situations tant historiques que littéraires. La déshistoire a pris, par exemple, des formes majeures, durant la période de dénégation de l'historicité propre, qui s'étend en gros de 1918-1920 à 1960-1970. Cette attitude est ce contre quoi la génération de la Belgitude et du Manifeste wallon s'est dressée. Mais on a vu quel univers de limbes nappe les pièces de Louvet, comme on voit bien ce que Belgitude doit à Négritude – et donc à une position de marginalisation dans l'Histoire. Cette période centrifuge<sup>82</sup> de l'histoire littéraire francophone belge par rapport à l'Histoire propre s'accompagna, chez plus d'un, d'une révérence presque absolue au *Seul Soleil sur la Terre*<sup>83</sup> qu'étaient supposées être, et la France, et sa littérature. Cela plongea le champ littéraire belge dans un processus centripète accru par rapport à Paris. Deux mouvements donc, qui procèdent de la même logique mais tirent à hue et à dia, et qu'il faut tenir dans leur double mouvement si l'on veut comprendre et restituer.

Ces mouvements du premier XX<sup>e</sup> siècle constituèrent une forme de réponse à une situation historique donnée<sup>84</sup>, et à ce qu'elle revêtit de propre en Belgique. C'était l'heure où les élites francophones du royaume voyaient leur rêve sur la Belgique

<sup>79</sup> Dans mon article « À l'heure de la Belgitude, Jocaste parle » (*Vives Lettres*, n° 10, p. 55-92), j'ai montré la convergence historique des revendications du féminisme et de la Belgitude, en Belgique. J'ai par ailleurs analysé *Charlotte* dans l'édition « Espace Nord », n° 162, du texte.

<sup>80</sup> Michèle Fabien a consacré (sous son patronyme de Michèle Gérard) sa thèse de doctorat à Michel de Ghelderode. *Cfr.* mes remarques sur *Le soleil se couche*.

<sup>81</sup> M. Fabien, *Charlotte, Sara Z, Notre Sade*, Labor, « Espace Nord », n° 162, Bruxelles 2000, p. 10.

<sup>82</sup> Parler, comme le font B. Denis et J.-M. Klinkenberg, de période « centripète » et non « centrifuge » pour 1918-1960/70, est privilégier le champ littéraire au détriment du champ historique alors que c'est leur dialectisation qu'il faut produire au niveau critique. Examiner les conséquences de l'Histoire propre dans le pseudo-Transcendental, dans lequel le champ littéraire s'est – et a été proféré – en France, revient paradoxalement à rejoindre la logique de l'autonomisation de l'Art que Jean-Paul Sartre a notamment étudiée chez Flaubert. La prise en compte de l'Histoire dans les œuvres et dans les champs littéraires ne saurait se réduire aux effets, par ailleurs réels, du champ littéraire de langue française monopolisé par Paris.

<sup>83</sup> Devise de Louis XIV.

<sup>84</sup> Elle devrait être analysée en détail. Effondrement de certains éléments du mythe littéraire et identitaire du XIX<sup>e</sup> siècle, je l'ai dit ; modifications profondes du système politique à partir du suffrage universel ; question linguistique, préluant aux réformes de l'État de la seconde moitié du siècle ; évolution de la question sociale, etc.

se déliter, et révélèrent leur incapacité à faire du mythe germano-latin qu'avaient magnifié et incarné les Verhaeren et les Maeterlinck une réalité concrète pour l'ensemble du pays. À travers cette mutation et ce rejet relatif (il suffit de songer à Brel<sup>85</sup>) du mythe germano-latin émergea une nouvelle génération littéraire qui, pour s'en être d'abord imprégnée, mit à distance, les mythes belges francophones du XIX<sup>e</sup> siècle, ainsi que le montre *Lettre de Belgique*, le texte d'Henri Michaux<sup>86</sup> écrit en 1924. Au même moment, en France, la porosité réellement internationale du moment mallarméen (qui cohabitait certes avec des tendances nationalistes pures et dures culminant dans l'acharnement contre le capitaine Dreyfus mais qui pouvait aussi être étudié dans le champ littéraire) se voit, quant à elle, remplacée par l'empire de la Nouvelle Revue Française (la NRF). Ce vocable, qui désigne un moment capital du champ littéraire de langue française, est par ailleurs significatif. Il correspond d'ailleurs à l'époque où s'épanouit l'appellation, typiquement impériale, de littérature française de Belgique, du Canada ou de Suisse. La NRF incarne l'équation-adéquation entre littérature française et universel à un point qui n'a pas été étudié suffisamment jusqu'à présent.

L'impossibilité belge de répondre aux prescrits de l'État-nation (et de ses identités mensongères et meurtrières), comme la fascination pour ce qu'ils représentent ; et le fait de se dire en français dans des modèles venus de France – mais de se rendre d'autant moins compte qu'ils sont partiellement inadéquats<sup>87</sup> du fait de l'effondrement des assises du mythe germano-latin et de l'aura de la Victoire – entraînent, à cette époque, des comportements de dénégation violents dont la trajectoire d'Henri Michaux porte plus que la trace, et qu'il faut analyser à l'aune de ces données. Le massif de la déshistoire qui l'engendre aussi dans le champ des lettres belges francophones est, comme il en va pour chaque période, à modaliser avec ses contradictions et ses diversités internes qu'il est impossible de cerner dans le cadre de cette contribution.

Pointe extrême au sein d'une position structurelle, la déshistoire est une sorte de trans ou d'infra Histoire. De la tentative d'inscription d'une autre forme d'Histoire que celle de la France et des États-nations, ou de la fuite horrifiée devant l'incongruité et l'inconvenance qu'Elle est censée représenter, on atteint chez certains à une

<sup>85</sup> Cfr. notamment M. Quaghebeur, « Brel et sa "Belgitude" », *Confluencias*, n°17 (*Brel*), 1999, p. 7-28.

<sup>86</sup> Je l'analyse notamment dans « Cryptage de la Belgique chez Michaux » in L. Rossion (éd.), *Signé H.M.*, Analele Universitatii Bucuresti, Bucarest 2001, p. 9-24.

<sup>87</sup> Parler, comme le font B. Denis et J.-M. Klinkenberg de période centripète et non centrifuge pour 1918-1960/1970, est privilégier le champ littéraire au détriment du champ historique alors que c'est leur dialectisation qu'il faut produire au niveau critique. Examiner les conséquences de l'Histoire propre dans le pseudo-Transcendantal dans lequel le champ littéraire s'est – et a été proféré – en France, dans la logique de l'autonomisation de l'Art que Jean-Paul Sartre a notamment étudiée. Flaubert ne saurait se réduire aux effets par ailleurs réels, du champ littéraire de langue française monopolisé par Paris.

dénégation, processus dont chacun sait qu'il ne parvient jamais à occulter entièrement ses traces. Ce positionnement, comme ses formes d'identité, découlent, qui plus est, d'une expérience historique ancienne qui remonte au moins aux XVI<sup>e</sup> / XVII<sup>e</sup> siècles. Elle passe par la conviction que l'Histoire avec un grand H n'est pas le tout de l'Homme. Elle était déjà, en un sens, celle d'Érasme dont on oublie l'importance et la singularité (parce qu'il écrivait en latin ?), lui qui ne voulait ni du Pape ni de Luther.

René Kalisky lui-même, avec qui j'étais arrivé, à la fin des années 1970, à cette conception de la déshistoire qui innerve mes *Balises pour l'histoire des lettres belges*<sup>88</sup>, est de ceux que ne peut que hanter la présence de l'Histoire (et de la plus tragique, celle de l'Holocauste). Que fait-il dans ses pièces ? Sinon La faire rejouer sur scène dans l'espoir qu'Elle ne se reproduise pas. Dans l'espoir qu'Elle corresponde un jour à des espérances humaines<sup>89</sup>. Dans l'espoir, enfin, que les uns et les autres en comprennent et en modifient enfin les rouages. Fait formel significatif, chez un auteur qui n'a jamais célébré le fantastique mais dénoncé l'emprise sur les lettres belges d'un imaginaire trop déconnectant du réel, on retrouve, outre la complexification discursive, la reprise de situations de modification de la représentation (de décalage donc, et d'effondrement de l'image) telles qu'on les voit s'installer, par exemple, dans *Le soleil se couche* de Michel de Ghelderode, à un moment crucial de la pièce. Dans *Le Pique-nique de Claretta* (1973), sa pièce consacrée à la fin de Benito Mussolini (pièce à travers laquelle s'esquissent par ailleurs les modalités du « surjeu » et du « surtexte »<sup>90</sup>), Kalisky recourt ainsi, dans certaines séquences, à ce qu'explicitent les didascalies précisant comme « climat de représentation dégénéralant en cours de scène »<sup>91</sup>. C'est qu'avec le surjeu et le surtexte, Kalisky entend sortir des canons réalistes de la représentation, comme de la distanciation brechtienne (bien trop puritaine à ses yeux pour faire é-mouvoir le spectateur, au point de le rendre mal à l'aide au sein de ses clichés et de ses défenses). Kalisky va dès lors ainsi jouer et se jouer des identités stables. Il va multiplier dans *Le Pique-nique de Claretta* les passages entre personnages historiques évoqués, acteurs qui les représentent et hommes engagés dans l'Italie des années 1970. Kalisky a par ailleurs insisté sur l'impossibilité de représenter, au xx<sup>e</sup> siècle, les monstres ou les grands hommes de l'Histoire ainsi que le faisait Shakespeare. La forme à laquelle il aboutit est dès lors aussi complexe – et ce

---

<sup>88</sup> M. Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges*. Paru en 1982 avec un abécédaire, ce texte, autonomisé de son abécédaire et allégé en matière de notes, constitue désormais le n° 150 de la collection « Espace Nord ». J'y explique l'évolution de ma pensée. Le « creux », repéré au fil de textes innombrables, comme la « déshistoire », sont eux-mêmes fruits d'une Histoire qu'il s'agit de comprendre en profondeur par rapport à Elle-même et aux autres Histoires.

<sup>89</sup> D'où le « duc des pauvres » au finale de *Charles le Téméraire*.

<sup>90</sup> Cfr: R. Kalisky, « Du surjeu au surtexte » in *La Passion selon Pier Paolo Pasolini et Dave au bord de mer*, Stock, Paris 1978, p. 211-223. Cfr: aussi M. Quaghebeur, « "Dave au bord de mer" de René Kalisky. Quand l'Histoire sort des mystifications de l'après-guerre » in M. Quaghebeur (éd.), *Analyse et enseignement des littératures francophones*, PIE-Peter Lang, Bruxelles 2008, p. 47-62.

<sup>91</sup> R. Kalisky, *Le Pique-nique de Claretta*, Gallimard, Paris 1973 (p. 62).

n'est pas un hasard – que celles de Bauchau dans *Le Régiment noir* (1972) ; de Pierre Mertens dans *Les Bons Offices* (1974) ; de Dominique Rolin dans *Dulle Griet* (1977) ou *L'Infini chez soi* (1980) ; de Guy Vaes dans *L'Envers* (1979), ou de Jean Louvet dans *Un Faust* (1985).

Chaque écrivain belge ne peut en effet que se heurter, à un moment de son parcours, aux modes de représentation qui proviennent du grand héritage français. Ceux que je viens de citer, et à travers les œuvres que j'évoque, le font à l'heure où la chape de plomb de la dénégation obligée du Soi belge a commencé à se soulever – notamment à travers l'expression de la Belgitude<sup>92</sup>. C'est qu'il s'agit de dire une Histoire triplement difficile : celle de l'Europe d'après Auschwitz ; celle de la Belgique en refonte (au moment où la France de l'après De Gaulle sort de la grande scène de l'Histoire) ; celle du monde néocapitaliste en train de mettre en place de nouvelles formes d'asservissement de l'homme. Tout cela se passe en outre à l'époque de la mise à l'écart progressive du « vieux continent ». Un déclin dont, à certains égards (et comme souvent), la Belgique a donné à voir prématurément les symptômes<sup>93</sup>. Sans doute parce qu'elle n'a jamais pu entièrement coller aux grands paramètres de cette Histoire officielle de l'Europe des Nations.

De ces glissements de terrain, les figures de l'écrivain et de l'intellectuel telles que la France les a notamment produites se voient atteintes de plein fouet ; comme celles du petit Belge. En s'attaquant en 1985 au mythe de *Faust*<sup>94</sup>, Jean Louvet, dont chacun connaît par ailleurs les engagements sociaux, intellectuels et fédéralistes, opère une mutation significative du personnage – mutation aussi considérable que celle qu'Henry Bauchau est en train d'opérer, à la même époque, sur la figure d'Œdipe. De part et d'autre, quoique selon des paramètres et des espérances différents, s'opère une prise de distance par rapport à l'Histoire et au Mythe. Ceux-là même qui ont tellement noué, depuis le Romantisme, la figure de l'intellectuel, d'une part, du sujet, de l'autre. Ainsi s'opère pour et par le lecteur un apprentissage qui est un désapprentissage. Celui-ci a pour objectif d'advenir à un autre type de conscience ; de rapports à Soi et au Monde. De ne pas nier l'Histoire mais de ne pas La laisser phagocyter le sujet.

Un siècle et demi après le *Faust* de Goethe, le *Faust* de Jean Louvet<sup>95</sup> fait « le chemin inverse. Il a connu l'Histoire, la politique, et il revient vers le petit monde, celui de la vie privée, de l'amour ». Non sans débat, certes, et pour rebondir autrement<sup>96</sup>. Étrange continuité depuis Moke, pourrait-on dire. L'Histoire de la fin du XX<sup>e</sup> siècle

<sup>92</sup> Dans un livre à paraître chez PIE-Peter Lang à Bruxelles (en 2012/2013), José Almeida donne une analyse importante de ce phénomène qui prit corps au milieu des années 1970.

<sup>93</sup> Pierre Mertens ne s'y trompe pas dans *Une Paix royale*.

<sup>94</sup> Cfr. M. Quaghebeur, « Prénance et épuisement du mythe. "Un Faust" de Jean Louvet » in É. Lysoe (éd.), *Le Diable en Belgique. Du prince de Ligne à Gaston Compère*, Clueb, « collection Beloeil », n° 15, Bologne 2001.

<sup>95</sup> Cfr. M. Quaghebeur, *Anthologie de la littérature française de Belgique. Entre réel et surréel*, op. cit., p. 373.

<sup>96</sup> C'est moi qui souligne.

semble pourtant bien éloignée des aubes du XIX<sup>e</sup> siècle. L'Histoire de la Belgique, comme celle du positionnement spécifique de la littérature francophone originaire qui en procède, expliquent ces formes de continuité. À elles seules, cette continuité et les formes structurelles qui s'en dégagent prouvent la singularité profonde de cette Histoire et l'originalité de cette Littérature.