

# Des prémices à la maturité : quelques jalons du champ culturel francophone belge

Actes du colloque international Rencontres francophones à Zadar :  
La Belgique – littérature, langue, culture (Université de Zadar, 23-24 mai 2017)

Sous la direction de Vanda Mikšić et Sarah Yigit



# Des prémices à la maturité : quelques jalons du champ culturel francophone belge

Actes du colloque international  
*Rencontres francophones à Zadar :*  
*La Belgique – littérature, langue, culture*  
(Université de Zadar, 23-24 mai 2017)

Sous la direction de Vanda Mikšić et Sarah Yigit



morepress  
morepress.unizd.hr

**Éditeur / Nakladnik**

Université de Zadar / Sveučilište u Zadru

**Pour l'éditeur / Za nakladnika**

Dijana Vican, rectrice / rektorica

**Pour le Conseil éditorial de l'Université de Zadar /  
Za Povjerenstvo za izdavačku djelatnost**

Josip Faričić, président / predsjednik

**Volume dirigé par / Urednice**

Vanda Mikšić

Sarah Yigit

**Comité scientifique / Recenzenti radova**

Daniel Baric (Université Paris IV – Sorbonne, Paris)

Camille Bloomfield (Université Paris 13)

Marc Dominicy (Université libre de Bruxelles)

Tomislav Frleta (Université de Zadar)

Évaine Le Calvé Ivičević (Université de Zagreb)

Laurence Meurant (Université de Namur)

Marie-France Renard (Archives et Musée de la Littérature à Bruxelles, Université Saint-Louis)

Cristina Robalo Cordeiro (Université de Coimbra)

**Auteurs des comptes-rendus / Recenzenti sveska**

Gabrijela Vidan (Université de Zagreb)

Patrick Levačić (Université de Zadar)

**Maquette / Grafičko oblikovanje**

Sveučilište u Zadru

ISBN 978-953-331-258-3

**Publié avec le soutien de / Objavljeno uz potporu**

Wallonie-Bruxelles International



Wallonie - Bruxelles  
International.be

SVEUČILIŠTE U ZADRU  
UNIVERSITAS STUDIORUM JADERTINA

# Des prémices à la maturité : quelques jalons du champ culturel francophone belge

Actes du colloque international  
*Rencontres francophones à Zadar :*  
*La Belgique – littérature, langue, culture*  
(Université de Zadar, 23-24 mai 2017)

Sous la direction de Vanda Mikšić et Sarah Yigit



 **morepress**  
morepress.limited.hr

Zadar, 2019.

# SOMMAIRE

<b>Avant-propos</b> (Vanda Mikšić & Sarah Yigit)	6
<b>I. UN PREMIER TOUR D’HORIZON : LA LITTÉRATURE</b>	11
<b>Marc Quaghebeur</b> : Éléments structurants du champ culturel francophone belge de l’après-guerre	12
<b>II. EN AMONT : ÉMILE VERHAEREN ET MADELEINE BOURDOUXHE</b>	63
<b>David Gullentops</b> : L’anarchisme d’Émile Verhaeren et l’avant-garde littéraire européenne	64
<b>Vanda Mikšić</b> : Émile Verhaeren traduit par Tin Ujević	78
<b>Sorin C. Stan</b> : Le corps et son image. Éveil tragique d’une conscience dans <i>La femme de Gilles</i> de Madeleine Bourdouxhe	115

<b>III. EN AVAL : QUELQUES ÉCRIVAINS CONTEMPORAINS</b>	145
Sarah Yigit : Jean-Philippe Toussaint ( <i>La salle de Bain</i> ) – une esthétique du vide postmoderne ?	146
Tony Šercer : Vincent Engel – (en)jeux de mots dans sa nouvelle <i>Sans chichis</i>	163
Matea Perković : Analyse traductologique de deux nouvelles de Bernard Quiriny	176
<b>IV. UN DEUXIÈME TOUR D’HORIZON : LA BANDE DESSINÉE</b>	201
Jean-Louis Tilleuil : Belgitude et bande dessinée belge – une histoire à géométrie variable	202
<b>V. UN TROISIÈME TOUR D’HORIZON : LA LANGUE</b>	256
Dražen Varga : La place du wallon dans <i>la Romania</i>	257

## AVANT-PROPOS

Quand, on tente, depuis la Croatie, une réflexion sur la littérature belge – son identité et son statut au sein du champ littéraire francophone – deux pistes, à la fois parallèles et complémentaires, s'imposent d'emblée. Tandis que la première piste interroge et approfondit la définition, la périodisation, les courants littéraires, les auteurs, leurs œuvres et leurs critiques – autrement dit la littérature belge francophone envisagée pour elle-même et par elle-même – la deuxième se situe plutôt du côté de la réception singulière de cette littérature au sein d'un espace culturel « restreint » dans lequel la littérature se fait dans une langue « de faible diffusion » – pour recourir à un euphémisme « politico-linguistiquement » correct. La réception de cette littérature dite « périphérique », qui présente la particularité d'être écrite dans une langue prestigieuse dont le cours de l'Histoire, et plus particulièrement les velléités de grandeur politique d'un pays voisin, ont fini par déposséder de la maîtrise de la langue de leurs lointains ancêtres les locuteurs d'origine belge, ne peut s'envisager qu'à travers l'activité traductive. Celle-ci débute, dans des revues, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle avant de se poursuivre discrètement tout au long des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles.

Du côté de la critique littéraire, après 1982, date de publication du troisième volume de l'Histoire de la littérature mondiale (*Povijest svjetske književnosti*) – ouvrage capital, à l'époque, pour la culture croate – où paraissait un article de Gabrijela Vidan consacré aux lettres belges de langue française, il a fallu attendre 2016 et la parution du numéro thématique « Pitanje/pisanje identiteta: belgijska frankofonska književnost » (« Écriture/questionnement de l'identité : littérature belge francophone ») de la revue scientifique et littéraire *Književna smotra* (180/2/), ainsi que le dossier littéraire « U potrazi za golim čovjekom » (« À la recherche de l'homme nu »), paru dans la revue *Tema* deux ans plus tard (1-3, 2018), pour approfondir certaines de ses réflexions définitives, et mieux connaître quelques-uns de ses auteurs.

Entre ces deux publications a eu lieu ce colloque international, organisé par l'UFR de langue et de littérature françaises (Département d'études

françaises et francophones depuis le 1<sup>er</sup> octobre 2018) de l'Université de Zadar. Cette première édition des *Rencontres francophones à Zadar*, qui s'est tenue les 23 et 24 mai 2017, se proposait de questionner la littérature belge francophone, des prémices de son histoire propre à son épanouissement, identitairement et singulièrement problématiques, tout en étendant le champ de la recherche à la culture et à la langue dans le but de proposer un large aperçu des richesses souvent méconnues du « plat pays ».

Parmi les quinze interventions<sup>1</sup>, huit d'entre elles se sont attachées à présenter un large panorama de la littérature, en ce compris la Bande dessinée; trois se sont penchées sur des questions linguistiques; et quatre se sont attardées sur la traduction de certains auteurs belges francophones en croate. De plus, le numéro belge de *Književna smotra* a été présenté en marge de ces *Rencontres*, tandis que Madame Bosiljka Brlečić, traductrice croate renommée ayant effectué plusieurs résidences au Collège européen des traducteurs littéraires à Seneffe, clôturait ce colloque avec le récit, passionnant, de plusieurs de ses rencontres avec des auteurs belges.

Nous sommes ravies de pouvoir présenter aujourd'hui, dans ces actes, quelques-unes de ces interventions. Les contributions sont ici moins nombreuses mais elles préservent l'hétérogénéité caractéristique des questionnements de ce colloque. Une hétérogénéité qui, selon nous, aurait, dans un autre type de volume, porté atteinte à la cohérence du propos, mais qui ici – précisément parce qu'il s'agissait, lors de ce colloque, d'en explorer les différentes facettes – permet au lecteur de (re)découvrir les aspects multiples de la culture belge francophone d'hier et d'aujourd'hui. Nous pourrions même aller jusqu'à dire que ces actes se présentent comme une sorte de prolongement, en français, du numéro de *Književna smotra*, au niveau théorique, tandis que le dossier de *Tema* constituerait leur complément littéraire – et ce, d'autant plus qu'il propose la traduction de plusieurs des textes analysés dans telle ou telle contribution.

Celle de Marc Quaghebeur, intitulée « Éléments structurants du champ culturel francophone belge de l'après-guerre », et qui inaugure le volume, s'offre comme une sorte de colonne vertébrale à laquelle vont venir se

1 Trois exposés ont été présentés par des étudiants de l'Université de Zadar.

greffer les articles suivants. Remarquable panorama détaillé de tous les aspects du champ culturel francophone belge après la défaite de mai 1940 jusqu'aux années 70 – moment où s'articule la naissance du concept de « belgitude » dont il détaille les prémices –, cette étude propose un minutieux repérage – largement inédit – des éléments structurants de ce champ culturel francophone belge alors sous « influence » – celle d'une aura parisienne dont l'emprise, à cette époque, faisait officiellement l'unanimité –, éléments qui complexifient la donne.

En amont de cette époque, nous découvrons un représentant-phare de la grande génération léopoldienne de la fin du XIX<sup>e</sup> – il donnera à la littérature belge francophone ses lettres de noblesse –, le poète Émile Verhaeren, qui fait l'objet de deux contributions : celles de David Gullentops et de Vanda Mikšić. Bien que totalement différentes, leurs perspectives se présentent comme complémentaires. David Gullentops apporte un éclairage novateur sur l'œuvre du poète belge et sa réception par les premières avant-gardes européennes. En établissant l'affinité de Verhaeren avec une certaine variante de l'anarchisme, il révèle un lien extrêmement intéressant entre sa pensée socio-politique et l'évolution de sa production poétique – et, partant, l'origine de la défaveur dont l'œuvre de Verhaeren commencera à pâtir après 1940. Vanda Mikšić, quant à elle, se place dans l'optique de la réception interculturelle, en analysant la traduction de quelques vers de Verhaeren sous la plume d'un poète croate majeur, Tin Ujević. Cette contribution, placée sous le sceau d'une problématique très délicate – celle de la traduction poétique – apporte des précisions très éclairantes sur les options esthétiques et la technique de traduction utilisées par Tin Ujević dans son projet de restituer, dans sa langue maternelle, le rythme singulier de l'écriture verhaerienne.

*La Femme de Gilles*, roman de Madeleine Bourdouxhe publié pour la première fois en 1937, est également antérieur à la Seconde Guerre mondiale. Dans son étude, Sorin C. Stan conduit une analyse précise et novatrice de l'éveil de la conscience féminine (celle de la protagoniste) à travers la perception du corps qui s'y trouve subtilement mise en évidence sous la focale de l'image cinématographique.

Si la Seconde Guerre mondiale fait ici figure de repère principal autour

duquel s'articulent les différentes contributions, le chapitre suivant se situe en aval par rapport à elle, avec trois contributions qui se penchent sur les œuvres de quelques écrivains contemporains. Dans le cadre d'une démarche originale qui présente l'étude comme une démonstration en réponse à une question inaugurale (celle du titre), Sarah Yigit s'interroge sur la pertinence de l'étiquette postmoderne (envisagée à partir des critères narratologiques de renarrativisation du récit et de retour du sujet) pour définir le « vide » caractéristique du roman inaugural de Jean-Philippe Toussaint publié en 1985, *La Salle de bain*.

Tony Šercer et Matea Perković, quant à eux, poursuivent, en adoptant des approches traductologiques, l'exploration de la période contemporaine par l'analyse de leurs propres traductions de nouvelles de Vincent Engel et Bernard Quiriny. À l'aune de plusieurs théories de la traduction, ils rendent compte des multiples difficultés inhérentes à l'activité de traduction et des moyens, tout aussi multiples, adoptés par le traducteur pour les déjouer.

Le vaste cadre volontairement donné à ces *Rencontres* et à ce volume a permis à Jean-Louis Tilleuil de nous proposer une synthèse essentielle du domaine très spécifique de la Bande dessinée belge et un balisage précis de l'histoire de celle-ci. Il s'attache à remettre en cause les stéréotypes et à nuancer ce que recouvre l'appellation « d'Âge d'Or » – et son degré de « belgitude » – par une mise en perspective efficace des œuvres d'Hergé et de Jijé.

Le volume se clôt avec une contribution linguistique, celle de Dražen Varga qui se propose d'examiner la place du wallon dans la *Romania* du point de vue de la syntaxe comparée. Ce sujet spécifique, qui retrouve quelques échos dans la contribution précédente (le wallon étant utilisé sporadiquement dans quelques bandes dessinées), nous ramène à la question générale de la langue. Elle constitue, on le sait, une question fondamentale en Belgique qui, liée comme elle l'est à la question identitaire, nourrit inévitablement, depuis deux siècles, la production littéraire. Ainsi, la boucle est-elle bouclée ! Nous voilà, de façon faussement paradoxale, de retour aux origines des lettres belges et à Verhaeren – poète flamand de langue française qui incarne, comme nombre de ses illustres contempo-

rains et successeurs, un « mythe belge » au confluent des influences germanique et latine. Dans ses vers, il s'est (ré)approprié la langue française, l'utilisant et la pliant aux exigences du rythme d'un monde qui lui était propre, celui symbolisé par le mythe.

Pour conclure, nous tenons à remercier vivement l'Université de Zadar et Wallonie-Bruxelles International pour le soutien accordé à la publication de ces actes. Il va sans dire que le Comité scientifique du volume, ainsi que les évaluateurs, ont largement contribué à la qualité de celui-ci. Que chacun d'eux soit ici remercié.

*Vanda Mikšić et Sarah Yigit*

## RÉFÉRENCES

- MIKŠIĆ, VANDA (dir.), 2018, « U potrazi za golim čovjekom », *Tema*, 1-3, p. 21-184.
- MIKŠIĆ, VANDA ; STAN, SORIN C. (dir.), 2016, « Pitanje/pisanje identiteta: belgijska frankofonska književnost », *Književna smotra*, 180 (2), 182 p.
- VIDAN, GABRIJELA, 1982, « Belgija », in Vidan, Gabrijela (dir.), *Povijest svjetske književnosti*, 3<sup>e</sup> tome, Liber-Mladost, Zagreb, p. 765-778.

# I

⋮ Un premier tour d'horizon : ⋮  
⋮ la littérature ⋮

# ÉLÉMENTS STRUCTURANTS DU CHAMP CULTUREL FRANCOPHONE BELGE DE L' APRÈS-GUERRE

**Marc Quaghebeur**

*Archives et Musée de la littérature,  
Bruxelles*

**MOTS-CLÉS :**

*Seconde guerre mondiale, Biennales de poésie, paralittérature, néoclassicisme, hégémonie française*

**RÉSUMÉ :**

*La défaite de mai 1940, la collaboration et l'abjection nazie ou la Question royale déstabilisent la société belge et entraînent de singulières conséquences culturelles. À côté de la mise en place de structures culturelles institutionnelles, tel le Fonds National de la Littérature, se développent un idéalisme humaniste de la Poésie censé transcender les contradictions historico-sociales, ainsi qu'une idéalisation de la langue et de la culture françaises. Ceux-ci débouchent sur une déréalisation accrue, voire une dénégation, du rapport à l'origine et au réel ambiant. Des contrepois existent toutefois, rarement pris en compte du fait de la survalorisation du champ littéraire au sens classique. Ainsi les productions pour la jeunesse des éditions Casterman, Dupuis ou Marabout. C'est de ce creuset – une des facettes les plus singulières des reconstructions européennes de l'après-guerre – que sortira, 30 ans plus tard, le phénomène de la belgitude.*

## 1. Les paradoxes de la Régence

Les années qui suivent immédiatement la libération du territoire de la Belgique par les armées alliées voient non seulement se mettre en place des structures d'un véritable État social mais aussi des institutions qui vont jouer, dans le champ des arts de la langue, un rôle bien plus important que celui des prodromes existant avant 1940. Cette fonction structurante se produit toutefois dans un contexte particulier, celui d'une Histoire propre tant au niveau des rapports à la langue qu'au politique. Les conséquences du *Manifeste du Lundi* se font ainsi sentir et dessinent les contours d'un monde littéraire à ce point autonomisé du collectif qu'il exercera une influence infime sur celui-ci, tout en le limitant.

La relative autonomisation de l'édition littéraire durant la période de guerre<sup>1</sup>, qui avait pu faire accroire à une dialectique, cesse rapidement ses effets. À partir du moment où la frontière franco-belge s'ouvre à nouveau aux livres français, c'est-à-dire à la fin des années 1940, moment qui précède de peu la résolution de la Question Royale qui divisait profondément le pays, les institutions littéraires officielles ne sont pas celles qui servent de contrepoids à l'hégémonie, quasiment monopolistique, de l'édition parisienne<sup>2</sup>. Encore moins, aux doxas et imaginaires qui vont de pair avec la célébration de textes estampillés comme étant la littérature française. La parution et l'utilisation, dans les années 1960, du Lagarde et Michard comme manuel d'enseignement des lettres constitueront l'acmé de ce processus. La production belge de langue française en est absente – n'était pour le XIX<sup>e</sup> siècle, pour lequel un supplément, dont la diffusion était réservée à la seule Belgique, s'attachait à la grande génération léopoldienne. Celui-ci ne comportait aucune photo couleur mais de mauvais clichés en

1 La frontière installée par l'occupant allemand entre Belgique et France occupée concerne notamment les flux du livre. Outre des éditions telle La Toison d'Or parrainée par l'Allemagne, des initiatives voient le jour dans un tel contexte afin d'offrir au public des livres qui ne suscitent pas l'attention de la censure. Ainsi des policiers issus du « Jury » qu'anime Stanislas-André Steeman. Cela renforce de fait l'emprise de la « paralittérature » en Belgique.

2 Paul Dirx, *Les « Amis Belges »*, *Presse littéraire et franco-universalisme*, Presses universitaires de Rennes (collection Interférences), 2006. Paul Dirx a remarquablement montré la réception plus que biaisée, mais commune, des lettres belges à Paris dans trois périodiques aux idéologies différentes : *Les Lettres françaises*, *Le Figaro littéraire* et *Les Nouvelles littéraires*.

noir et blanc. Pour le XX<sup>e</sup> siècle, la situation était encore plus grave et se résumait à l'absence intégrale.

En Belgique francophone, on voit se mettre en place – et pour longtemps – un circuit éditorial qui, pour ce qui est du littéraire *stricto sensu*, n'agit pas en fonction d'un marché et d'un large public. Ce circuit de production est lié aux institutions et/ou aux pouvoirs publics dont dépend sa survie. À l'origine, les institutions de l'immédiat après-guerre avaient été conçues dans une optique biculturelle unitaire – ce qui fera rapidement long feu au vu de l'évolution du Royaume. Elles se conservèrent en l'état pour les Francophones bien plus que pour les Néerlandophones, au fur et à mesure de la préfédéralisation du pays.

Au sortir du second conflit mondial, et contrairement à ce que pourrait laisser accroire la mise en place de ces structures, le champ littéraire belge de langue française voit s'accroître sa position périphérique par rapport à Paris, moins que jamais remise en cause – la création ou le renforcement des dispositifs institutionnels y contribuant largement – ce qui désigne une Histoire très spécifique. Le champ restreint de la littérature est toutefois loin de constituer pour autant *Le Champ* dans un pays structuré par ses « piliers » et qui sort de secousses y apportées par la polarisation autour du retour, ou non, du roi Léopold III aux affaires. La fluidité relative des échanges littéraires et des espaces créateurs qui prévalait encore avant-guerre se fige. À un tel point que l'observateur hâtif, qui ne s'intéresserait qu'à *La Littérature*, pourrait croire à un champ quasiment dépourvu de contradictions.

Quelques ténors du débat des années 1930 – Robert Poulet (1893-1989), Horace Van Offel (1876-1944), Paul Colin (1895-1943), entre autres – ont certes été mis hors-jeu du fait de leur attitude pro-allemande sous l'Occupation. Des figures prestigieuses comme celles de Marie Gevers (1883-1975) ou Michel de Ghelderode (1898-1962) sont marquées du signe du soupçon. De jeunes critiques de premier plan tels Georges Poulet<sup>3</sup> ou Paul

3 Georges Poulet (1902-1991), frère de Robert Poulet avec lequel il collabora à la *Revue réactionnaire*, fut lecteur à Édimbourg puis professeur à Baltimore, Zurich et Nice. Ses études sur le temps en littérature le rapprochent de l'école de Genève.

de Man<sup>4</sup> ont choisi de faire carrière à l'étranger. Une série de jeunes écrivains (Dominique Rolin [1913-2012] – Louis Carette, devenu Félicien Marceau [1913-2012] – Henry Bauchau [1913-2012] – Paul Nothomb [1913-2006] – Alain Bosquet [1919-1998] – Gérard Prévôt [1921-1975] – Hubert Juin [1926-1987]) sont passés outre-Québécois – et cela, pour des raisons variées. L'opprobre de la guerre a joué pour plusieurs d'entre eux. Passées les années de remue-ménage de la Régence (1944-1950), les activités des surréalistes et de leurs jeunes épigones (Christian Dotremont, entre autres), interfèrent enfin, moins que jamais, avec un champ littéraire qu'il convient de qualifier d'officiel. Un quart de siècle plus tard, les adeptes du contrechamp se présenteront comme « La Belgique sauvage ».

## 2. Une structure institutionnelle pour l'édition littéraire

Les années d'après-guerre réalisent ce que n'avait pas obtenu l'*establishment* de l'entre-deux-guerres, nonobstant la création (1921) de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises ; ni la convergence d'auteurs, de convictions idéologiques différentes, sur une attitude de dénégation du pays natal, en littérature. Dût Robert Poulet, condamné à mort pour son rôle dans la collaboration intellectuelle avec l'occupant puis exfiltré en France, avoir joué un rôle capital dans sa rédaction, le *Manifeste du Lundi*<sup>5</sup> devient la Bible idéologique du discours littéraire officiel de l'après-guerre – ce qui renvoie à une Histoire très spécifique. Cela se joue d'ailleurs au moment où sont créés des dispositifs institutionnels censés tenir compte de la singularité du champ littéraire belge francophone.

Ces dispositifs concernent les instances que suscitent et structurent, ou que rendent possible les pouvoirs publics ; mais aussi celles qui émanent

4 Paul de Man (1919-1983), neveu d'Henri de Man, ami plus tard de Jacques Derrida, fit carrière aux USA où il fut un des maîtres de la « déconstruction », insistant sur la césure entre signe et signification, et considérant que la littérature ne signifie rien. Jusqu'en 1941, il avait publié dans *Le Soir volé* de nombreux articles de critique littéraire dont certains fleuraient bon l'antisémitisme.

5 Voir notamment le chapitre 2 de mon tome 2 d'*Histoire, Forme et Sens en Littérature : La Belgique francophone. L'Ébranlement (1914-1944)*.

de l'initiative privé<sup>6</sup>. C'est leur articulation de fait qu'il faut mettre en lumière pour comprendre l'après-guerre plutôt que de s'attacher prioritairement aux esthétiques. Un tel type d'analyse détonne aussi bien par rapport à l'idéalisation de *La Littérature* qu'aux approches de type postbourdieusien. Celles-ci privilégient le champ littéraire restreint, ce qui est typique de l'espace français mais biaise la perception des réalités belges.

L'État entre dans la structuration de ce champ avec la création d'un *Fonds National de la Littérature*, mis en place pour les deux langues et qui régit l'aide à la publication. Plusieurs caractéristiques, qui marqueront les décennies à venir, se dégagent de ce dispositif. Les sommes sont par exemple allouées aux écrivains, non aux éditeurs, sur présentation du manuscrit. Elles sont versées aux auteurs dès lors qu'il y a contrat d'édition. Destinée à prévenir l'utilisation par les éditeurs des montants alloués à d'autres fins que la parution du manuscrit retenu, comme à empêcher les écrivains de conserver la somme octroyée, la mesure est révélatrice de la position subalterne de l'édition littéraire belge de langue française, de sa faiblesse économique. Malgré ses louables intentions, le Fonds n'a pas été en mesure de contribuer à la constitution d'un véritable champ éditorial littéraire autonome en Belgique francophone. L'écrivain belge s'est dès lors trouvé dans une position artisanale de dépendance du subsidé ; et l'éditeur, garanti par rapport à de vrais risques. Le facteur matériel se conjuguant au facteur idéologique, on déboucha assez rapidement sur un vase clos – croissant – du littéraire national non estampillé par Paris. En bord de Seine, en revanche, l'implantation comme la reconnaissance des écrivains belges passaient, pour l'essentiel, par l'occultation de l'origine.

La délégation à l'Académie de la gestion du Fonds National de la Littérature renforça le poids institutionnel de celle-là et donna aux critères esthétiques et idéologiques qui y prévalaient alors un poids décisif dans l'évolution du champ littéraire belge francophone de l'après-guerre. Les beaux jours du lundisme, les perspectives marbrées entourant la littérature généralement circonscrite par l'étiquette néoclassique, comme la prolifé-

6 Il en va de même dans l'enseignement.

ration dans des marges diverses de tout ce qui se peut faire hors champ, sont partiellement redevables d'une décision qui ne s'était bien évidemment pas fixée de tels objectifs. Le positionnement latéral du littéraire dans la vie belge, pour des raisons qui tiennent aussi bien aux spécificités historico-sociales du pays qu'aux rapports avec *La Littérature* française, se conjuguent alors avec les circonstances historiques d'un après-guerre marqué, en Belgique comme presque partout en Europe, par une défaite morale et identitaire. La Question royale en constitua un révélateur et un des symptômes.

La décision de placer le Fonds National de la Littérature sous la tutelle de l'Académie, décision qui a peu d'équivalents dans les pays occidentaux, postposa d'autre part le développement d'une politique d'aide à la littérature par les pouvoirs publics. Ceux-ci créaient d'autant plus la confusion qu'ils allouaient une dotation unique pour le Fonds National de la Littérature et les publications de l'Académie.

### 3. Célébration absolutiste de La Poésie

Parallèlement à ce dispositif foncièrement étranger au circuit des livres, on voit très logiquement se développer des instances qui célèbrent la poésie, seul genre littéraire apte à s'accommoder de ce mode d'aide financière. La création des Biennales Internationales de Poésie de Knokke-le-Zoute en constituera l'acmé. Portées par un grand résistant et déporté, au verbe tout sauf alambiqué, Arthur Haulot (1913-2005) – il fut par ailleurs, vingt-trois ans durant, commissaire général au tourisme de la Belgique –, ces journées donnent à un genre littéraire, par excellence non marchand, une place de choix dans le système symbolique des lettres belges de langue française. Le projet s'inscrit en outre dans une volonté de dialogue à l'heure de la Guerre froide. Les Biennales succèdent aux Rencontres Européennes de Poésie<sup>7</sup> qui se déroulent en 1951. Elles se veulent dès lors mondiales.

7 Eugène van Itterbeek en reprendra le concept lorsqu'il emmènera, à la fin des années septante, les Néerlandophones dans un destin séparé de celui des Biennales.

Les Rencontres Européennes de Poésie voient le jour sous l'égide des pouvoirs publics. Elles sont ouvertes par le directeur général des Beaux-Arts, Lucien Christophe (1891-1975), poète catholique et académicien, qui avait combattu sur le front de l'Yser<sup>8</sup>. Dans son exposé<sup>9</sup>, il ne manque pas de comparer la situation de la poésie avec celle des arts plastiques qui se sont vu gratifier à l'époque, par des parlementaires, d'une « proposition de loi tendant à réserver 2% des frais de construction des édifices publics à des dépenses d'ordre artistique ». Christophe compare également la poésie avec le théâtre ou la musique qui « confondent leurs légittimes exigences avec celles des syndicats ». La reconnaissance des arts de la scène engendre en effet la prise en compte des emplois. La poésie peut être présentée en revanche comme une sorte d'art pur, déconnecté de la contradiction historique et sociale. Lucien Christophe affirme ainsi que, « [d]e toutes les formes et de toutes les puissances de la vie *spirituelle*, la poésie est celle à qui les *tentations du monde* offrent le moins de *danger* – ou de *chance* – de *compromis*. Elle glisse contre les écueils, *abandonnée*, mais *invincible*, inépuisablement *fidèle à elle-même*, et *parfaitement identifiée à l'esprit de liberté* » (art. cit., p. 2 ; c'est moi qui souligne).

Se révèle ainsi – et pour des raisons qui dépassent les convictions religieuses de Lucien Christophe, ou laïques d'Arthur Haulot – la lame de fond qui va conduire les arts et les lettres, faibles pourvoyeurs d'emploi par ailleurs, à une autonomisation essentialisante qui les coupera de plus en plus du public. La mainmise de la diffusion française sur le livre littéraire en Belgique conforte ce processus, qui va conduire les lettres à un splendide isolement, et les Beaux-Arts à une sorte de chasse gardée. En procédera la nécessité de développer, au niveau institutionnel, une vingtaine d'années plus tard, le secteur de l'Éducation permanente, lequel deviendra, pour faire court, la dominante dans la gestion de la Culture en

8 Il en fut question dans le tome 2 de mon livre *Histoire, Forme et Sens en Littérature : La Belgique francophone. L'Ébranlement (1914-1944)*, notamment au chapitre 4.

9 Lucien Christophe, « Discours prononcé au nom du Ministre de l'Instruction Publique par le Directeur Général des Beaux-Arts et des Lettres, à l'inauguration des "Rencontres Européennes de Poésie" », in *Rencontres Européennes de Poésie. Rapport, Casino de Knokke-le-Zoute, 7 au 11 septembre 1951*, tapuscrit stencylé conservé aux Archives & Musée de la Littérature sous la cote FS XVIII 20.711. Toutes les citations extraites des discours ou rapports présentés lors de ces Rencontres sont extraites de ce tapuscrit. Chaque intervention propose une pagination propre.

Belgique francophone à la fin du XX<sup>e</sup> siècle.

Évoquant les contradictions de la société belge d'avant la Seconde Guerre mondiale au sein de laquelle il avait plaidé pour un renouveau spirituel et moral, Lucien Christophe affirme son espérance de voir la poésie de l'après-guerre dépasser les clivages d'antan.

Il y a seize ans, en Belgique, un certain dimanche de juin où il faisait glorieusement beau, se déroula, avec tous les concours officiels requis, une double cérémonie poétique dont la dualité de caractère m'enchantait. Le Ministre de l'Instruction Publique d'alors, François Bovesse, choisit d'aller découvrir le buste d'Albert Giraud, à Louvain, sa ville natale, tandis qu'il m'était réservé l'honneur d'inaugurer dans la forêt d'Ardenne le petit monument érigé à Apollinaire en souvenir de son passage à Stavelot. Mais une chose limita mon plaisir de voir les pouvoirs publics s'intéresser ainsi à ces témoignages complémentaires d'une activité poétique diversement précieuse, mais également nécessaire : le parti de l'ordre et de la tradition, et le parti de l'aventure s'ignorèrent, sans se jeter de loin un regard irrité, mais d'un commun accord, peut-on dire, avec une égale satisfaction de leur incuriosité réciproque. (*art. cit.*, p. 3)

Ce rappel des années 1930 en dit long sur le lien du littéraire avec les « piliers » constitutifs du champ politique et social du Royaume. Il montre en même temps les pas que conservateurs et progressistes entendaient franchir au sortir des années de folie furieuse et d'abjection ravageuse dont l'Europe venait de sortir. Par sa rareté non commerciale, la poésie, qui plus est de consensus unanime, paraissait leur permettre d'esquisser la synthèse pacifique recherchée. Lucien Christophe fait d'ailleurs allusion à la musique, art où ne jouent pas les mots. Il la présente comme un art sur lequel la doctrine (et donc la contradiction) n'a aucune prise<sup>10</sup>. C'est cet art idéal qu'il propose comme modèle à la poésie :

<sup>10</sup> Tel n'était pas du tout le point de vue, rarissime il est vrai, de Paul Nougé dans sa « Conférence de Charleroi » (1929).

Le domaine musical ne présente pas cette faiblesse interne, ces signes d'inassimilation par l'organisme poétique même d'une partie de la substance indispensable à son développement. Le vrai amateur de musique, au moment où il établit un programme, songe beaucoup plus à sa délectation qu'à des positions doctrinales. D'où cette impression de plénitude, de luxuriance, de terre de Chanaan, de jubilation inépuisable que procure le domaine musical. D'où ce pouvoir de diffusion et de rayonnement de la matière musicale. (*art. cit.*, p. 3)

Dans le rapport général qu'il présente aux Rencontres de 1951, un autre écrivain catholique, Pierre-Louis Flouquet (1900-1967), cofondateur et animateur du *Journal des Poètes*, précise la place essentialiste à laquelle ces manifestations entendent vouer la poésie. Flouquet se penche tout d'abord sur le questionnaire publié par *Le Journal des Poètes* afin de préparer ces Rencontres. Riche d'enseignements sur les préoccupations des organisateurs, ce questionnaire est repris dans le numéro de février 1951 du *Journal des Poètes*. Il décline clairement sa dimension européenne. Il le fait d'une façon européocentrique dans laquelle poésie rime avec humanisme – et ces deux-ci, avec l'unité du continent comme avec son hégémonie morale

*1<sup>re</sup> question* : « Pensez-vous que la Poésie de l'Europe puisse dégager à nouveau le message de l'Europe au Monde, et prolonger dans la liberté l'admirable tradition de son humanisme ? »

*2<sup>e</sup> question* : « La Poésie est depuis des siècles l'un des sommets de la culture occidentale. À plusieurs reprises elle aida à la formation d'un esprit universel. Pensez-vous qu'elle puisse promouvoir une fois de plus un rapprochement entre peuples européens et une compréhension plus vive de leur unité spirituelle ? (Flouquet, 1951 : 2)

Le lien entre Poésie et Humanisme d'une part, Europe et Universalisme

d'autre part<sup>11</sup>, est martelé par le rapporteur. Son plaidoyer s'appuie notamment sur le témoignage de Georges Cattai (1898-1974), poète né en Égypte et vivant à Fribourg, un cosmopolite de culture française donc. Dans sa réponse au questionnaire du *Journal des Poètes*, Cattai affirme – à la différence d'un Jean Dypréaux (1917-1986) qui ne manquait pas de rappeler que, pour la plupart des Africains et des Asiatiques, les Européens sont des esclavagistes et des hypocrites – sa croyance dans « l'Europe légitime héritière de l'humanisme » et sa conviction que « de cet humanisme la poésie est le mode d'expression le plus sûr » (*art. cit.*, p. 5).

Cette Europe légitimée entend bien évidemment reléguer aux oubliettes l'Europe nouvelle que voulait construire le III<sup>e</sup> Reich. Pour Flouquet et ses compagnons de route, la poésie occupe « le point le plus aigu du domaine de l'Esprit ». Elle se déploie donc « dans un lieu où les contradictions deviennent susceptibles de s'harmoniser » (*art. cit.*, p. 3). Elle est dès lors la clé de sol culturelle de l'Europe occidentale. Une Europe qui n'est déjà plus le moteur de l'histoire mondiale mais ne le sait pas encore. Dans les dix années à venir, elle sera amenée à accorder l'indépendance aux colonies conquises durant le siècle précédent.

#### 4. Humanisme/Unanimisme/Œcuménisme

Alors que l'on se trouve au sortir de la Seconde Guerre mondiale et de la Question royale, la Belgique et l'Histoire n'interviennent pas, en tant que telles, dans les considérations de ces Rencontres. Leur objectif est tout au contraire de sortir des contradictions historico-sociales et de trouver un point d'harmonie capable de les transcender. La Guerre des Blocs et la guerre de Corée, qui fait planer la menace d'une troisième guerre mondiale – 350 volontaires belges y sont engagés –, sont tout aussi absentes. Dans le discours de Lucien Christophe, la Belgique ne figure qu'au titre de rappel des comportements issus des clivages idéologiques ou des menaces syndicales. L'objectif du littéraire catalysé dans le poétique est

<sup>11</sup> Ce lien, on le retrouve notamment dans le recueil d'un futur secrétaire perpétuel de l'Académie, Jean Tordeur : *Europe, qui t'appelles mémoire* (1959).

précisément de servir d'au-delà paisible aux partis, aux idéologies ou aux mouvements sociaux. À leur façon, ces propos d'harmonie désignent l'horizon de pacification silencieuse et de dépassement des conflits civils dans lequel le Royaume entend vivre<sup>12</sup> après l'effacement de son quatrième roi, en 1950. Ils sont tout aussi explicites sur l'englobant plus large dans lequel il s'agit d'inscrire l'Europe et son humanisme. À la différence du genre romanesque dans lequel il est difficile de faire entièrement fi des contradictions même si le réalisme magique s'y efforcera, la poésie paraît, elle, offrir aux Belges soucieux de paix civile et de normalité littéraire un vecteur idoine. À la condition que cette poésie ne soit pas trop marquée par les intériorisations langagières de l'après-Auschwitz dont la France donne alors plusieurs exemples.

Dans un esprit d'ouverture et de dépassement européen des deux derniers conflits, les premières Biennales (1952) invitent certes le poète Gottfried Benn dont l'esthétique marque la langue au fer rouge de la contradiction. Pierre Mertens (1939-) n'a pas manqué de la mettre en exergue à l'entame de son roman de 1987, *Les Éblouissements*, roman dédié aux « enfants de ceux qui se sont trompés » et centré sur la figure de Benn. Le poète allemand n'avait pas manqué en effet de soutenir une position bien plus radicale que celle des organisateurs des Biennales et de rappeler à son auditoire que les courants de pensée ne se trouvent pas au cœur de l'art poétique. « [À] la même tribune un ministre belge de l'Instruction publique, un aède africain et un homme de lettres sud-américain venaient d'exprimer [, eux,] leur foi dans l'universalité de la culture » (Mertens, 1987 : 13).

Le renvoi du réel et de l'historique à l'implicite ou à l'occulté devient dès lors monnaie courante ; mais le poème s'anémie. Phénomène comparable au gommage – voire au déni – de la réalité belge dans les fictions, ces crédos poétiques marquent d'un sceau décisif une littérature que sa position au sein de l'histoire de la langue française, et dans l'ombre de l'institution littéraire hexagonale, a toujours rendue poreuse à ces propensions déréalisantes. La défaite de mai 1940 et la collaboration, la Question

12 Les conflits se déplaceront notamment vers le scolaire, puis le linguistique.

royale et les politiques américaines<sup>13</sup> de l'après-guerre vont précipiter ces tendances pour les transformer de plus en plus en dénégations de l'origine et/ou de l'ancrage. Les théories lundistes autour de l'aplanissement des rugosités de la Langue et de l'Histoire – dût la première être mise abstraitement au pinacle, et surveillée de près par des politiques de Bon Usage – ne sont-elles pas à la disposition d'une sorte de pacte belge ? Si les clivages idéologiques s'estompent autour d'un tel consensus, les avant-gardes demeurent radicalement en marge de ce processus, comme du type d'espérance dont elles récusent, et les fondements, et la possibilité. Grandeur et pureté ne font-elles pas partie de la potion supposée magique ?

Quoi de plus approprié que la poésie pour affirmer ce rêve, à la fois belge et européen, sur fond de non-contradiction essentialiste ? Qu'une telle idéalisation se voie contredite par les œuvres des grands poètes belges des décennies écoulées ne paraît pas porter à conséquence. Sensible plus que d'autres aux particularités novatrices des écrivains belges du XIX<sup>e</sup> siècle, Joseph Hanse retient toutefois pour son projet d'édition critique<sup>14</sup> la dernière version du texte. Quoique nettement plus subtil et nuancé<sup>15</sup>, son point de vue consonne avec celui de Lucien Christophe qui écrit, dans sa monographie de 1955 : « Non certes, il n'a pas songé à corriger toutes les *fautes* qu'il a accumulées *agressivement* dans ses œuvres et qui faisaient dire à Albert Giraud : "c'est la danse du scalp autour de la grammaire, de la logique et du bon sens". Mais enfin, croissant en sagesse autant qu'en force, il était dans l'ordre de son génie et de sa maturité, d'aspirer à élaguer de son œuvre les *scories*. » (p. 126 ; c'est moi qui souligne). *Maurice Maeterlinck*, fort volume publié par la Renaissance du livre à l'occasion d'un autre centenaire, celui de la naissance du Prix Nobel 1911, se contente pour sa part de « dégager le sens de sa vie et de son

13 La remarquable étude de Frances Stonor Saunders *Qui mène la danse ? La CIA et la guerre froide culturelle* (Denoël, 2003) révèle clairement la politique culturelle menée en Europe par les USA dans leur guerre idéologique contre l'URSS mais évoque très peu la Belgique. Une allusion à la revue *Synthèses* et une autre au Palais des Beaux-Arts. L'investigation reste à mener – à commencer par le rôle d'Alain Bosquet dans le domaine poétique.

14 Joseph Hanse, « Pour une édition critique de Verhaeren », Louvain, *Les Lettres romanes*, IX, 1955, p. 385-403.

15 Hanse montre bien, par exemple, que la tension entre la norme et l'invention travaille déjà les premiers recueils du poète.

œuvre, [d']en marquer les étapes et la diversité d'aspects, [de] suivre le rayonnement de son nom et de ses écrits à travers le monde et à travers le temps » (Hanse – Vivier, 1962 : 7) plutôt que de se pencher sur le travail de la Forme ou de la Langue, humanisme oblige.

Partagée par les élites lettrées du Royaume, la conviction du rôle majeur de la Poésie constitue donc un fait de société. Nombre d'initiatives de ce type voient d'ailleurs le jour en province : Rencontres Poétiques des Ardennes organisées par le baron Pierre Nothomb (1887-1966) qui fonde également l'Académie luxembourgeoise ; création, en 1971, d'un « cimetière » ou « jardin des poètes » par Géo Libbrecht (1891-1976) au Mont-Saint-Aubert – cimetière tourné vers la France<sup>16</sup>. Les Rencontres Européennes puis les Biennales Internationales de Poésie ont coulé en dogme une vision partagée par un bon nombre d'écrivains et en ont fait une mission. Réceptacle supposé de la pureté et de la liberté, emblème de l'Europe<sup>17</sup> et réceptacle privilégié de l'humanisme, la Poésie doit permettre, quelques années après la Shoah, d'affirmer malgré elle la civilisation occidentale comme Universel ; et la Belgique, comme un de ses moteurs et de ses foyers.

Après la création des Biennales en 1952, le dessous ouvertement euro-péocentrique du congrès de 1951 a cherché à se transformer en un devenir-monde absolu. Il n'en reste pas moins que les clés interprétatives du nouveau projet demeurent celles des Rencontres tenues deux mois après la prestation de serment du cinquième roi des Belges, Baudouin I. La plupart des acteurs institutionnels de la vie littéraire officielle des années à venir partageront ces idéaux. Ainsi, le conseiller aux lettres du département des Beaux-Arts du Ministère de l'Instruction Publique, Roger Bodart<sup>18</sup>, ou l'administrateur général de la Culture française, Jean Remiche<sup>19</sup>. Albert Ayguesparse, l'inlassable animateur de *Marginales* – et, durant longtemps, le secrétaire du Fonds National de la Littérature –, Henri Billen, futur homme clé des dramatiques de la RTB, Marcel Thiry (1897-1977), Georges Sion

16 L'une et l'autre de ces personnalités sont membres de l'Académie.

17 La mise en place des premières institutions européennes, qui vont déboucher sur le Traité de Rome en 1957, est contemporaine.

18 Bert Decorte s'y trouve aussi pour les Néerlandophones.

19 Il fait éditer les œuvres poétiques, dites complètes, de Marcel Thiry et Géo Norge, par exemple.

(1913-2001) ou Jean Tordeur (1920-2010), futurs Secrétaires perpétuels de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises, incarneront ces convictions, comme leurs collègues Robert Goffin (1898-1984), Géo Libbrecht (1891-1976), Edmond Vandercammen (1901-1980), Émilie Noullet (1892-1978), Fernand Verhesen (1913-2009), Philippe Roberts-Jones (1924-2016)<sup>20</sup> ou Louis Dubrau (1904-1997), futurs membres de l'Académie royale. Armand Henneuse (1901-1976), l'éditeur d'avant et après les années 1950, Pierre Bourgeois (1896-1976)<sup>21</sup>, coanimateur avec Flouquet et Haulot du *Journal des Poètes*, ou André Gascht (1921-2011), fonctionnaire important des échanges culturels avec les colonies puis de la lecture publique, constitueront en outre des chevilles ouvrières de ce dessein.

La création en 1949 des Midis de la Poésie par Sara Huysmans<sup>22</sup> (1897-1983), qui fut le sésame de la fondation du Théâtre National de Belgique, ouvre par ailleurs à ce genre littéraire la voie d'un public susceptible de dépasser les cénacles et d'inclure la jeunesse. Le champ poétique couvert par ces manifestations et ces institutions<sup>23</sup> n'en reste pas moins rétif aux avant-gardes ainsi qu'à certains des courants poétiques qui se manifestent alors à Paris, à côté d'Aragon, Prévert ou La Tour du Pin. Les options des Belges sont en revanche celles de leur « connexion » à Paris, également celles d'Alain Bosquet (1919-1998)<sup>24</sup> ; mais aussi de celui qui va devenir le maître d'œuvre de la diffusion des poètes<sup>25</sup> à Paris, Pierre Seghers (1906-1987). Comme Arthur Haulot, Seghers est lié à la résistance à l'occupant nazi. Il se trouve rapidement en connexion avec la Belgique puisqu'il pilote la diffusion française des jeunes éditions Marabout.

20 Il rassemble en 1958 l'illustration du *Charlier-Hanse*. Il deviendra secrétaire perpétuel de l'Académie thérésienne et directeur du Musée des Beaux-Arts de Bruxelles.

21 Animateur de la revue *Sept Arts* avec son frère aîné, l'architecte Victor Bourgeois, figure de proue du modernisme dans les années 1920, il fit l'objet des sarcasmes du premier tract de *Correspondance*, signé par Paul Nougé, Marcel Lecomte et Camille Goemans.

22 Fille de Camille Huysmans, homme politique socialiste majeur du premier demi-siècle, elle joua comme fonctionnaire spécialisée un rôle majeur dans le domaine culturel du premier après-1945 (cf. Vincent Radermecker, 2005 : 85-110).

23 Il y a certes des exceptions, tel Fernand Verhesen.

24 Il publie en Belgique, dès la fin des années trente, sous son vrai nom d'Anatole Bisk. Il y crée en outre, avec José-André Lacour, la revue *Pylône* en 1939...

25 Dans les années 1970, le ministère belge de la culture française lui confie l'édition des œuvres poétiques complètes de Marcel Thiry et de Géo Norge, après avoir subsidié celles de Max Elskamp, et les volumes belges de la collection « Poètes d'aujourd'hui ».

Tout cela va amener, pour longtemps encore, un primat du poétique dans le champ littéraire qui dépasse l'horizon néoclassique. Lorsque Frans De Haes (1948-) prend la direction du *Courrier du Centre international d'Études poétiques*, et alors que la belgitude a plutôt vu le jour du côté des romanciers, Frans De Haes lance en 1982 une enquête « Poésie/Roman »<sup>26</sup> qui coïncide avec un moment où plusieurs poètes belges passent à la prose.

## 5. Un univers soucieux d'échapper définitivement aux contradictions propres

La mise en place, sous la houlette de Sara Huysmans, d'un champ théâtral autonome de production<sup>27</sup> est évidemment plus visible et fait d'ailleurs l'objet des commentaires de Lucien Christophe faisant correspondre la satisfaction des souhaits légitimes des théâtres avec les revendications syndicales. La prise en charge des salaires ou des cachets ponctionne bien sûr une belle part du budget de la Culture et des subventions allouées aux compagnies reconnues – ce qui va modifier la répartition de la manne publique entre disciplines esthétiques. C'est là que va se signifier une mutation relative de l'espace culturel.

Institution semi-publique, le Théâtre National se montre soucieux d'atteindre de nouveaux publics ; de sortir du théâtre de variétés, comme de l'exaltation du grand répertoire. Avec lui s'amorce en fait le mouvement qui fera progressivement échapper l'art dramatique aux règles du théâtre privé, mais également la distanciation entre théâtre et littérature. À l'époque toutefois, c'est la cohérence du champ culturel qui domine aux yeux des contemporains.

En proférant la Littérature comme une opération quintessenciée largement étrangère aux contradictions des champs sociaux et politiques jugés indignes des arts, le champ littéraire belge officiel se referme non seule-

26 N°147-148 (1982) du *Courrier du Centre international d'Études poétiques*.

27 Dans *La Mémoire en jeu* (Bruxelles, La Lettre volée, 1995), Paul Aron décrit la genèse et les développements de cette politique dans la section « L'État mécène » (p. 184-202), d'un chapitre intitulé fort judicieusement « L'Art de la stabilité (1940-1970) ».

ment sur lui-même mais privilégie, au cœur d'une autarcie prononcée, une poétique aussi étrangère à un large public<sup>28</sup> qu'aux avancées de la modernité. Le roman lui-même n'est pas vraiment en reste, et pour plusieurs raisons. Dès la fin des années 1940, l'espace de la lecture romanesque en Belgique redevient presque exclusivement celui des titres célébrés à Paris et diffusés en Belgique par de puissants réseaux de distribution. Ces fictions, issues de l'Histoire de leurs plus proches voisins, apparaissent aux Belges comme leurs – les romanciers du cru s'efforçant de consonner au maximum avec cette emprise fusionnelle censée être assimilatrice.

La conjonction des séquelles lutétiotropistes de la guerre avec l'idéologie française de la langue et de la littérature, et la force de frappe de l'édition parisienne ont en effet amené plus d'un auteur à choisir de gommer dans ses récits les marques belges<sup>29</sup>, voire à proférer des assertions radicalement antibelges sur la vie littéraire en français. Un auteur belge bienséant ne se doit-il pas de ne pas reconnaître une origine qui contredirait l'universalité incontestable de l'englobant littéraire français ? La polémique entre Béatrix Beck et Francis Walder (1906-1997), lauréat du prix Goncourt 1958 pour *Saint-Germain ou la négociation* – il avait eu le toupet de s'affirmer comme un écrivain belge – en dit long sur les enjeux et les tenants de cette époque, comme sur l'universalisme abstrait. Le fait est d'autant plus piquant que Francis Walder venait de publier un chef-d'œuvre digne de la langue du siècle de Richelieu, Pascal et La Rochefoucauld. Il y évoquait les négociations entre catholiques et protestants du royaume de France peu avant la Saint-Barthélemy.

L'*establishment* littéraire de la Belgique francophone installe ainsi œuvres et personnes – les nuances propres à chaque genre sont un fait mais qui ne contredit pas la dynamique générale – dans une sorte de hors-lieu social que la participation au pôle parisien ne fait que renforcer. Au point de déboucher parfois, voire souvent, sur la dénégation presque allégée de l'empreinte belge. Tel est par exemple le cas de la seconde phase de l'œuvre de Dominique Rolin alors que la jeune romancière avait plongé dans les délices de

28 Une exception notable, toutefois, Maurice Carême (1898-1978).

29 De solides exceptions existent certes, ainsi Daniel Gillès. Leurs proses sont réalistes, ce qui les écarte de la sphère de reconnaissance du littéraire pur en Belgique.

l'imaginaire germanique, constitutif d'une part du champ littéraire belge, durant les années de guerre – et notamment dans *Le Marais* (1942). Un tel processus correspond à une part des nécessités symboliques de la Belgique des années 1950 soucieuse de tourner la page de ses contradictions intrinsèques, nécessités diffractées par les préceptes lundistes pour ce qui est du rapport à la langue comme par les modalités de la reconstruction sociale de l'Europe occidentale vivant désormais sous parapluie américain – ce qui est trop peu pris en compte par la critique. L'hypostase néoclassique ne pouvait toutefois répondre aux besoins du champ culturel et social. Son désir de stabilité ne pouvait se satisfaire pour autant d'un monde littéraire dont l'autonomisation frisait l'autarcie et la déconnexion.

Le théâtre, s'il tente certes de pallier ce hors-lieu social, fait néanmoins partie, bien plus que ne le pensent ses mentors, d'un dispositif culturel hanté par la propension à sortir du trop de réalité.

## 6. Une structuration théâtrale moins élitiste mais tout aussi classique

L'art dramatique reçoit de l'État la mission d'apporter *La Culture* dans des couches de la population plus larges que par le passé ; d'affirmer en outre une forme d'identité et de culture spécifiques au pays. Ce programme, il l'assumera et réalisera beaucoup moins – ce qui prouve à sa façon l'emprise structurante d'un déni de soi. Il le fait généralement au profit de l'ouverture européenne et de la célébration de la civilisation française.

L'époque croit au théâtre populaire dont Vilar est en France le grand maître inspiré et inspirant. Pour la Belgique francophone, les pouvoirs publics choisissent de confier le Théâtre National aux Comédiens Routiers qui avaient sillonné le pays durant l'occupation, notamment avec *Le Jeu des Quatre fils Aymon* d'Herman Closson (1901-1982), créé le 8 décembre 1941 et devenu, presque à leur insu, une pièce de résistance aux nazis<sup>30</sup>. L'entreprise nouvelle entend ouvrir l'art dramatique aux dimensions de

30 Michel Gheude s'est attaché à cette question dans « La Poétique du moindre mal » paru dans le numéro 13/14 de la revue *Rue des Usines* (1986).

cohésion et de communion sociales. Le Théâtre national élargit donc à la petite bourgeoisie – essentiellement bruxelloise malgré les Semaines de fêtes en Wallonie, le Festival de Spa ou les représentations en province (jusqu’ en 1958) – le rayonnement d’ un répertoire qui ne cherche pas à se concentrer sur la novation mais sur la diffusion de la culture, et donc sur l’ éducation.

Placé dans une position budgétaire et institutionnelle privilégiée<sup>31</sup>, le Théâtre National incarne aussi un rapport au public que le champ officiel des lettres a délaissé, mais ne met pas foncièrement en cause les assises esthétiques et idéologiques de l’ emprise néoclassique sur les lettres belges, emprise qu’ illustrent à la scène les pièces de Suzanne Lilar, Charles Bertin, Georges Sion ou Jean Mogin. Le Théâtre National ouvre en outre à ses publics les portes du théâtre anglo-saxon, ce qui est logique dans l’ espace européen d’ après la Libération. Le choix de textes porteurs de messages et de mises en scène y liées accentue dès lors le divorce entre un art qui se veut pur et l’ action artistique. La lecture est réservée pour une large part aux romans français qui alimentent le grand public en fictions – et donc en imaginaires –, fictions utiles mais qui ne se sauraient comparer à l’ art pur censé être la Poésie. L’ hypostase du Littéraire et l’ autonomisation, quasiment hors société, de son clergé est ainsi pratiquement bouclée.

Cela fera le lit, à moyen terme, de l’ Éducation permanente, structure du Ministère de la Culture dont l’ importance va progressivement supplanter celle des Beaux-Arts, qui changera d’ ailleurs d’ appellation. L’ Éducation permanente s’ occupe par exemple de la gestion du Théâtre pour l’ enfance et la jeunesse, du théâtre amateur, du théâtre dialectal et de l’ aide aux tournées théâtrales dans les provinces wallonnes.

L’ immédiat après-guerre a vu le déclin progressif des théâtres de variétés, du primat des tournées françaises, ainsi que de la dévolution automatique des grands rôles sur les principales scènes du pays à des acteurs français. Jamais foncièrement remise en question avant le surgissement du Jeune Théâtre dans les années 1970 – lequel ne réussit pas pour autant à la supplanter ou la faire disparaître –, la position dominante du Théâtre

31 Les arrêtés royaux lui réservent pratiquement la moitié de la manne théâtrale. Nombre de grands notables du pays, dont Paul-Henri Spaak, siègent dans son Conseil d’ administration.

National<sup>32</sup> se voit équilibrée par le rôle dévolu à des théâtres de dimension moyenne, dits théâtres agrésés. À côté du Théâtre du Parc<sup>33</sup> créé en 1782 à Bruxelles, et du Théâtre du Gymnase créé à Liège en 1867, le Rideau de Bruxelles voit le jour en 1943 et va occuper une place stratégique essentielle dans les décennies à venir. Plutôt ancré dans le pôle catholique (le National relevant plus du pôle socialiste<sup>34</sup>), le Rideau opère en un lieu central de la capitale, le Palais des Beaux-Arts construit par Victor Horta. Bien plus que le National, c'est lui qui remplit la mission de valorisation des auteurs belges auxquels il passe souvent commande. Il le fait en menant par ailleurs avec ceux-ci une politique de traduction des dramaturges anglo-saxons et en s'attachant à un répertoire littéraire de qualité qui le différencie par exemple du Théâtre des Galeries. Paul Willems (1912-1997), son auteur fétiche, est devenu directeur du Palais des Beaux-Arts, ce qui renforce, et l'image littéraire du Rideau<sup>35</sup>, et le rôle stratégique de celui-ci dans la propagation d'une certaine culture théâtrale de l'après-guerre. Le Rideau publie la plupart des pièces des dramaturges qu'il met en scène, créant ainsi une des rares collections théâtrales des premières décennies d'après-guerre : *Les Cahiers du Rideau*.

À la concentration de l'activité théâtrale subventionnée à Bruxelles – la Wallonie devant être irriguée par les tournées du National – répond le maintien, dans les provinces wallonnes, d'un théâtre dialectal florissant, non subsidié mais populaire, et des tournées des Galas Karsenty qui assurent la diffusion d'un théâtre divertissant, moins didactique que le répertoire proposé par le National. L'opérette continue par ailleurs d'y connaître de beaux jours. Aux formes d'autonomisation abstraite du littéraire et du privilège accordé à l'essentialisation des faits correspond donc

- 32 Il est tout d'abord confié aux frères Huisman, puis au seul Jacques Huisman (1910-2001) – son frère Maurice (1912-1993) prenant en main l'Opéra de la Monnaie et le Ballet où s'illustre Maurice Béjart.
- 33 L'histoire de ce théâtre a été écrite par Cécile Vanderpelen-Diagre dans un ouvrage intitulé *Le Théâtre royal du Parc. Histoire d'un lieu de sociabilité bruxellois (de 1782 à nos jours)* (Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2008).
- 34 Sara Huysmans et Pierre Vermeylen l'ont porté sur les fonts baptismaux avec le ministre Buisseret et ont fait choix des frères Huisman pour sa direction. Philippe Tirard a consacré une monographie à Jacques Huisman (*Jacques Huisman. Des masques et des souvenirs*, CFC-Éditions, 1996).
- 35 À l'occasion des 50 ans de ce théâtre est paru l'ouvrage signé par Bernard De Coster et Dominique Gaffé, *Rideau. Regards sur le théâtre* (Paris, Duculot, 1993). Paul Willems a salué et explicité dans deux textes le rôle éminent et singulier de Claude Étienne.

une césure entre la capitale, qui les concentre, et le reste du territoire<sup>36</sup>.

Dans la partie wallonne du pays se mettent ainsi en place les ingrédients d'un divorce ou d'une solide contradiction qui prendra tout son relief au moment de la fédéralisation de l'État et de la fin de la domination esthétique du néoclassicisme. En dépit du prescrit des arrêtés royaux, la place accordée par le Théâtre National à la création littéraire autochtone<sup>37</sup> n'a pas su faire place réellement aux jeunes auteurs engagés des années 1960, tel René Kalisky ou Jean Louvet<sup>38</sup>. Remarquable par ailleurs, la prise en charge de la création dramatique belge de langue française par le Rideau de Bruxelles, qui a acquis le monopole théâtral au sein du Palais des Beaux-Arts après la disparition des Beaux Spectacles du Palais en 1947<sup>39</sup>, demeure centrée sur Bruxelles et sur un public aisé et cultivé en phase avec des dramaturges qui se retrouveront assez vite à l'Académie – Charles Bertin (1919-2002) et Georges Sion, par exemple. Le Rideau est également le réceptacle de pièces plus ancrées dans la réalité quotidienne et la violence, mais comme tamisées par le filtre social de leurs personnages : celles de Jean Sigrid (1920-1998). C'est à un théâtre longtemps jugé comme fantaisiste, celui de Paul Willems dont la pièce *Il pleut dans ma maison* constituera le texte le plus joué par la compagnie, que la « façon » Rideau reste attachée. Henri Ronse mettra en exergue, dès la fin des années 1970, la dimension foncièrement tragique de ce théâtre, tout sauf métaphysique, et qui porte aux extrêmes les potentialités dissonantes du réalisme magique.

Paul Willems fait partie d'une sorte de directoire informel de la culture de l'après-guerre en Belgique. On y retrouve les frères Huisman pour l'Opéra National et le Théâtre National ; lui-même pour le Palais des Beaux-Arts – il y crée notamment le festival Europalia dédié, tous les deux ans, à un pays

36 À l'époque, un théâtre joué en français existe encore dans la partie flamande du pays.

37 Ce qui se passe en Flandre, sous la houlette de l'écrivain Herman Teirlinck, le directeur du Théâtre National flamand, est partiellement différent.

38 La seconde pièce de celui-ci, *L'An I*, est toutefois mise en scène en 1964 au Théâtre National, aventure qui demeurera sans suite, non pas tant du fait de Jacques Huisman que d'un public bruxellois formaté par les choix esthétiques de l'après-guerre, et qui ne veut pas la scène encombrée par l'évocation des problèmes sociaux, bien plus évidents alors en Wallonie qu'à Bruxelles.

39 Son animateur, Raymond Jérôme (1920-2002), s'installe à Paris en 1951.

européen<sup>40</sup>, l'Italie ouvrant le bal ; Robert Wangermée (1920-), grand musicologue qui prend les rênes de la radio-télévision après le départ de Théo Fleischman (1893-1979). À ces quatre grands gestionnaires culturels, issus de l'Université Libre de Bruxelles, s'ajoute Herman Liebaers (1919-2010) qui attache son nom à la construction et au rayonnement de la nouvelle Bibliothèque royale Albert I<sup>er</sup>, et qui sort de l'Université de Gand.

## 7. Des revues qui sont parfois des socles

L'examen du champ littéraire et culturel francophone belge demeurerait bancal si l'on se contentait de la description du système fondé sur la fonction symbolique centrale de la Poésie ; sur le répertoire dramatique relativement consensuel et sur les imaginaires alimentés par la diffusion du livre français. Revues ou relais de presse jouent un rôle majeur, insuffisamment pris en compte puisqu'il ne concerne pas le champ restreint de la Littérature. Or, il pourrait bien avoir joué, dans la Belgique de l'après-guerre, un rôle rééquilibrant d'autant plus efficace qu'il n'apparaît pas en pleine lumière. À côté de l'influence française, du pôle académique et de la « Belgique sauvage », s'est en effet développé un réseau d'images et de textes déterminants pour la conscience culturelle des uns et des autres, voire pour la conscience identitaire, dont il sera question plus loin. Les revues en constituent comme un moyen terme.

Et cela d'autant plus que l'efflorescence des maisons d'édition littéraires nationales qui s'étaient développées entre 1940 et 1945/47 s'est arrêtée, soit du fait de la collusion avérée de certaines d'entre elles avec l'ennemi, soit de la réouverture des frontières en matière de livres. Quelques années après la Libération, on en revient dès lors au schéma traditionnel caractérisé par le primat de la place parisienne et de ses médias sur l'édition littéraire de langue française mais aussi par la spécialisation des éditeurs

40 Il cherchera par ailleurs à mettre sur pied une année soviéto-américaine refusée par ces derniers.

41 Il existe bien sûr des poches latérales (Théâtre des Galeries ou Théâtre de Poche, par exemple) à ce système, poches qui ne sont toutefois pas déterminantes pour la description des lignes de force symboliques de cette génération culturelle de l'après-guerre.

belges importants dans des matières non directement liées au littéraire. Ceux qui se chargent de celui-ci sont les animateurs de petites maisons, mal ou peu diffusées en France, dont la survie dépend, pour une large part, de l'aide du Fonds National de la Littérature, des achats de l'État et/ou des auteurs eux-mêmes. L'objectif de la plupart d'entre eux est dès lors, et bien évidemment, de se voir publier en bord de Seine.

Dans un tel contexte, le rôle des revues belges est spécifique. Les trois à quatre décennies qui suivent la Libération continuent de voir ces publications atteindre un véritable lectorat. Si le départ d'un certain nombre d'écrivains belges vers Paris a procuré de sérieux alliés au centralisme éditorial parisien, il n'a pas réduit le besoin des élites belges de trouver des articles de réflexion en lien direct avec les réalités au sein desquelles elles vivent. Qu'ils soient Belges ou Français, les relais du lundisme n'y peuvent mais – voire s'en accommodent et s'en servent. Le système de représentation fondé sur la dénégation de l'Histoire propre cohabite donc avec d'autres, aux racines plus profondes mais moins mondaines.

Souvent violemment antirégionalistes, qui plus est – et donc sourds à la question wallonne –, les principes lundistes cohabitent avec d'autres dans le formatage des Belges francophones de l'après-guerre. Fantasmée en tant que patrie universaliste, la langue française comme la littérature hexagonale occupent une position quasiment transcendante d'où découle le besoin de régenter l'une et l'autre au plus près. Les campagnes linguistiques « Dites / Ne dites pas », l'enseignement totalement francocentré des lettres dans les collèges, athénées ou lycées, comme l'occultation forcenée du travail des avant-gardes – voire de l'œuvre d'Henri Michaux – indiquent ce type de férule et dessinent l'espace idéologique et imaginaire dans lequel baignaient alors les questions liées à la culture française. Espace dans lequel doivent par ailleurs, et comme « malgré tout », s'inscrire les faits propres à l'Histoire de Belgique – qu'il s'agisse des questions scolaires, linguistiques ou industrielles. Celles-ci s'en trouvent toutefois dévalorisées d'autant plus et apparaissent même pour d'aucuns comme des incongruités alors que le moindre fait de l'Histoire de France est presque sacralisé. À la fin des années 1950, et en matière linguistique, Marcel Thiry pouvait ainsi affirmer – s'agissant du français et du néerlandais

dais – qu'il était exclu d'allier l'or avec le plomb. Les effets d'un tel mode de pensée ne sont pas étrangers au fossé qui se creuse entre Nord et Sud du pays, et qui va déboucher sur la scission de l'Université catholique de Louvain à la fin des années 1960.

Dans ce champ culturel, les revues occupent une place d'intermédiaire stratégique entre les réalités du pays, ses mouvances idéologiques et le monde littéraire proprement dit. Fondée en 1865, *La Revue générale* poursuit ses activités et devient, en 1945, *La Revue générale belge*. La rupture interne, intervenue durant l'entre-deux-guerres, avec la création de *La Revue belge*, prend fin<sup>42</sup>. Les forces conservatrices vont dès lors pouvoir se retrouver d'autant mieux à cette enseigne, et Pierre Goemaere (1894-1975)<sup>43</sup>, par ailleurs éditeur, prendre en charge le périodique.

1945 voit naître une autre revue d'intérêt général appelée à un bel avenir, *La Revue nouvelle*, de sensibilité démocrate-chrétienne et progressiste, qui prolonge partiellement le sillage de *La Cité chrétienne*<sup>44</sup> d'avant-guerre. Comme *La Revue générale*, elle ressortit au modèle de la revue culturelle engagée mais non militante. Elle est éditée par Casterman et entraîne dans son sillage des hommes issus de l'aventure de *La Cité chrétienne*, tel Jean Delfosse (1915-2002) dont le rôle sera important chez Casterman dans les années à venir.

Ces deux revues représentent les deux faces, plus ou moins antagoniques mais complémentaires, du monde catholique – lequel se trouve constamment au gouvernement n'était durant les parenthèses de 1945-47 et 1954-58. Toutes deux se veulent des revues belges d'intérêt général de type humaniste. Après 1968, la part dévolue aux lettres aura toutefois tendance à diminuer au profit du politico-social dans *La Revue nouvelle*,

42 Elle eut pour rédacteurs Albert Giraud, Paul Tschoffen et Pierre Goemaere (il le sera par ailleurs pour la *Revue générale Belge*, de 1945 à 1957). Elle arrête ses publications avec la déclaration de la guerre. On y trouvait déjà Georges Sion, une des chevilles essentielles de *La Revue générale* dans les quarante ans à venir.

43 Romancier marqué par l'œuvre de Rosny aîné, il publie en outre des essais entés sur la politique : *Quand Israël rentre chez soi* (1935), *Albert i dans les foules* (1935), *L'Ombre de Hitler* (1939), *Le Portugal restera-t-il en Afrique ?* (1968). Cf. Vincent Radermecker, « Pierre Goemaere, un écrivain entre soleil et ombre » mis en ligne sur le site des Archives & Musée de la Littérature, en date du 1<sup>er</sup> février 2012 : <http://www.aml-cfwb.be/actualites/22>.

44 Il faut sans doute voir, dans la création de *La Relève* et de *La Cité*, d'autres successeurs de *La Cité chrétienne*.

alors qu'elle se maintient ou se renforce dans *La Revue générale*. Plusieurs rédacteurs ou membres actifs de *La Revue générale* deviendront membres de l'Académie ou en sont proches. Georges Sion (1913-2001) y joue un rôle-charnière, je l'ai dit. Georges-Henri Dumont (1920-2013) siège au conseil d'administration. France Bastia (1936-2017), qui succède à Georges Sion comme rédactrice en chef, est l'épouse d'André Goosse (1926-), autre secrétaire perpétuel de l'Académie. On notera tout autant que le futur chef de Cabinet du roi Baudouin, André Molitor (1911-2005), venu de la mouvance de *La Cité chrétienne*<sup>45</sup>, est un personnage clé de la première *Revue nouvelle*. C'est dire que ces deux revues constituent des relais importants d'un des « piliers » du Royaume, le monde catholique, plutôt le monde chrétien dans le cas de *La Revue nouvelle*. Dans ses *Souvenirs* (1984 : 189-216), André Molitor rappelle qu'après avoir publié en 1945 chez Desclée De Brouwer, *Aspects de Paul Claudel*, il s'est attaché à créer *La Revue nouvelle* (il la dirige de 1945 à 1961) ainsi que l'y avait invité Jacques Leclercq. On perçoit bien dans ces pages le lien avec un des « piliers » du Royaume mais aussi le souci d'instaurer un débat au sein du monde chrétien à l'heure des affrontements de la Question royale et des prémices de la Question coloniale.

Du côté laïque, la Libération (1946) voit naître *Synthèses*, revue qui ouvre, elle aussi, largement ses colonnes au champ littéraire et relève du pilier socialiste à travers la figure de son directeur, Maurice Lambilliotte (1900-1972), secrétaire de Paul-Henri Spaak avant 1940 et membre du Cabinet du ministre du Ravitaillement en 1946. Parmi les collaborateurs de *Synthèses*, Marcel Lecomte (1900-1966), le plus « littéraire » des surréalistes, ou les critiques Maurice-Jean Lefebvre (1916-1981) et Jean Pfeiffer (1913-1985). *Synthèses* ne connaît pas l'aggiornamento de *La Revue nouvelle* mais disparaît en 1972<sup>46</sup>, moment-charnière. Ces trois revues généralistes reçoivent de l'État un subside identique à la fin des années 1950 et dominent le champ culturel entendu au sens large.

45 Pierre Sauvage, *La Cité chrétienne : 1926-1940 : une revue autour de Jacques Leclercq*, Bruxelles, Académie royale de Belgique ; Gembloux, Paris, Duculot, 1987.

46 Dirigée tout d'abord par Jean Stadtsbaeder, la revue est l'œuvre de Maurice Lambilliotte (1900-1972) qui fut journaliste à *La Wallonie* et au *Pourquoi pas ?*, et coprésident des amitiés belgo-soviétiques. La revue cesse pratiquement ses activités avec son décès. Le NOUVEAU *Synthèses* durera trois ans.

À leur côté, et dans une marge typique de la position du littéraire au sein du Royaume, *Marginales* est lancée en 1945 par Albert Ayguesparse (1900-1996), qui relève lui aussi du pilier socialiste. Elle devient la revue du champ littéraire belge francophone et se conçoit dans l'esprit de cohabitation politique de l'après-guerre évoqué par Lucien Christophe dans son discours aux Rencontres Européennes de Poésie. L'élection de son fondateur à l'Académie en 1962 puis son rôle au sein du Fonds National de la Littérature renforcent son statut symbolique. *Marginales* devient ainsi le véhicule d'une Belgique littéraire officielle assez ouverte, mais dépourvue de retentissement ou de connexions internationales. En dépit de la relative absence d'évolution de la revue après l'émergence d'une nouvelle génération littéraire et du manifeste de *L'Autre Belgique*, *Marginales* tient le cap jusqu'en 1991. En 1998, elle se voit relancée par Jacques De Decker, qui y avait fait ses premiers pas et succédera à André Goosse comme secrétaire perpétuel de l'Académie. Elle est donc bel et bien structurelle.

Des revues plus anciennes poursuivent leur chemin après 1944, et jusqu'au changement de génération de la belgitude. Comme *Synthèses*, elles disparaissent les unes après les autres au tournant des années 1960/70. Ainsi *La Revue nationale*, fondée en 1928, cesse-t-elle de paraître en 1974 alors que *Le Thyrsé*, revue créée en 1899, a mis la clé sous le paillason en 1967. *Savoir et Beauté*, qui a vu le jour en 1921 et bénéficie de l'aide des pouvoirs publics, sort du paysage en 1970. À côté de ces revues historiques, qui ont perdu peu à peu de leur poids symbolique, s'est développé un recueil littéraire trimestriel, dénommé *Audace* (1954-1970). À la barre de ce périodique lié lui aussi au monde catholique, Carlo de Mey (1895-1962) et Paul Dresse (1901-1987), mais aussi Marie Denis (1920-2006). Cette dernière passe, par la suite, à *La Revue nouvelle* et milite dans le féminisme des années 1970/80, aux côtés de Françoise Collin (1928-2012) liée, elle, au parcours d'un autre périodique chrétien de l'après-guerre, *La Relève*. Les premiers textes de Jean Louvet (1934-2015), qui s'essaie alors à la prose existentialiste, voient le jour dans *Audace*.

Point de référence du champ poétique en Belgique et organe des Biennales de poésie, *Le Journal des Poètes* ne connaît pas le déclin de ses pairs de l'avant-guerre et poursuit sa route, même si son influence est moins

nette qu'auparavant. Il se voit renforcé par la création, en 1954, d'une revue d'études animée par Fernand Verhesen, *Le Courrier du centre international d'Études poétiques*. Celui-ci sort le système de son autarcie sans le remettre en cause. La revue irrigue en effet un réseau international d'échanges, fait connaître des analyses souvent pointues d'œuvres de poètes importants, et se prolonge par la maison d'édition Le Cormier dans laquelle Fernand Verhesen publie des poètes belges de qualité mais aussi des poètes latino-américains majeurs. Au même moment (1956), *Les Feuillettes du Spantole*, belle initiative due à la conviction et au goût du poète Roger Foulon (1923-2008), rappelle utilement l'existence en Wallonie de foyers poétiques relativement autonomes par rapport à la capitale, quoiqu'en synergie avec ses crédos esthétiques dominants.

Ce tableau demeurerait incomplet s'il ne mentionnait le dynamisme et l'inventivité, mais aussi la marginalité des avant-gardes par rapport au champ officiel. Les années 1950 voient ainsi surgir, des revues liées à leur postérité et qui s'inscrivent dans une certaine durée – à l'opposé des tracts ou revues multiples typiques de l'interventionnisme de l'entre-deux-guerres : *Temps mêlés* d'André Blavier (1952) ; *Phantomas* (1953), fondé par Marcel Havrenne, Théodore Koenig<sup>47</sup> et Joseph Noiret, qui fut auparavant de Cobra ; *Les Lèvres nues* (1954) de Marcel Mariën dont Paul Nougé est le très actif complice, et qui rencontre le premier situationnisme (cf. Michel, 2011) ; le *Daily-Bul* (1957) d'André Balthazar<sup>48</sup> et de Pol Bury ; *Edda* (1958) de Jacques Lacomblez, ponctuent les écarts et les impertinences de cette « Belgique sauvage », à Bruxelles mais aussi à La Louvière ou à Verviers.

Reste que le champ littéraire belge s'est monumentalisé après la Régence et la résolution de la Question royale. L'éphémère et l'imprévu – eussent-ils été dûment médités – propres à l'époque de *l'agit-prop* et chers aux surréalistes<sup>49</sup> ne se sont prolongés auprès de leurs épigones, après la

47 L'histoire de cette revue et de ce groupe a fait l'objet en 1975 d'une exposition et d'un catalogue au Musée d'Ixelles.

48 *Daily Bul and C°* (1976) accompagne l'exposition homonyme qui est notamment présentée à la Fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence.

49 Voir Marcel Mariën (« La suite sans fin », in *L'Activité surréaliste en Belgique*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1979, p. 341-344). Y sont bien résumées les diverses phases de cette créativité qui multiplie tracts

Libération, que pour un temps bref, celui de l'immédiat après-guerre. *Le Ciel bleu* (1945), *Le Salut public* (1945), *Les Deux Sœurs* (1946), *Le Bulletin international du surréalisme révolutionnaire* (1948) voient se démultiplier Christian Dotremont (1922-1979) avant qu'il ne crée, en 1949, avec Asger Jorn (1914-1973), Cobra, mouvement qui va mobiliser jusqu'en 1951 d'autres Belges : Joseph Noiret (1927-2012), Jacques Calonne (1930-), Hugo Claus (1929-2008) ou Pierre Alechinsky (1927-). Au cœur de ces inventions nerveuses se sont inscrites des consciences du politique et de l'esthétique requises par l'urgence et les contradictions de l'époque de la Question royale, qui n'est pas encore celle de la stabilisation politique et du recul du Parti communiste en Belgique. Les adversaires vont se retrouver tous, peu à peu – et parfois par devers eux –, dans des positions d'autonomie peu connectées au champ social.

## 8. Quels passeurs entre Belgique et France ?

Ce bref panorama demeurerait bancal s'il ne mentionnait les connexions françaises d'un système qui trouve des relais chez certains acteurs éditoriaux<sup>50</sup>, dans la presse littéraire<sup>51</sup> ou les revues. À la N.R.F., par exemple, le rôle de Georges Lambrichs (1917-1992) devient décisif après la mort de Jean Paulhan (1884-1968) mais révèle moins d'ouvertures que celles du sphinx de la maison Gallimard. Comme celui de certains de ses pairs, le comportement de Lambrichs se caractérise par une volonté de dénégation des origines, pourtant bien présentes chez lui. Peut-être pourrait-on comprendre, à la lumière de cet interdit, une part du style de Jean Pfeiffer ; ou réinterroger l'espace fictionnel de certains romans tels *La Confession*

(*L'Enculé* ; *L'Emmerdeur* ; *L'Imbécile*), enquêtes (*Le Savoir-vivre*), farces (*Une nouvelle initiative du Séminaire des Arts*), catalogues d'exposition et mini-revues (*La Feuille chargée*).

50 Le rôle de Pierre Seghers a été évoqué plus haut.

51 Cf. Paul Dirx, « La presse littéraire parisienne et les "amis belges" (1944-1960) », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, N° 111-112, mars 1996. L'auteur y montre bien le jeu foncièrement franco-français des organes de presse parisiens, même les plus ouverts ; les illusions profondes issues des positions lundistes ; ainsi que les vraies répercussions en France des positions « universalistes » exacerbées par le champ poétique belge. La synthèse qu'il donne des commentaires français des Rencontres Européennes de Poésie est très significative.

*anonyme* (1960) de Suzanne Lilar (1901-1992), *Tempo di Roma* (1957) d'Alexis Curvers (1906-1992) ou *Octobre, long dimanche* (1956) de Guy Vaes (1927-2012) ? Chacun de ces récits ne voit-il pas son personnage central se perdre dans un ailleurs où ses repères se diluent ou se délitent ?

Plus polymorphe mais essentiel, le jeu d'Alain Bosquet est notoire dans diverses publications françaises de poésie, de nombreux prix littéraires ou auprès de certains éditeurs (Grasset et Gallimard, Luneau-Ascot, Belfond, ou La Différence qu'anime notamment Colette Lambrichs, la fille de Georges Lambrichs), mais Bosquet n'ouvre à ses compatriotes les portes de l'édition française qu'à condition qu'ils considèrent que le seul lieu d'édition envisageable est Paris, et se plie à ses normes, notamment de calibrage.

Politiquement plus à gauche et lié un temps à l'aventure des *Lettres françaises d'Aragon – l'hebdomadaire* connut une tentative d'édition belge dans la foulée de la résistance – Hubert Juin, qui conserve la nationalité belge, est sans doute de ceux qui ont joué un des rôles les plus ductiles et les plus exemplaires dans le contexte de ces années. La qualité de ses recensions dans *Le Monde*, *Le Magazine littéraire* ou la *Quinzaine littéraire* sont aussi remarquables que ses essais mêlant Belges et Français.

Figure clé de l'institution littéraire belge, auteur du concept de littérature française de Belgique et inspirateur du *Manifeste du Lundi*, grand animateur de revues durant l'entre-deux-guerres et soutien du premier Michaux, bibliothécaire du Parlement ayant l'oreille de la reine Élisabeth, rétif à l'Académie, Franz Hellens (1881-1972) défend plus que jamais, quant à lui, un fantastique réel peu conforme aux codes français et parvint le jeune éditeur belge d'origine française Jacques Antoine.

Tout aussi importante, l'histoire de la revue *L'Arc* (1958-1986), animée, en dehors du centre parisien, par un Belge, Stéphane Cordier (1905-1986). Le comité de rédaction de cette revue intellectuelle de haut vol compte parmi ses membres René Micha (1913-1982), auteur en 1949, avec Alphonse De Waelhens, de l'article « Du caractère des Belges » paru dans *Les Temps modernes* et inlassable passeur des deux cultures – en toute discrétion.

L'action des écrivains collaborateurs qui se sont installés en France ne saurait avoir été incolore mais demeure à écrire. Ainsi celle de Robert Poulet chez Plon et à La Table Ronde ; ou de Félicien Marceau élu à l'Acadé-

mie française avec l'approbation du général de Gaulle mais à la grande colère de Pierre Emmanuel, qui démissionne avec fracas du Quai Conti. Voire celle de personnalités moins médiatiques telles Raymond De Becker (1912-1969) chez Planète ou Bernard Heuvelmans (1916-2001), l'époux de Monique Watteau, qui anime à la Radio-Télévision française l'émission *Sherlock au zoo* et continue de conseiller Hergé.

## 9. Un champ éditorial dont le littéraire pur n'est pas la clé

Même si elles n'appartiennent pas au champ littéraire<sup>52</sup> tel que défini par la doxa française, il est impossible de ne pas prendre en compte l'essor des revues pour la jeunesse, consubstantielles au champ éditorial belge industriel de l'après-guerre tout autant qu'à la formation de l'imaginaire des jeunes pupilles du Royaume. À côté des « Modèles français » ou du « Lagarde et Michard », qui dominent l'enseignement de la littérature en Belgique, ces périodiques ont forgé les sensibilités francophones de l'après-guerre – pas forcément dans le même sens que les modèles scolaires. La création, appelée à une large diffusion, du journal *Tintin* par un résistant, Raymond Leblanc (1915-2008)<sup>53</sup>, en constitue une des illustrations les plus frappantes. Le journal comporte bien sûr la prépublication des aventures de Tintin et Milou, lesquelles voient ensuite le jour chez Casterman sous forme d'album couleur. Casterman visant désormais la diffusion française, les renvois immédiats des albums aux réalités belges sont estompés. Cela ne faisait, en un sens, que renforcer les gommages du fait belge chers au champ littéraire restreint. *Spirou*<sup>54</sup>, périodique publié en Wallonie, atteint d'autres strates sociales et est tout aussi fondamental puisqu'il comporte une touche

52 Pour une vision d'ensemble des périodiques littéraires issus de la Libération, cf. Paul Aron et Pierre-Yves Soucy, *Les Revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours*, Bruxelles, Labor (Archives du Futur), 1994.

53 Auteur de *Dés pipés* (1942), et membre du mouvement national royaliste, il fonde à Bruxelles les éditions du Lombard et le journal *Tintin* dont la direction artistique est confiée à Hergé. Le journal démarre en septembre 1946. Passés les remous de la Libération, Hergé y poursuit, à ciel ouvert, le travail qui avait fait les beaux jours du *Petit Vingtième*, puis du *Soir volé*.

54 Un livre *Le duel Tintin-Spirou* d'Hugues Dayez a étudié la rivalité entre les deux périodiques, leurs fondements et leurs messages qu'il résume, pour l'un, par « L'Hergéennement correct » ; et pour l'autre, par « la fantaisie sous surveillance ».

bien belge d'autodérision. Moins célèbre puisque étranger à un personnage fétiche, mais tout aussi prégnant à travers sa présence dans les écoles primaires, *Petits Belges*<sup>55</sup>, périodique lié aux presses d'Averbode, paraît échapper plus encore à l'investigation savante. Ces parutions hebdomadaires issues du monde catholique comportent des parties liées à l'Histoire. Elles font la joie des enfants, tout comme les albums qu'ils peuvent constituer en y collant des vignettes acquises à partir de points (Artis, Historia, Jacques, etc.). Eux aussi renvoient notamment – mais ouvertement – à l'Histoire et aux réalités géographiques nationales.

Avec ces hebdomadaires ou ces albums illustrés, on entre dans la compréhension des assises complexes qui vont produire les petits Belges de l'après-guerre – assises qu'il convient de dialectiser avec les champs littéraires belge et français au sens traditionnel. Bien avant que Michel Serres (1930-) ne légitimise sous la coupole du Quai Conti les aventures du petit reporter à la houpe, Tintin, Milou et leurs comparses ont par exemple marqué l'imagination d'un lectorat qui n'a cessé de croître et dépassait les clivages idéologiques. Que le succès international ait amené Hergé à atténuer certains caractères trop explicitement belges de ses histoires – non seulement dans les albums conçus après-guerre, mais dans les précédents, soumis à de sérieuses retouches d'ordres divers – n'enlève rien à l'empreinte spécifique que laisseront ses récits dans les esprits et les cœurs, à côté des titres les plus illustres de la littérature française. Cette spécificité provient largement du fait belge.

Le succès de ces bandes dessinées joue un rôle décisif dans l'évolution à long terme de la maison Casterman, qui centrera de plus en plus sa production, après 1970, autour du rapport texte-image<sup>56</sup>. Casterman en est toutefois loin dans les années qui suivent l'après-guerre. La maison tournaise de la rue des Sœurs noires, dont le siège français se situe rue Bonaparte, estime avoir ainsi résolu la question du double marché. À côté des *Aventures de Tintin et Milou*, de *Quick et Flupke*, de *Jo et Zette*, ou de *Popol et Virginie*, elle

55 Périodique créé en 1920 et comportant un pendant flamand, *Zonneland*, dont Jean Ray fut un collaborateur. Il devient *Bonjour* en 1957, puis *Tremlin*.

56 Notamment, avec l'entrée dans le catalogue de Jacques Tardi ou d'Hugo Pratt, comme avec la parution de la revue *À suivre*.

donne vie à de nombreux textes pour la jeunesse. Ainsi la célèbre collection Farandole qui publie les aventures de *Martine* écrites par le poète Gilbert Delahaye (1923-1997), membre fondateur d'Unimuse ; mais aussi des récits non illustrés pour adolescents tels ceux de la collection *Le Rameau vert*. Casterman poursuit en outre son activité d'édition de livres religieux et de spiritualité ; fait des incursions dans le roman<sup>57</sup> et des percées dans le récit de témoignage<sup>58</sup>. Y fait rarement défaut la dimension d'engagement chrétien. La maison n'oublie pas l'Histoire – mais ne s'y spécialise pas<sup>59</sup>.

Durant « les Trente Glorieuses », Casterman s'attache aussi aux sciences humaines<sup>60</sup>, en publiant l'œuvre d'Henri Van Lier (1921-2009) dont les livres *L'Intention sexuelle* (1968) ou *Les Arts de l'espace* (1959) font date. Le philosophe marxiste, Henri Lefebvre (*Hegel-Marx-Nietzsche ou le royaume des ombres* [1975]) trouve également place dans le catalogue. L'articulation du littéraire et du spirituel s'est toutefois opérée en majesté à travers les six tomes d'essais publiés entre 1953 et 1983 par l'abbé Charles Moeller (1912-1986) – futur responsable du Saint Office au Vatican, et futur membre de l'Académie royale. Intitulée *Littérature du XX<sup>e</sup> siècle et christianisme*, cette somme, traduite dans plusieurs langues, témoigne d'un engagement dans le siècle et des préoccupations chrétiennes au regard des humanismes contemporains. Elle prolonge certaines pistes des années 1930 qu'elle porte à terme.

À la fin des années 1970, le départ de Jean Delfosse, ancien membre des Volontaires du Travail qui fut la charnière entre Casterman et *La Revue nouvelle*, et le rôle croissant de Didier Platteau acteront toutefois une évo-

57 La collection *L'Éolienne* publie des traductions de l'espagnol, de l'allemand, du suédois, de l'anglais, de l'italien...

58 Ainsi *Rouge est le sang des noirs* de Peter Abrahams, consacré à la ségrégation raciale aux États-Unis, publié dans la collection *L'Éolienne*. C'est par contre dans la collection « Église vivante » que le même auteur voit paraître son témoignage contre l'apartheid en Afrique du Sud : *Je ne suis pas un homme libre*. Cette collection, qui cohabite avec nombre d'autres collections chrétiennes – dont certaines concernent le renouveau théologique (Bonhoeffer...) –, publie également *La Force d'aimer* de Martin Luther King et *La Vie du père Lebbe* de Jacques Leclercq, le fondateur de *La Cité chrétienne*.

59 Ce qui deviendra le cas des éditions Duculot durant deux bonnes décennies. À partir des années 1970, l'histoire de Belgique trouve auprès de cet éditeur gembloutois, qui avait assuré ses assises avec *Le Bon Usage* de Maurice Grevisse, un lieu où rayonner, comme cela avait été le cas auparavant chez un Charles Dessart par exemple. Le tournant des années 1970-80 est donc bel et bien celui d'une époque.

60 Casterman publie, en 1977, sous la houlette de Jean Delfosse, une *Encyclopédie de la guerre 1939-1945* dédiée à un rescapé du camp de Dora. Jean Delfosse refusera en revanche le projet d'une collection de poche d'auteurs belges que je lui soumetts à la même époque. Duculot et Complexe feront de même.

lution qui verra disparaître, et le religieux, et les parutions liées aux points de maîtrise idéologico-littéraire du champ français. L'on se trouve alors dans les toutes dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, qui ne se peuvent lire à l'aune de celles qui suivirent la Libération. À l'aube aussi de la disparition de l'autonomie des grandes maisons éditoriales de l'après-guerre.

Le type d'esprit caractéristique des années qui font suite à la défaite nazie et aux débuts de la Guerre froide s'est forgé, avant même la résolution de la Question royale, dans ce type de maisons. Il s'est d'autant plus maintenu et développé que la lutte contre le communisme et la « défense du monde libre » faisaient largement consensus en Belgique dans les différents partis<sup>61</sup>. Cela peut expliquer la porosité des divers « piliers » aux publications pour la jeunesse provenant de l'un d'entre eux et devrait attirer l'attention sur l'évolution complexe du champ culturel et intellectuel de la Belgique francophone, lequel est loin de se limiter à ce qui est alors estampillé comme Littérature. Dès la fin des années 1940, et alors que s'est installée, avec pignon sur rue, une institution littéraire censée être autonome, l'essentiel en la matière vient à nouveau de Paris. L'industrie du livre liée aux réseaux catholiques<sup>62</sup> s'investit dans des circuits de production et de diffusion qui vont marquer durablement les consciences et recréer du liant symbolique. Le succès des albums *Tintin* ou autres *Gaston Lagaffe* constitue un indicateur de leur réussite. Il est loin d'être le seul.

En témoignent ainsi – là encore, en Wallonie, à Verviers – les activités de l'éditeur André Gérard (1916-1985) qui avait reçu de Londres une presse destinée à fabriquer des livres de poche pour les armées américaines et anglaises d'occupation. Tels sont les prémices de la saga des éditions Marabout<sup>63</sup>. L'aventure du « poche » belge prend donc très tôt son essor, dans une petite maison qui ne produit pas d'autres types de livres. Elle va connaître une pénétration exceptionnelle en Belgique, en France ou au Qué-

61 Le déclin électoral du Parti communiste belge est relativement rapide. Son rôle ne saurait se comparer à celui de ses homologues français ou italien. En Belgique, c'est le Parti socialiste et la Gauche chrétienne, notamment à travers leurs syndicats respectifs, qui encadrent la classe ouvrière.

62 Y compris dans l'empire colonial.

63 Jean-Paul Deplus et Daniel Lefevre ont publié aux éditions Séries B, en 1990, *Les Années Marabout. 1949-1988*. Jacques Dieu, lui, a publié en 1999, aux éditions Nostalgie (Verviers) un fort volume de 478 pages intitulé *50 ans de culture Marabout (1949-1999)*.

bec. Outre les publications techniques (type Marabout Flash) qui assoient l'image grand public de la maison, Marabout s'attache aux livres pour la jeunesse, créneau formateur par excellence. Les séries *Bob Morane*<sup>64</sup> et *Sylvie* enflamment dès lors l'imagination des jeunes têtes tout autant que les faits d'Histoire ou de Société qui s'imposent à elles à travers d'autres collections de poche d'une maison qui se veut productrice de livres destinés à tous les âges. La collection Marabout Junior s'attache ainsi à de nombreux épisodes militaires de la Seconde Guerre mondiale, toujours narrés sous le mode de l'aventure, et que la jeunesse peut partager avec ses père et mère.

Cette méthode de formation discrète et séduisante consono de fait, dans son action, avec *Les Histoires de l'oncle Paul* des éditions Dupuis, fussent-elles plus ouvertement didactiques, et qui paraissent dans le journal *Spirou* ; ou avec les quatre pages éducatives présentées sous forme d'histoire complète, qui ouvrent *Tintin*, « le journal des jeunes de 7 à 77 ans »<sup>65</sup>. Pour les adultes ou grands adolescents, Marabout façonne tout autant une culture parallèle en propulsant, à côté de classiques mondiaux (Dickens, Huxley, Bernanos, Troyat), de nombreux textes fantastiques issus de ce que Jean-Baptiste Baronian appellera « l'école belge de l'étrange ». Jean Ray, Michel de Ghelderode, Marcel Thiry ou Gérard Prévôt connaissent ainsi une vraie diffusion dans un vaste public auquel n'est pas assenée tout d'abord la distinction du Littéraire.

Un effet de décentrement non contradictoire peut dès lors se produire – où l'on rejoint l'investissement belge du culturel au travers des marges du Littéraire. Pas étonnant que l'esprit des éditions Marabout provienne du scoutisme, et que celles-ci aient trouvé leur impulsion dans la Libération. Jean-Jacques Schellens (1921-2001), très tôt en contact avec André Gérard, arrive dans l'entreprise au début des années 1950 et va y jouer un rôle décisif, trois décennies durant. Il vient lui aussi du scoutisme comme de la revue *Clairière* qui engendra d'autres réalités dans le champ culturel et éditorial. Ce maître d'œuvre intellectuel de l'entreprise verviétoise

64 Henri Vernes, qui travailla comme espion pour les services secrets britanniques, envoie durant la guerre son premier manuscrit à Stanislas-André Steeman qui le refuse. Il publie en 1944 *La Porte ouverte* sous son patronyme (Charles-Henri Dewisme) à la Renaissance du Livre. Il invente, en 1953, le personnage de Bob Morane à la demande de Jean-Jacques Schellens.

65 Les accompagne en outre la planche hebdomadaire consacrée à « L'Histoire du monde ».

est l'inventeur de la démultiplication de ses collections. Comme Raymond Leblanc pour le *Journal Tintin* ou Jean Delfosse pour Casterman et *La Revue nouvelle*, il fait partie des figures trempées par l'expérience de la guerre, qui n'ont pas cédé sur leur idéal, ont évolué et sont mues par un puissant souci d'intervention discrète mais efficace dans le réel. Ils entendent le modeler en fonction de valeurs solides – chacun déclinant l'une ou l'autre mouvance du monde d'inspiration chrétienne<sup>66</sup>. Ils prolongent ainsi en la transformant – l'épreuve de la guerre aidant, puis celle de la Question royale – l'Action catholique des années 1930.

Dans un domaine qui ne concerne pas exclusivement la jeunesse surgit en outre, de franges plus conservatrices de la famille chrétienne, une initiative appelée à un bel avenir structurel dans le secteur du livre. La création d'une des grosses structures d'édition et de diffusion francophone de l'après-guerre, Les Presses de Belgique, en procède en effet. À côté des Agences et Messageries de la Presse, plus centrées sur la presse, les *best-sellers* et les collections populaires, Les Presses de Belgique vont concentrer progressivement dans leurs mains une bonne part de la diffusion des éditeurs culturels français et belges qui ne disposent pas de leurs propres structures de diffusion-distribution – choix que fit, par exemple, Casterman. Cette structure commerciale prolonge l'Office international de librairie, dénomination tout sauf anodine.

Un manifeste prônant un ordre social humain fondé sur la Personne et non sur l'individualisme ou le totalitarisme avait vu le jour, en 1942, dans la revue *Clairière*. S'y retrouvaient aussi bien le jeune Georges-Henri Dumont<sup>67</sup>, fu-

66 On pourrait fournir d'autres exemples et ajouter ainsi le rôle des éditions Desclée de Brouwer dont un des animateurs, Geoffroy de Halleux, laissa de belles maximes (*Carnets*, 1979) ; celui des éditions Desclée de Tournai ; de Duculot, déjà évoqué ; ou des éditions Dessart, dont on retrouve l'animateur dans la mouvance de la revue *Clairière*. En pleine guerre, Dessart publie Jo Gérard, Marie-Louise Comélieau, Carlo Bronne ou John Bartier, éminent professeur de l'ULB, qui donne un *Charles le Téméraire* fort bienvenu dans le contexte de résistance nationale.

67 Georges-Henri Dumont a publié, durant la guerre, des écrits engagés à l'égard de la foi chrétienne et du pays : *La Voie rédemptrice* (1941), *Marie de Bourgogne* (1941, préface de L. Van der Essen), *Louis Hennepin* (1942), *La Compagnie d'Ostende* (1943), *Banquibazar* (1942), et *Léopold III, roi des Belges* (1944). Aux Éditions Universitaires, il a donné des réflexions sur la poésie en 1943 (*À corps perdu*) et des études sur *La Navigation de Jacques Lemoine* (1946) ou l'iconographie de la Compagnie d'Ostende (1947). Il publie régulièrement dans *Clairière*. Ainsi s'attache-t-il, en décembre 1942, à la naissance de l'empire d'Occident à la Noël de l'an 800. Dans ce numéro, Jean Libert (1913-1995) parle des différentes perceptions de Noël selon les âges tandis qu'Adrien Jans s'attache à l'indéfectible promesse d'espérance véhiculée par la Noël ; Jean-Jacques Schellens ouvre, lui, une chronique des lettres néerlandaises.

tur grand commis de l'État, qu'un historien déjà coté, le professeur Van der Essen (1883-1963), mais aussi Jean-Jacques Schellens ou les écrivains Adrien Jans (1905-1973) et Marcel Lobet (1907-1992). Le projet donne vie aux Éditions Universitaires grâce à l'homme-charnière qu'est Pierre Houart<sup>68</sup>, l'animateur de *Clairière*, revue sous-titrée *Cahiers du temps présent*.

Cet homme, qui a quitté le grand séminaire de Malines et créera plus tard les revues *Toison d'or* et *Présence de l'histoire*, anime entre 1941 et 1943 cette revue qu'inspire, là encore, l'abbé Jacques Leclercq (1891-1971). Les nouvelles éditions, qui jouent sur le signifiant « universaliste » inscrit dans un projet qui se veut foncièrement belge, annoncent en 1943 la publication d'*Élévation* d'Hubert Colleye (1883-1972), d'*À corps perdu* de Georges-Henri Dumont ou de *Chemin de croix* de Bonaventure Fieulien (1903-1976). Une librairie du même nom s'installe Grand-Place à Bruxelles, puis rue du Trône. Avant de devenir l'homme clé des décennies à venir pour les Éditions Universitaires comme pour les Presses de Belgique, Léon Hohnon en fait un véritable foyer culturel. L'entreprise reçoit l'aide du chanoine Lannoy, frère du directeur des papeteries de Genval<sup>69</sup>, Jean Lannoy – ce qui débouche, en 1957, sur un partenariat fonctionnel avec l'éditeur français Delarge dont l'animateur est le beau-fils de Jean Lannoy. L'initiative attire l'attention de l'Université Catholique de Louvain – et notamment du chanoine Thils. Elle se veut passerelle pour les Lettres et déploie la collection des *Classiques du XX<sup>e</sup> siècle*, conçue par Léon Hohnon et Pierre de Boisdeffre<sup>70</sup>. Cent cinquante titres y voient le jour. La collection « Poètes du Nord » couvre, elle, un volet plus spécifiquement national – et essentiel, comme on l'a déjà vu, dans le champ littéraire belge de l'après-1945<sup>71</sup>.

68 Pierre Houart (1921-2010) eut la passion de l'histoire de son pays au contact de Léon Van der Essen et de Charles Terlinden (1878-1972). Catholique pacifiste, il fut un des fondateurs du Centre international de la rue Belliard où se retrouvèrent, dans les années 1950, maints acteurs des Indépendances africaines.

69 Où l'on voit, comme presque toujours en Belgique, l'éditorial se joindre (ou surgir du) au monde de l'imprimerie et de l'industrie du papier.

70 Petit-fils du général de Boisdeffre, ce diplomate français (1926-2002), qui représenta notamment la France au Conseil de l'Europe, est par ailleurs l'auteur d'une œuvre de critique littéraire comportant de nombreux titres.

71 Géo Libbrecht offrira, de son côté, aux poètes le havre très contemporain d'une « Audiothèque ».

## 10. Une entreprise avortée

C'est encore vers l'édition – avec une perspective francophone qui en fait une sorte de précurseur – que se tourne Henry Bauchau, ancien pupille de l'abbé Leclercq. Proche d'André Molitor<sup>72</sup> ou de René Micha, ami de Jean Tordeur, le futur directeur des pages littéraires du *Soir*, comme de Jean Sigrid (1920-1998), critique théâtral à *La Libre Belgique*, Bauchau connaît un parcours en dents de scie différent de celui de Jean Delfosse ou Jean-Jacques Schellens. Blanchi à la Libération, mais ulcéré par le procès à lui intenté pour son rôle dans l'organisation des Volontaires du Travail<sup>73</sup>, désavoué par une partie des siens, le futur auteur d'une très substantielle biographie de *Mao Zedong* (1982) se lance dans une entreprise de diffusion du livre en fondant à Bruxelles, en 1946, avec Pierre de Meyère<sup>74</sup> et Émile Hascier, La Coopérative du livre. Celle-ci dispose d'un pendant français, la Coopélivre<sup>75</sup>, que Bauchau met sur pied avec un autre Francophone avant la lettre, l'éditeur Edmond Charlot<sup>76</sup>. Ce dernier avait installé à Alger puis amené à Paris une dynamique éditoriale novatrice où l'on retrouve Camus, Gide, Bosco ou Giono, mais aussi l'Algérien Jean Amrouche<sup>77</sup> avec lequel Bauchau prend langue – et pour longtemps.

Installé à Paris, Bauchau y fonde les éditions de l'Arche, en 1948. Celles-ci publient aussi bien des textes liés à la philosophie<sup>78</sup> et à la psychanalyse que des textes littéraires. Parmi ceux-ci, *Les Puissances du chagrin* de son

72 Celui-ci a publié un essai *Culture et Christianisme* chez Casterman dans la collection « Bâtir ».

73 *Chemin sous la neige* (Actes Sud, 2013) donne maints éléments de la vie d'Henry Bauchau en lien avec cette structure qu'il dirigea jusqu'en 1943, ce qui lui fut reproché à la Libération. Jacques Leclercq reprocha cette entreprise à son ancien pupille.

74 Bauchau l'évoque très clairement aux pages 155-157 de *Chemin sous la neige*.

75 Entrelacé avec le récit de sa passion pour Laure Tirtiaux, elle aussi engagée dans l'entreprise, le chapitre « L'Aventure éditoriale » de *Chemin sous la neige* rend compte de ces années où l'édition succède à la diffusion.

76 Un roman algérien de Kaouffer Adimi, *Nos richesses*, retrace avec beaucoup d'émotion et d'humanité cette aventure éditoriale francophone – prospective, partie d'une librairie algérienne, et devenue un acteur important du champ éditorial français à la Libération. Elle fut rapidement remise au pas par les majors de l'édition française.

77 Cf. Marc Quaghebeur, « De la Kabylie à la guerre d'Algérie, puis à Henry Bauchau, un incontournable passeur : Jean Amrouche », in Mohamed Aït Rami et Abdelouahad Mabrou, *Cultures au Maghreb*. Représentations et interactions, Université Chouaib Doukkali, El Jadida, 2017, p. 53-73.

78 L'existentialisme intéresse visiblement Bauchau qui a publié le livre de Wahl : *Esquisse pour une histoire de l'existentialisme*.

ami Théo Léger (1912-1982) ; À *chacun selon sa faim* d'un autre Belge, futur directeur de la radio, Jean Mogin (1921-1986) ; les *Notes sur Chopin*, d'André Gide ou les *Notes sur mon théâtre*, d'Henri de Montherlant. Le catalogue affiche également *L'Artiste et sa conscience* de René Leibowitz, préfacé par Jean-Paul Sartre. Comme les éditions Charlot, l'entreprise sous gestion belge ne survit pas à la reprise en mains du marché du livre littéraire français par les majors. Dans ce cas, c'est à travers le rachat d'actions de proches de Bauchau qui souhaitent s'en défaire que les éditions de l'Arche échoient à Robert Voisin, auquel les éditions de l'Arche seront désormais identifiées – la préhistoire de la maison devenant lettre morte.

Une tête de pont dialectique entre Belgique, France et Suisse disparaît de la sorte des bords de la Seine, comme avait sombré l'entreprise venue du versant méridional de la Méditerranée. L'heure des Francophonies est loin d'être à l'ordre du jour – elle ne l'est toujours que très relativement d'ailleurs. Significative en revanche, et du champ franco-francophone à naître, et de la Belgique sortie de la botte allemande, cette initiative qui cherche à donner des assises nationales et internationales à une production marquée aussi bien par des interrogations spirituelles que par la nécessité d'établir des liens nouveaux avec Paris. Si l'on est loin des hantises lundistes, l'entreprise n'échappe pas entièrement à ce dont celles-ci proviennent – et donc, à certains des codes du lundisme, revisités toutefois par un contact direct avec la littérature française. Toute sa vie – et parfois à ses dépens – Bauchau finira par se plier à la norme narrative française, par exemple. Il ne reniera jamais en revanche ses origines.

Un des paradoxes de l'après-guerre tient à ce que les tenants de la stricte obédience à la langue abstraite et à l'esthétique néoclassique occupent les rouages officiels de l'institution littéraire belge et doivent s'en contenter – Paris continuant de jouer une partition bien étrangère aux enjeux du Royaume, quels que soient les Prix attribués à tel ou tel roman ou essai venu de Belgique et publié dans la capitale française<sup>79</sup>. Les maîtres du jeu

79 Le prix Sainte-Beuve couronne ainsi, en 1954, *Le Journal de l'analogiste* de Suzanne Lilar et, en 1957, *Tempo di Roma* d'Alexis Curvers. Dominique Rolin reçoit pour sa part le Femina, en 1952, pour *Le Souffle*, et le vit comme un adoubement français. Francis Walder se voit couronné en 1958 par le Goncourt pour *Saint-Germain ou la négociation*, un des Goncourt dont on parle le moins. La polémique, menée par Béatrix Beck mais aussi Dominique Rolin, en dit long sur le bon usage qu'il convient de faire des Prix attribués par Paris.

littéraire en Belgique se retrouvent ainsi aux prises avec une idéologie démentie par les faits mais qu'ils n'imaginent pas de remettre, fût-ce partiellement, en cause. En 1964, alors que les Indépendances africaines ont eu lieu et que des écrivains africains majeurs ont vu le jour, ils tentent d'imposer officiellement la notion de *littérature française* de Belgique, type de formulation dont plus personne ne veut dans les pays francophones.

## 11. Une édition littéraire confinée mais réelle

Au pays, l'édition littéraire, dont l'importance n'est en rien comparable aux phénomènes Casterman, Dupuis<sup>80</sup> ou Marabout, voit se poursuivre le rôle de maisons ayant souvent vu le jour durant l'entre-deux-guerres – époque des débuts de mise en place d'une institution littéraire emblématisée par la création de l'Académie royale de langue et de littérature françaises. Deux maisons non artisanales se partagent le terrain. La plus centrée sur la littérature, la Renaissance du Livre, est animée par des catholiques plutôt conservateurs (la famille Bousson). Ses bureaux donnent sur le petit Sablon. L'entreprise voit son rôle symbolique notoirement confirmé, en 1958, par la publication d'une *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, communément appelée le Charlier-Hanse. Cette somme voit le jour à l'occasion de l'Exposition universelle de Bruxelles. Elle sort de presse en même temps que deux autres volumes patrimoniaux encyclopédiques dont les titres sont, significativement, plus synthétiques et nationaux puisqu'ils ne touchent pas à la langue : *L'Art en Belgique* et *La Musique en Belgique*. Les deux maîtres d'œuvre de l'*Histoire littéraire illustrée* sont respectivement originaires de l'Université Libre de Bruxelles et de l'Université Catholique de Louvain. Tous deux sont membres de l'Académie royale. Un supplément verra le jour, en 1975, sous la houlette de deux autres académiciens (appartenant, eux aussi, à deux « piliers » différents), Adrien Jans et Albert Ayguesparse : *Lettres vivantes*. Le sous-titre est sans ambages : « deux générations d'écrivains français en Belgique

80 Le livre de Danny De Laet, *L'Affaire Dupuis. Dallas à Marcinelle* (Bruxelles, NCM Éditions, 1985), relate certains épisodes difficiles de l'histoire de la maison de Marcinelle.

1945-1975 » (c'est moi qui souligne).

L'autre maison se développe sous la férule d'Alexandre André (1897-1989), âme de la revue *Savoir et Beauté*, par ailleurs mandataire socialiste solidement ancré en Hainaut. Les éditions Labor ont vu leur imprimerie hennuyère<sup>81</sup> détruite par la guerre, ce qui a sans doute joué dans leur reprofilage relatif. Si la maison bruxelloise de la rue Royale constitue une sorte de pendant laïque à la Renaissance du Livre, son catalogue ne se distingue pas de celui de ses confrères du petit Sablon, ni par leurs esthétiques, ni par leurs visions de la littérature – plutôt par leurs liens avec la gauche belge. On y trouve ainsi un inédit de Fernand Dumont (1927-1997), le poète communiste hennuyer disparu dans les camps allemands, *L'Étoile du berger* ; ou des textes de Charles Plisnier (1896-1952), auquel Alexandre André voue un véritable culte. Les livres qu'il publie du prix Goncourt 1937 sont toutefois moins commerciaux que ceux qui voient le jour en France<sup>82</sup>. Preuve parmi d'autres<sup>83</sup> de la cohérence et des circulations symboliques du système culturel, Labor devient l'éditeur des Messages du roi Baudouin.

Le relais de la Province de Hainaut, dont la famille socialiste tient les rênes depuis 1921 et dans laquelle l'action du député permanent Alexandre André est constante, est aussi essentiel.

À la différence de la Renaissance du livre, qui aurait dû faire face à forte concurrence dans le réseau catholique, Labor investit le champ des livres scolaires. Il s'alliera à la maison française Nathan. Si la littérature occupe chez Labor une place plus partielle qu'à la Renaissance du Livre, Alexandre André se trouve en revanche dans l'appartement du gouverneur Cornez lorsque ce dernier reçoit, en 1948, Maurice Willam (revenu de captivité) et ses amis<sup>84</sup> de la revue *La Première chance*, destinée à devenir rapidement *Jeunes lettres hennuyères*, le futur organe des Jeunes écrivains

81 Le lien entre imprimerie et édition est important en Belgique. Il suffit de songer, pour ne citer que deux exemples, à Casterman et à Marabout.

82 André Baillon (1895-1932) figure aussi dans le catalogue. C'est la Renaissance du Livre, par contre, qui a publié, en 1944, un inédit de l'auteur : *La Dupe*.

83 Ce choix est indicatif de la conception que le champ officiel des lettres se fait de lui-même. Cela se passe un an avant la proclamation de la belgitude.

84 Remo Pozetti ou Roger Foulon, qui deviendra président de l'Association des Écrivains belges et l'animateur des *Feuillets du Spantole*.

du Hainaut. Composé d'auteurs du centre de la province, le groupe est rejoint, en 1949, par les Tournaisiens qui fondent *Jeune Tournay* – mouvement qui prend, en 1952, le nom d'*Unimuse*. Ce vocable est créé en captivité par Jacques Élan (1905-1958), poète qui prend la tête d'un groupe où l'on trouve également Robert-Lucien Geeraert (1925-1984) ou Gilbert Delahaye, l'écrivain de la série *Martine* chez Casterman. Unimuse servira désormais d'enseigne à un groupe dynamique qui décerne annuellement le prix Casterman de poésie, mais deviendra aussi une petite maison d'édition. Celle-ci pilote même une collection de monographies comparables, toutes proportions gardées, à celle de Pierre Seghers, « Le Miroir des poètes ». Un *Émile Verhaeren* rédigé par Roger Bodart, conseiller littéraire au ministère de la Culture, ou un *Achille Chavée* dû à Achille Béchet, adjoint culturel à la direction du Centre culturel du Hainaut, y cohabitent avec un *Géo Libbrecht*, sorti de la plume de Robert-Lucien Geeraert.

À l'extrême sud du pays se développent des expériences comparables à celles d'Unimuse ou des *Cahiers du Spantole*. Toutes assurent la capillarité d'un système dominé par la diffusion du livre français, et dans lequel l'influence du pôle officiel bruxellois – non de ses canons – demeure très relative. La province de Luxembourg, qui a vu naître l'Académie luxembourgeoise à l'initiative du baron Pierre Nothomb, voit par exemple Georges Bouillon (1915-2001) – il combattit durant la campagne des dix-huit jours – s'engager dans la revue *Le Jeune Faune*, créée par Camille Biver (1917-1987) ; puis lancer en 1954 *La Dryade*. Revue et maison d'édition, cette dernière irrigue, trois décennies durant<sup>85</sup>, Ardenne et Gaume. Elle donne le jour à près de quatre cents livres.

On le voit, la compréhension du champ culturel belge francophone ne saurait se réduire, ni aux effets du Littéraire *stricto sensu*, ni aux seules analyses des pôles centraux. Les assises mentales et imaginaires des petits Belges de l'après-guerre reposent sur une complexité d'influence et de rééquilibrage que biaisent des modes d'analyse conçus à partir de la France, pays que l'on n'a pas qualifié par hasard de « nation littéraire ». La réalité belge est tout autre. La mécompréhension de son Histoire est

85 Moment où la Maison de la Culture d'Arlon prend vraiment son essor.

notamment le fruit de tels schémas tout autant que de l'intériorisation par l'idéologie lundiste de ses axiomes, et du mépris ou de la méconnaissance de ce qui se fait dans les différentes Wallonies.

Cette mécompréhension occulte bien plus encore ce qui se joue dans les parlers régionaux. Si la diglossie entre français et parlers wallons a pris fin dans les écoles au début des années 1920, elle est demeurée bien plus longtemps vivante autour des tables – les années d'après-guerre attisant certes, progressivement, le processus d'éradication des parlers locaux. Le théâtre dialectal<sup>86</sup>, qui plonge dans le quotidien des gens et use des recettes du vaudeville, demeure en outre très actif et influence les mentalités au moins autant que les représentations du Théâtre National.

La présence comme la grossesse, dans de nombreuses familles, de la série *Toine Culot*<sup>87</sup> d'Arthur Masson (1896-1970), écrivain régionaliste installé dans le namurois et issu de la Résistance, constitue également un phénomène trop peu pris en compte. Ses aventures bonhommes immergées dans la vie rurale du pays mosan – Seconde Guerre mondiale incluse (*Toine dans la tourmente*, en 1946) – sont incisées de-ci de-là de tournures langagières locales. Elles donnent aux lecteurs une impression de vécu local gratifiante, étrangère au pouvoir de la belle langue que l'auteur connaît par ailleurs fort bien<sup>88</sup>, qu'il ne remet pas en cause mais n'exalte pas à la façon d'un impossible songe. Précision importante, les romans d'Arthur Masson, qui connurent un succès bien plus important que celui des textes de la génération néoclassique, ne passaient pas pour Littérature – ce qui en dit long sur la position de cette dernière cornaquée par les préceptes lundistes. Il en alla longtemps de même des *Maigret* de Georges Simenon.

86 Après que Rita Lejeune-Dehousse eut donné en 1942, dans la « Collection nationale » de l'Office de publicité, une *Histoire sommaire de la littérature wallonne*, Maurice Piron lui ouvre les portes de la production contemporaine. Dans sa collection « Clarté sur... » (le roman français d'aujourd'hui ; le théâtre français d'entre-deux-guerres ; la poésie française contemporaine ; la littérature religieuse à l'usage des laïques, etc.). Casterman publie, en 1944, un essai de Maurice Piron consacré aux *Lettres wallonnes contemporaines*. Le critique n'entend pas parler de tout et de tous et se fait qualifier d'« assommeur des lettres wallonnes » dans le pamphlet *David contre Goliath*. En 1979, Maurice Piron donnera chez Pierre Mardaga une *Anthologie de la Littérature wallonne*, couvrant cette fois plusieurs siècles. Elle est presque le chant du cygne du phénomène.

87 Les éditions Racine ont réédité l'œuvre d'Arthur Masson à la fin du XX<sup>e</sup> siècle.

88 Il publie chez Baude, en 1949, dans la collection « Bien écrire et bien parler », un *Pour enrichir son vocabulaire*. La même année, et chez le même éditeur, Joseph Hanse publie *Dictionnaire des difficultés grammaticales et lexicologiques*, livre imprimé chez Casterman.

## 12. Confidentielle, une édition littéraire artisanale

Selon les genres, la Littérature au sens restreint trouve à s'éditer en Belgique ou en France – l'édition littéraire belge demeurant, pour l'essentiel, dépourvue de vrais moyens de diffusion. À Liège se poursuit ainsi – et se métamorphose quelque peu – la très singulière aventure des éditions Dynamo animée par Pierre Aelberts (1899-1983). Celles-ci avaient succédé, en 1938, à La Lampe d'Aladin<sup>89</sup>. Des mains de cet éditeur aux convictions corporatistes<sup>90</sup> sortent des livres aux tirages toujours limités, d'une qualité typographique exceptionnelle et relevant tous d'une écriture soignée. Après 1945, son catalogue fait la part belle aux écrivains belges ou français marqués du sceau de la collaboration : Robert Poulet, Robert Brasillach ou Charles Maurras, par exemple. Franz Hellens apparaît cependant, maintes fois, à l'enseigne de cet éditeur atypique<sup>91</sup>, ami d'Alexis Curvers, qui prolonge la tradition d'art des métiers du livre. Y triomphent le caractère d'exception de la Littérature ainsi qu'une idée très classique de la langue française. L'on touche à la bibliophilie – et donc à la distinction plus qu'à la diffusion. Tel n'était pas le dessein d'un Bauchau.

Différente, mais tout aussi singulière, la trajectoire de Georges<sup>92</sup> Houyoux (1901-1971) qui crée à Bruxelles les Éditions des Artistes, en 1935 ; publie, durant la guerre, une trentaine d'ouvrages, essentiellement destinés à la jeunesse ; puis devient une sorte d'éditeur de référence pour le Ministère, comme pour le Fonds National de la Littérature, malgré le caractère parfois fantaisiste d'une gestion dont se plaignent mais s'ac-

89 Des textes de Paul Morand, Jacques Bainville, Roger Martin du Gard, Jean Giraudoux ou Georges Duhamel y furent publiés.

90 La constitution de l'*Estado Novo* (1933) a été inspirée par un philosophe de l'université de Liège, Marcel De Corte (1905-1994). Il est notamment l'auteur d'un *Essai sur la fin d'une civilisation* (1949) et de *Mon pays où vas-tu ?* (1951) aux Éditions Universitaires ; ainsi que *J'aime le Canada français* (1960) aux Presses universitaires de Laval. Le Portugal de Salazar eut longtemps les faveurs d'une belle part des élites belges, le chef du gouvernement portugais étant par ailleurs plus réactionnaire que fasciste. Ce n'est pas un hasard si Robert Poulet, dans son roman *La Conjecture. Mémoires apocryphes* (1981), choisit le Portugal pour imaginer une fin de la guerre différente des défaites de 1945, mais dont le nazisme n'aurait pas été la clé.

91 Les dédicaces de ses livres à Pierre Aelberts indiquent une véritable estime.

92 Il avait fait ses études à l'Athénée de Morlanwelz puis à l'Université Libre de Bruxelles.

commodent les écrivains<sup>93</sup>. Fernand Crommelynck, Suzanne Lilar, Marie Gevers, Constant Malva ou Françoise Mallet-Joris figurent parmi les fleurons du catalogue conçu par cette figure typique de la marginalisation du Littéraire pur dans ce champ culturel belge. Georges Houyoux publia quelque trois cents titres.

Le système éditorial voué au Littéraire pur complète son dispositif par le travail, différent mais complémentaire, de deux éditeurs de poésie. Lié au marché de l'art, André de Rache, qui a travaillé durant quelques années avec Georges Houyoux, se lance dans l'édition au milieu des années 1950 et va donner vie à une centaine de volumes, essentiellement mais pas exclusivement poétiques. Il le fait dans un format assez rare qui marque le caractère exceptionnel de la littérature, et souvent avec une couverture graphiquement recherchée. Tel ne sera toutefois pas le cas du volume de proses de Marcel Thiry publié en 1981 et remarquablement préfacé par Hubert Juin. Havre des écrivains néoclassiques (Thiry, Bertin, Sodenkamp, Gascht et tant d'autres), les éditions De Rache publient également les œuvres d'un brûleur d'idoles tel Ernest Moerman. Parallèlement, et de façon longtemps plus marginale en matière de production ou de présence officielle, Fernand Verhesen offre, avec ses éditions Le Cormier, une publication stricte sur beau papier, dans laquelle il accueille non seulement les traductions françaises de poètes latino-américains mais aussi des poètes belges soucieux d'une autre écriture que celle de la poésie classique – sans se vouloir révolutionnaire pour autant.

La Flandre où subsiste, jusqu'à l'époque des lois linguistiques de 1963, une importante presse d'opinion en français, n'est pas encore absente du champ éditorial. À Anvers, Roger Avermaete (1893-1988) demeure l'animateur des éditions Lumière et publie une feuille mensuelle aux traits acérés. À Anvers, toujours, les éditions La Librairie des Arts publient de beaux livres avec des textes de Guy Vaes (ainsi *La Flèche de Zénon. Essai sur le temps romanesque*, en 1966) ou de Marie Gevers (*Plaisir des météores*, en 1968), textes remarquables mais qui n'étaient pas de grande diffusion. Dans les fourgons de la Libération surgissent en

93 André de Rache et Jacques Antoine, qui prendront le relais par la suite, ne dérogeront pas au profil.

outre à Ostende, à l'initiative de Roger Lanoye, les éditions Erel. Celles-ci assurent, pratiquement jusqu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, la parution de périodiques francophones des Flandres (*Courrier du Littoral*, *Courrier de Gand...*) mais aussi d'écrivains francophones de Flandre gravitant peu dans les cénacles bruxellois – le plus proluxe et le plus célèbre étant Charles d'Ydewalle (1901-1985).

### 13. L'imaginaire littéraire des années 1950

La défaite et les années noires travaillent, sans que cela soit forcément explicité, les écrivains de l'après-guerre convaincus de la nécessité d'offrir, sans cocoricos nationalistes mais avec la ferme conviction des valeurs intrinsèques de la langue française, les moyens d'une reconstruction morale et esthétique. Pour eux, celle-ci doit se positionner en dehors de l'intégration des apports des avant-gardes, bien trop impertinentes et inventives par rapport à la sacralisation de la langue classique, et bien trop proches du communisme. Innombrables d'ailleurs, les passerelles entre correction de la langue et littérature qui doivent aboutir à une sorte de visage lisse. Le *Dictionnaire des difficultés de la langue française* (1949) – promis certes, une trentaine d'années plus tard, à une évolution moins strictement normative – est le fait d'un homme, Joseph Hanse, qui porte l'*opus magnus* de 1958 réalisé avec Gustave Charlier, *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, et qui fonde, la même année, avec quelques personnalités éminentes<sup>94</sup>, le Musée de la Littérature. Dans cette somme de 656 pages comportant chaque fois deux colonnes, aucune ligne<sup>95</sup> n'est consacrée aux avant-gardes. De la notion de littérature belge qu'il défendait au moment de la publication (1928), à La Renaissance du Livre, de sa remarquable thèse consacrée à *La Légende d'Ulenspiegel*, l'éminent historien des lettres est passé, après son élection à l'Académie, à la notion de littérature fran-

94 Carlo Bronne, Lucien Christophe, Herman Liebaers, François Masai, etc.

95 Dans l'édition de 1962 de l'*Encyclopédia Universalis*, les pages signées par Robert Guiette font de même.

çaise de Belgique<sup>96</sup> – dût-il constater par ailleurs l'exclusion de ce corpus – et de Charles De Coster en particulier – de la littérature française<sup>97</sup>. Trop marquée par le réalisme et la difficulté de rendre compte de l'altérité des situations par rapport à celles qui prévalent dans la métropole, la littérature coloniale est, quant à elle, pratiquement hors-jeu (27 lignes sur une colonne), deux années avant la proclamation de l'indépendance du Congo belge.

La Carte littéraire<sup>98</sup> de la Belgique réalisée en 1958 par Paul Delvaux pour l'Exposition universelle de Bruxelles constitue un témoignage significatif de ce que pense le monde littéraire de l'époque ayant pignon sur rue. Il s'agit non seulement d'une carte exclusivement francophone mais de la figuration d'une vision assez partielle de cet espace littéraire. Crommelynck, Gevers, Ghelderode, Michaux, Nougé, Chavée, Malva ou Ray n'y occupent aucune place mais Pansaers, Moerman ou Collinet y figurent. Les liens avec la France sont attestés par des renvois à la présence en Belgique de Victor Hugo, Alexandre Dumas, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Guillaume Apollinaire ou Paul Claudel.

On le voit, les ingrédients qui présidèrent aux Rencontres Européennes de Poésie sont largement à l'œuvre dans le champ dominant du monde littéraire belge francophone de l'après-guerre et ne sont pas forcément le fait de Belges honteux. Certains, tels Haulot, Élan, Masson ou Biver, portent en eux les stigmates de l'expérience des camps, de l'abjection, du mépris de l'individu et de la haine bestiale. De cette épreuve, qui fut également celle de la découverte d'une fraternité dans la survie au-delà des clivages idéologiques et philosophiques établis, ces hommes ont ramené, avec une force indéfectible, la nécessité d'une transsubstantiation humaniste de l'expérience vitale. Ils arrivaient sur le devant de la scène après les années de collaboration durant lesquelles les fascistes tels Poulet ou De Becker prétendaient défendre une identité nationale belge au sein de l'Ordre Nouveau. Cela peut avoir joué dans la volonté de vivre un uni-

96 Il revient en revanche à la notion initiale dans le discours qu'il prononce à Bologne, le 13 octobre 1989, à l'occasion de la remise de son doctorat honoris causa.

97 *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises*, N°37, 1959, p. 5-14. Il y revient la même année dans *Nos Lettres vues de Paris*, toujours dans le *Bulletin de l'Académie*.

98 Elle est exposée depuis 1976 dans la salle de lecture des Archives & Musée de la Littérature.

versalisme capable de dépasser les clivages comme dans le choix d'une exaltation d'une sorte de français pur.

Le souci d'universalisme comme la mise à distance des élucubrations assimilatrices de *La Grande Allemagne* déployées par exemple, en 1942, dans l'exposition organisée au Palais du Cinquenaire se déploient à un moment où l'idéologie lundiste a pu paraître d'autant plus utile que l'élément germanique est totalement discrédité, et que la figure du général de Gaulle est parvenue à faire oublier les turpitudes de Vichy. Une langue non travaillée par une modernité peu propice par nature aux célébrations unanimistes apparaît dès lors comme idéale. Et cela, bien plus que l'intégration dans l'écriture, au travers d'un travail en creux, de l'expérience indicible du génocide telle que la mettra par exemple en exergue Paul Celan, ce poète roumain de langue allemande qui va durablement marquer une partie de la poésie française en France et ne sera vraiment perçu en Belgique – et encore ! qu'au moment de la belgitude<sup>99</sup>.

À côté de la dominante de la poésie néoclassique, des surgissements singuliers existent certes. Ainsi, les poétiques d'Henry Bauchau, d'Hubert Juin ou de Roger Goossens, mais surtout celle de Christian Dotremont. Celui-ci va confirmer et miner – pour l'ancrer dans l'être-au-monde corporel – l'exception poétique. Mais en osant prendre distance, non seulement avec les mythes de la Ville-Lumière, mais aussi avec une certaine idée du français normé comme de la Littérature. Inutile de préciser que sa trajectoire, dans la Belgique des années 1950-70, demeurera foncièrement hors champ, et qu'elle prendra autrement figure à l'heure de la belgitude<sup>100</sup>.

99 J'ai longuement analysé le terreau dans lequel naît la belgitude et sa singularité dans « Au creuset du moderne, du politique et du soi. "La Belgitude", in Marc Quaghebeur et Judyta Zbierska-Moscicka (dir.), *Entre Belgitude et Postmodernité. Textes, thèmes et styles*, Bruxelles, P.I.E Peter Lang (Documents pour l'Histoire des Francophonies ; 41), 2015, p. 23-73.

100 Le livre de Max Loreau, *Dotremont Logogramme* (Éditions Georges Fall) paraît en 1976. Dans le *Courrier du Centre international d'Études poétiques*, les Archives & Musée de la Littérature publient, en 1982, un numéro spécial intitulé *Autour de Christian Dotremont*. En 1998, Françoise Lalande, une des femmes actives au sein du processus de la belgitude, donne une biographie de *Christian Dotremont, l'inventeur de Cobra* chez Stock.

## RÉFÉRENCES

- « Autour de Christian Dotremont », *Courrier du Centre international d'Études poétiques*, hors-série, Bruxelles, Archives & Musée de la Littérature, 1982.
- L'Activité surréaliste en Belgique*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1979.
- Rencontres Européennes de Poésie. Rapport, Casino de Knokke-le-Zoute, 7 au 11 septembre 1951*, tapuscrit stencylé conservé aux Archives & Musée de la Littérature sous la cote FS XVIII 20.711.
- ARON, PAUL ; SOUCY, PIERRE-YVES, 1994, *Les Revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours*, Bruxelles, Labor, Archives du Futur.
- ARON, PAUL, 1995, *La Mémoire en jeu*, Bruxelles, La Lettre volée.
- BAUCHAU, HENRY, 2013, *Chemin sous la neige*, Arles, Actes Sud.
- CHARLIER, GUSTAVE ; HANSE, JOSEPH, 1958, *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, La Renaissance du Livre.
- CHRISTOPHE, LUCIEN, 1951, « Discours prononcé au nom du Ministre de l'Instruction Publique par le Directeur Général des Beaux-Arts et des Lettres, à l'inauguration des "Rencontres Européennes de Poésie" », in *Rencontres Européennes de Poésie. Rapport, Casino de Knokke-le-Zoute, 7 au 11 septembre 1951*, tapuscrit stencylé conservé aux Archives & Musée de la Littérature sous la cote FS XVIII 20.711.
- CHRISTOPHE, LUCIEN, 1955, *Émile Verhaeren*, Paris, Bruxelles, Éditions Universitaires, coll. Classiques du XX<sup>e</sup> siècle.
- DE COSTER, BERNARD ; GAFFÉ, DOMINIQUE, 1993, *Rideau. Regards sur le théâtre*, Paris, Duculot.
- DE HAES, FRANS, 1981, « Poésie/Roman », *Courrier du Centre international d'Études poétiques*, N° 147-148.
- DE LAET, DANNY, 1985, *L'Affaire Dupuis. Dallas à Marcinelle*, Bruxelles, NCM Éditions.
- DELFOSSÉ, JEAN (dir.), 1977, *Encyclopédie de la guerre 1939-1945*, Tournai, Casterman.
- DEPLUS, JEAN-PAUL ; LEFÈVRE, DANIEL, 1990, *Les Années Marabout. 1949-1988*, Mons, Éditions Séries B.
- DEWISME, CHARLES-HENRI (HENRI VERNES), 1944, *La Porte ouverte*, Waterloo, La Renaissance du Livre.

- DIEU, JACQUES, 1999, *50 ans de culture Marabout (1949-1999)*, Verviers, Éditions Nostalgie.
- DIRKX, PAUL, 1996, « La presse littéraire parisienne et les “amis belges” (1944-1960) », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, N° 111-112.
- DIRKX, PAUL, 2006, *Les « Amis Belges »*. *Presse littéraire et franco-universalisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. Interférences.
- FLOUQUET, PIERRE-LOUIS, 1951, « Rapport général », in *Rapport, Casino de Knokke-le-Zoute, 7 au 11 septembre 1951*, tapuscrit stencylé conservé aux Archives & Musée de la Littérature sous la cote FS XVIII 20.711.
- GHEUDE, MICHEL, 1986, « La Poétique du moindre mal », *Rue des Usines*, N° 13/14.
- HANSE, JOSEPH, 1949, *Dictionnaire des difficultés grammaticales et lexicologiques*, Bruxelles, Baude.
- HANSE, JOSEPH, 1955, « Pour une édition critique de Verhaeren », *Les Lettres romanes*, IX, Louvain, Université de Louvain, p. 385-403.
- HANSE, JOSEPH, 1959, « Charles De Coster exclu de la littérature française », *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises*, N° 37, p. 5-14.
- HANSE, JOSEPH, 1959, « Nos Lettres vues de Paris », *Bulletin de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises*, N° 37, p. 81-93.
- HANSE, JOSEPH ; VIVIER, ROBERT (dir.), 1962, *Maurice Maeterlinck. 1862-1962*, Bruxelles, La Renaissance du Livre.
- JANS, ADRIEN (et al. dir.), 1975, *Lettres vivantes. Deux générations d'écrivains français en Belgique 1945-1975*, préface d'Albert Ayguesparse, Bruxelles, La Renaissance du livre.
- LALANDE, FRANÇOISE, 1998, *Christian Dotremont, l'inventeur de Cobra*, Paris, Stock.
- LEJEUNE-DEHOUSSE, RITA, 1942, *Histoire sommaire de la littérature wallonne*, Bruxelles, Office de publicité.
- LOREAU, MAX, 1976, *Dotremont Logogramme*, Paris, Éditions Georges Fall.
- MARCEL MARIËN, 1979, « La suite sans fin », in *L'Activité surréaliste en Belgique*, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, p. 341-344.
- MASSON, ARTHUR, 1949, *Pour enrichir son vocabulaire*, Bruxelles, Baude, coll. « Bien écrire et bien parler ».

- MERTENS, PIERRE, 1987, *Les Éblouissements*, Paris, Seuil.
- MICHA, RENÉ ; DE WAELHENS, ALPHONSE, 1949, « Du caractère des Belges », *Les Temps modernes*, N° 41, p. 413-442.
- MICHEL, GENEVIÈVE, 2011, *Paul Nougé : la poésie au cœur de la révolution*, Bruxelles, PIE Peter Lang, Documents pour l'Histoire des Francophonies.
- MOLITOR, ANDRÉ, 1984, *Souvenirs*, Gembloux, Duculot.
- NOUGÉ, PAUL, 1946, *Conférence de Charleroi*, prononcée en 1929, Bruxelles, Le Miroir infidèle.
- PIRON, MAURICE, 1944, *Lettres wallonnes contemporaines*, Tournai, Casterman.
- PIRON, MAURICE, 1979, *Anthologie de la littérature wallonne*, Bruxelles, Éd. Pierre Mardaga.
- QUAGHEBEUR, MARC, 2015, *Histoire, Forme et Sens en Littérature : La Belgique francophone. L'Ébranlement (1914-1944)*, Bruxelles, Peter Lang, coll. Documents pour l'Histoire des Francophonies.
- QUAGHEBEUR, MARC, 2015, « Au creuset du moderne, du politique et du soi. "La Belgitude" », in Marc Quaghebeur et Judyta Zbierska-Moscicka (dir.), *Entre Belgitude et Postmodernité. Textes, thèmes et styles*, Bruxelles, P.I.E Peter Lang (Documents pour l'Histoire des Francophonies ; 41), p. 23-73.
- QUAGHEBEUR, MARC, 2017, « De la Kabylie à la guerre d'Algérie, puis à Henry Bauchau, un incontournable passeur : Jean Amrouche », in Mohamed Aït Rami et Abdelouahad Mabrouk, *Cultures au Maghreb*. Représentations et interactions, Université Chouaib Doukkali, El Jadida, p. 53-73.
- RADERMECKER, VINCENT, 2005, « Sara Huysmans : la plénitude du vide », in *Confluências*, N° 20, p. 85-110.
- RADERMECKER, VINCENT, 2012, « Pierre Goemaere, un écrivain entre soleil et ombre », mis en ligne sur le site des Archives & Musée de la Littérature, <http://www.aml-cfwb.be/actualites/22>.
- SAUVAGE, PIERRE, 1987, *La Cité chrétienne : 1926-1940 : une revue autour de Jacques Leclercq*, Bruxelles, Académie royale de Belgique ; Gembloux, Paris, Duculot.
- STONOR SAUNDERS, FRANCES, 2003, *Qui mène la danse ? La CIA et la guerre froide culturelle*, Paris, Denoël.
- TIRARD, PHILIPPE, 1996, *Jacques Huisman. Des masques et des souvenirs*, Bruxelles, CFC-Éditions.

TORDEUR, JEAN, 1959, *Europe, qui t'appelles mémoire*, Paris, Éd. André Silvaire.  
VANDERPELEN-DIAGRE, CÉCILE, 2008, *Le Théâtre royal du Parc. Histoire d'un lieu de sociabilité bruxellois (de 1782 à nos jours)*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.

**KEY WORDS:**

*World War II, Poetry  
Biennale, paraliterature,  
neoclassicism, French  
hegemony*

**ABSTRACT:**

*The defeat of May 1940, the collaboration and the Nazi abjection or the Royal Question destabilize the Belgian society and lead to singular cultural consequences. Alongside the establishment of institutional cultural structures, such as the National Fund for Literature, a humanist idealism of Poetry (supposed to transcend historico-social contradictions and an idealization of French language and culture) is growing. These lead to an increased derealization, even a denial, of the relationship with the origin and the ambient reality. Counterweights exist however, rarely taken into account because of the overvaluation of the literary field in the traditional sense of the word. Thus the productions for the youth of the Casterman, Dupuis or Marabout editions. It is from this crucible – one of the most singular facets of post-war European reconstruction – that 30 years later the phenomenon of belgitude will emerge.*

## SUR L'AUTEUR :

Né à Tournai en 1947, Docteur en Philosophie et Lettres (thèse sur Arthur Rimbaud), Marc Quaghebeur est un critique doublé d'un écrivain. Il a dirigé les Archives & Musée de la Littérature à Bruxelles, de 1979 à 2018, et en est l'administrateur-délégué. Ses travaux ont trait aux rapports entre Langue, Esthétique et Histoire. Ils concernent essentiellement les lettres belges et les littératures francophones, tant au plan des recherches que des collections qu'il dirige. Il est l'auteur de très nombreux articles et de livres dont *Lettres belges entre absence et magie* (1990), *Balises pour l'histoire des Lettres belges* (1998), *Anthologie de la littérature française de Belgique. Entre réel et surréel* (2006) ou les deux premiers tomes d'*Histoire, Forme et Sens en Littérature. La Belgique francophone : L'Engendrement (1815-1914)* (2015) et *L'Ébranlement (1914-1944)* (2017). Il a publié des œuvres poétiques (cycles de la Morte ; et des Vieillards) ainsi qu'un roman *Les Grands Masques* (2012). Président de l'Association européenne des Études francophones, il est également membre du jury du Grand Prix littéraire de la Ville de Tournai depuis 1989.



⋮ En amont : Émile Verhaeren ⋮  
⋮ et Madeleine Bourdouxhe ⋮

# L'ANARCHISME D'ÉMILE VERHAEREN ET L'AVANT-GARDE LITTÉRAIRE EUROPÉENNE

**David Gullentops**

*Université de Bruxelles (V.U.B.)*

**MOTS-CLÉS :**

*Émile Verhaeren, poésie,  
littérature francophone,  
anarchisme, avant-garde  
européenne*

**RÉSUMÉ :**

*Cet article aborde l'influence de Verhaeren sur les premières avant-gardes européennes. Or, comme les représentants de cette avant-garde ont reconnu les textes du poète qui sont teintés d'anarchisme comme une source d'inspiration majeure, et comme la plupart d'entre eux se réclamaient également de « l'anarchie », il importe de comparer leur esthétique avec celle de Verhaeren sur le plan de la pensée libertaire. Au-delà des ressemblances, ce sont les différences qui pourraient alors expliquer le désintérêt soudain qui a frappé l'œuvre du poète belge dès l'immédiat après-guerre.*

Verhaeren s'est fortement impliqué dans la « révolte anarchiste » dès les années 1890 et s'est engagé dans ce mouvement jusqu'au début de la première guerre mondiale. Son implication idéologique apparaît clairement dans une série de textes que j'ai publiés dans mon ouvrage intitulé *Émile Verhaeren inédit* (Gullentops, 2015). Je qualifie ces textes d'inédits pour trois raisons. Inédits parce qu'ils existent sous la forme de manuscrits inachevés et qu'ils n'ont jamais bénéficié d'une édition critique. C'est le cas de la pièce « sociale » *La Grand'Route* et du roman « bruxellois » *Désiré Menuiset et son cousin Oxyde Placard*. Inédits aussi parce que certains de ces textes n'ont paru que dans des périodiques anarchistes de l'époque et semblent avoir été depuis lors passés sous silence dans les éditions des œuvres du poète, aussi bien anciennes que récentes. Citons par exemple les poèmes « Les Saisons » ou « C'est la ville de la douleur ». Inédits surtout parce que l'ensemble de ces textes s'avèrent, à l'analyse, véhiculer les principes d'une idéologie anarchiste et apportent dès lors un éclairage radicalement nouveau sur l'œuvre de Verhaeren, en particulier sur le recueil *Les Villes tentaculaires* et la pièce *Les Aubes*.

Dans le dernier chapitre de mon ouvrage, dont je reprends ici en partie l'argumentation, j'aborde aussi l'influence de Verhaeren sur les premières avant-gardes européennes. Or, comme les représentants de cette avant-garde ont reconnu les textes du poète qui sont teintés d'anarchisme comme une source d'inspiration majeure, et comme la plupart d'entre eux se réclamaient également de « l'anarchie », il importe de comparer leur esthétique avec celle de Verhaeren sur le plan de la pensée libertaire. Au-delà des ressemblances, ce sont les différences qui pourraient expliquer alors le désintérêt soudain qui a frappé l'œuvre du poète belge dès l'immédiat après-guerre.

## 1. L'anarchisme de Verhaeren

Émile Verhaeren a soutenu et pratiqué l'anarchisme d'une façon très particulière, à ne pas confondre avec l'anarchisme dans le sens strict du terme. Contrairement à bon nombre d'écrivains et d'artistes contempo-

rains qui ont manifesté d'abord une sympathie de bon ton à l'égard du mouvement, puis se sont rétractés lors de l'édiction des lois scélérates, Verhaeren a participé et contribué à ce type de lutte idéologique d'une manière bien plus lucide, systématique et subtile que l'on a tendance à se le représenter de nos jours. Même s'il a toujours manifesté un intérêt pour les questions sociales, il s'est engagé pleinement dans la « révolte anarchiste » des années 1890 et a maintenu cette attitude jusqu'à l'avènement de la première guerre mondiale, comme en témoignent les fragments inédits de sa pièce de théâtre *La Grand'Route* (1913) et de son roman *Désiré Menuiset et son cousin Oxyde Placard* (1913). Il a entretenu des contacts réguliers avec des théoriciens, des écrivains et des artistes anarchistes en Belgique, en France et aux Pays-Bas et a noué des liens intenses d'amitié avec certains d'entre eux, comme Adam, Eekhoud, Fénéon, Luce, Meunier, Signac, van de Velde ou Vielé-Griffin. Cette proximité d'inspiration est attestée par la présence de leurs brochures et de leurs écrits dans sa bibliothèque personnelle, par les contributions et les articles qu'il a rédigés en leur faveur et qu'il a fait paraître dans les périodiques libertaires les plus importants de l'époque, entre autres *Les Temps nouveaux*, *La Revue blanche* et *La Société nouvelle*, et par la reconnaissance pour son engagement que le milieu anarchiste n'a pas manqué d'exprimer jusqu'à son décès. La proximité d'inspiration se marque par le message idéologique dont il a imprégné non seulement les poèmes publiés dans ces mêmes périodiques, et que la critique a depuis lors curieusement occultés, mais aussi les poèmes repris dans ses recueils les plus célèbres, comme *Les Villages illusoires* et *Les Villes tentaculaires*, ainsi que son drame *Les Aubes* qui s'avère anarcho-syndicaliste à tout point de vue. Trois exemples suffisent à l'illustrer : « Le Forgeron » des *Villages illusoires* représente, au travers de l'artisan indépendant qui s'évertue à réfléchir patiemment sur le monde environnant l'individu en tant que modèle autonome au service de la révolution pacifique à venir ; « L'Apôtre » des *Villes tentaculaires* symbolise, par son apport d'idées nouvelles et par sa disparition brutale concomitante, la figure anti-autoritaire idéale porteuse d'un véritable renouveau ; la foule des *Aubes* exemplifie, par la spontanéité de sa révolte, de sa concertation et de son entente finale, le gouvernement démocratique

du peuple par excellence, puisqu'elle ne recourt pas à la représentation politique qui est, aux yeux des anarchistes, par définition illégitime.

Convaincu du rôle que l'écrivain pouvait jouer dans la lutte contre les injustices sociales et les systèmes d'exploitation politiques autant que dans l'émancipation intellectuelle, morale et sexuelle de chaque individu, Verhaeren s'est investi résolument à collaborer à la réalisation d'une société harmonieuse future. Le fait que des artistes anarchistes – songeons à Signac scandant tous les matins « Le Forgeron » avant de se mettre au travail – se soient reconnus dans ses textes l'a très certainement confirmé dans sa vocation de contribuer effectivement au « grand changement ». Cruciales pourtant étaient les manières dont l'art était, selon lui, en mesure d'œuvrer aux transformations à venir de façon autonome, pour aller au-delà des programmes revendicateurs de justice caractéristiques de l'art social. En premier lieu, en employant chaque médium de façon appropriée : la poésie pour traduire l'idéalisme utopique, le théâtre pour le propager par le spectacle, la prose pour en promouvoir une discussion en détail. En second lieu, en cherchant à innover sur le plan formel, tout en conservant ou en respectant la tradition, subtilité qui n'a pas été vraiment perçue et pleinement appréciée par le mouvement anarchiste. Dans la lignée des théories d'un Signac et d'un Mallarmé, Verhaeren estimait en effet l'art en mesure de contribuer à la société à condition de pouvoir agir indirectement en proposant de nouvelles formes d'expression. Ainsi l'écrivain ou l'artiste pouvait-il développer chez le lecteur ou le spectateur de nouvelles stratégies de perception et d'analyse de la réalité, et éveiller par conséquent des visions du monde alternatives. Surtout par le truchement de la poésie, où la forme suscite plus aisément que le contenu une logique nouvelle non encore représentée, et où une autre disposition des vers pouvait traduire la recomposition de la société en fonction d'une utopie.

Derrière cette conception socio-existentielle de la création poétique se dissimulait un autre principe anarchiste inspiré de la réflexion d'Élisée Reclus : toute action visant à ne pas saper directement ou ouvertement les fondements d'une société étant présentée comme plus efficace qu'une opposition radicale et violente dans la tentative de rejoindre le même

idéal. Il est clair que l'acte subversif et utopique dont Verhaeren a investi l'art a assuré dans un premier temps son succès auprès de certains artistes de l'avant-garde au début du vingtième siècle. Mais ce substrat anarchiste n'a-t-il pas précipité le déclin de son œuvre après le premier grand conflit mondial ? Dans son objectif de transformer les consciences humaines, le rapport institué par le poète entre la révolution formelle dans l'art et la révolution sociale suffisait-il comme alternative pour prémunir l'être humain de la violence de la guerre et du monde qui, depuis lors, s'était manifestée de façon aussi brutale et directe ?

## 2. Verhaeren et l'avant-garde

Comme les contributions rassemblées dans l'ouvrage collectif *Émile Verhaeren et l'Europe* l'ont fait ressortir (Gullentops, 1999), l'œuvre poétique d'Émile Verhaeren a exercé un impact important sur la littérature européenne à partir des années 1890 jusqu'à la période de l'immédiat après-guerre, plus précisément de 1895 à 1920. Nombreux sont les écrivains européens qui ont alors clamé leur admiration ou subi l'influence du poète belge. Énumérons-en, toutes littératures confondues, les plus importants : Henri Alain-Fournier, Gabriele d'Annunzio, Valeri Brioussov, Richard Dehmel, Georges Duhamel, Pierre-Jean Jouve, André Gide, Giovanni Pascoli, Rainer Maria Rilke, Pedro Salinas, Karel van de Woestijne et Stefan Zweig.

Dans les milieux de la proto avant-garde – dynamisme, paroxysme, groupe de l'Abbaye, unanimité – et dans ceux de l'avant-garde qui ont pris leur essor avant la première guerre mondiale et avant la disparition du poète belge survenue en 1916 – futurisme, cubo-futurisme, expressionnisme, dadaïsme –, l'influence de Verhaeren est également importante. Rappelons la présence de son inspiration poétique, certes pas toujours avouée, parfois même récusée, mais non moins incontestable, dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire, Geerten Gossaert, Georg Heym, Alfred Jarry, Vladimir Maïakovski, F.T. Marinetti, Fernando Pessoa, Ernst Stadler, Tristan Tzara, Herman van den Bergh et Paul van Ostaïjen. Parmi

les artistes peintres, l'inventaire est moins spectaculaire, ne serait-ce que par l'ascendant indirect de la littérature sur les arts plastiques, et seuls Frans Masereel, Ossip Zadkine et Marcel Mariën renvoient à Verhaeren ou illustrent son œuvre. Si l'influence du poète sur l'avant-garde mériterait d'être davantage développée, il convient également d'y ajouter les filiations par opposition qui ont émergé surtout après la guerre. Songeons aux reproches acerbes adressés à Verhaeren par Hendrik Marsman ou par Ezra Pound. On ne s'oppose pas à quelqu'un qui importe peu ou à qui l'on ne tient pas.

Ce qui retient l'attention cependant n'est pas tant les noms de ces représentants de l'avant-garde mais les œuvres de Verhaeren qu'ils citent ou emploient comme modèles. Fournissons-en quelques exemples. Lorsque Marinetti établit dans *Le Futurisme* (1911) la liste des précurseurs du mouvement futuriste, dont font partie par ailleurs des écrivains anarchisants comme Rosny aîné, Adam, Mirbeau et Kahn, il termine son énumération en citant le poète belge et en présentant *Les Villes tentaculaires* comme l'un de ses écrits majeurs :

Nous acceptons seulement l'œuvre illuminante des cinq ou six grands précurseurs du futurisme. Je fais allusion à Émile Zola, Walt Whitman, Rosny aîné, auteur du *Bilatéral* et de *La Vague rouge*, Paul Adam, auteur du *Trust*, Octave Mirbeau, auteur de *Les affaires sont les affaires*, Gustave Kahn, créateur du vers libre, et Émile Verhaeren, glorificateur des villes tentaculaires.

Verhaeren lui-même n'est pas insensible à la production littéraire de Marinetti, comme en témoigne une lettre de novembre 1907 où il le félicite pour son *Roi Bombance* : « Votre *Roi Bombance* m'est enfin parvenu. Il est d'un beau et d'un continu lyrisme. Il est l'incarnation d'un temps. » Or, hasard ou non, cette tragédie satirique qui incarne « un temps » ne célèbre-t-elle pas précisément l'anarchiste Famone (Gullentops, 2003 : 141) ? Ce qui relie par conséquent Verhaeren et Marinetti ne se restreint pas au combat contre l'art académique et la morale bourgeoise, mais s'étend à la tendance à réaliser une symbiose entre l'activité sociale et

artistique.

Les poèmes des *Villes tentaculaires* marquent également de leur empreinte l'œuvre de certains écrivains expressionnistes, comme le Néerlandais Herman van den Bergh, les Allemands Georg Heym et Ernst Stadler et, en dépit de toute son obstination à se départir à tout prix de Verhaeren, le Belge Paul van Ostaeijen dont l'expression « de tentaculaire grootstraat » extraite du recueil *Het Sienjaal* renvoie directement au célèbre néologisme verhaerenien (Hadermann, 1999 : 737-738). Dans le cas de Heym, Christian Challot a découvert toute une série de traces de la lecture de Verhaeren, dont une influence manifeste de « La Révolte » sur le poème « Der Krieg ». Le poète allemand se démarque certes de son modèle en remettant en question l'étape destructrice indispensable aux yeux de l'anarchisme à la réalisation d'un meilleur avenir et en la rapportant au nihilisme propre à l'expressionnisme (Challot, 1999 : 764). Il n'en demeure pas moins que les deux textes ont pour thème principal le feu et pour acteur crucial l'incendiaire ou le boutefeu qui assiste en témoin au spectacle apocalyptique.

Même le futur fondateur du dadaïsme, Tristan Tzara, s'est inspiré des textes des *Villages illusaires*, « Le Passeur d'eau » et « La Pluie », pour ses tout premiers poèmes parus en revue « Sur la rivière de la vie » et « Chan-son » (Fauchereau, 1976 : 203). La lutte que le passeur persiste à entreprendre contre le fleuve, malgré les échecs successifs qu'il rencontre, et l'emprisonnement que le paysage endure avec une patience à chaque fois renouvelée face à la pluie continuelle constituent toutefois chez Verhaeren des étapes cruciales conduisant à la table rase de la campagne en fin de recueil. Le lecteur attentif qu'était Tzara a sans doute remarqué cette évolution en saccades vers un point de rupture libérateur, tout comme il n'a pas manqué de constater que l'innovation dans les modes d'expression formels, en l'occurrence des vers polymétriques, concourt à traduire ces transformations sociales faites de heurts en direction d'une vie plus harmonieuse. Comme Drijkoningen l'a montré, même si le dadaïsme ne rejoint pas l'anarchisme dans la réalisation du rêve utopique, il semble en avoir adopté l'un des principes majeurs, « le principe vitaliste de la volonté de vivre, dès ici et maintenant ». Le critique en découvre d'ail-

leurs la manifestation la plus exemplaire dans la personne de Zo d'Axa, le directeur de *L'En Dehors*, « revue à laquelle ont collaboré entre autres les poètes, bien connus des dadaïstes, Saint-Pol-Roux et Verhaeren ». Plus curieux encore, il en explique l'origine par le fait que Zo d'Axa représente « la frange individualiste-nihiliste de l'anarchisme », celle « où se fait sentir le plus nettement la lecture stirnérienne » (Drijkoningen, 1987 : 77-78, 80). Or, comme je l'évoque dans l'ouvrage, Verhaeren se rapproche de la pensée de Stirner précisément sur le plan de l'insubordination radicale et de l'individualisme forcené, qui agissent de concert pour générer le phénomène de la « révolte ».

Les influences intertextuelles de Verhaeren ne sont pas toutes aussi massives ou directes. Ainsi, le poème liminaire des *Campagnes hallucinées*, « La Bèche », constitue, sur le plan structurel et métrique, l'hypogramme du dernier poème des *Minutes de sable mémorial* d'Alfred Jarry (Fell, 2007). De même, *Les Visages de la vie* partagent de façon dissimulée une série de thématiques avec *Alcools* d'Apollinaire, recueil qui s'intitulait jusqu'aux dernières épreuves, faut-il le rappeler, *Eaux de vie* (Gullentops, 1997), et que l'auteur ne manqua pas d'envoyer à son confrère belge assorti de la mention : « à Émile Verhaeren/ Son admirateur/ Guillaume Apollinaire » (Gullentops, 1996 : 18). Rappelons enfin que Maïakovski a clamé son admiration pour Verhaeren lors de la tournée de conférences du poète belge en Russie en 1913, ceci par contraste avec l'accueil froid qu'il a réservé à la tournée de Marinetti qu'il assimilait à l'idéologie bourgeoise et à la rhétorique conservatrice. Le poète russe évoquera même la disparition tragique de Verhaeren dans son poème « Ténèbres » (1916) comme un acharnement des cieus précipitant le départ de l'un de ces « grands ».

Aussi bref soit-il, cet aperçu laisse apparaître l'importance, aux yeux de ces représentants de l'avant-garde, de recueils comme *Les Villages illusoire*s, *Les Campagnes hallucinées*, *Les Villes tentaculaires* et *Les Visages de la vie*. Recueils dont plus de deux tiers des poèmes ont paru en version pré-originale dans les périodiques anarchistes *Les Temps nouveaux*, *Le Coq rouge*, *La Revue blanche* et *La Société nouvelle*. En d'autres termes, les textes de Verhaeren qui s'inscrivent le plus nettement dans le courant de pensée anarchiste sont ceux

qui ont le plus tangiblement marqué les artistes et les œuvres d'avant-garde que je viens de passer en revue. Il reste à savoir si ce substrat idéologique et surtout le mode d'expression particulier développé par le poète belge pour le transmettre ont été perçus ou reconnus comme tels.

### 3. Anarchisme et avant-garde

Comme je le développe plus longuement dans mon ouvrage, les recueils de Verhaeren *Les Villages illusoires*, *Les Campagnes hallucinées*, *Les Villes tentaculaires* et *Les Visages de la vie* partagent une série de principes avec les écrits de Reclus. Je n'en déduis pas une influence directement subie, mais simplement la preuve d'un penchant du poète pour une tendance bien particulière de l'anarchisme intellectuel. Dans la suite de mon propos, ce rapprochement entre la poésie de Verhaeren et l'idéologie de Reclus permet surtout d'évaluer dans quelle mesure la poétique « anarchiste » de Verhaeren se rapproche et/ou diverge de la poétique des artistes de l'avant-garde qui se sont inspirés de ses recueils.

Pour ce qui est du premier principe, le rapport direct établi entre l'anarchisme intellectuel, le positivisme scientifique et le progrès universel, rappelons qu'il est l'apanage de l'idéologie de Reclus et que Verhaeren le transpose dans ses vers sous la forme d'une idéalisation ou d'une héroïsation. Pareil panégyrique de la science ne se découvre toutefois pas dans l'avant-garde déjà citée, sauf dans le cubo-futurisme. Maïakovski ne cesse en effet d'exprimer son admiration pour le développement concomitant de la technique et de l'univers citadin, mais bien entendu dans le cadre d'un projet idéologique bolchévique et non anarchiste.

Le deuxième principe, celui de la réflexion comme levier d'une transformation sociale, est présent dans ce type d'anarchisme mais aussi dans l'avant-garde, comme en témoignent par exemple les différents manifestes du futurisme ou du cubo-futurisme. Encore convient-il de nuancer qu'à la différence de l'anarchisme intellectuel de Reclus et de Verhaeren, l'émulation de la pensée préside à la révolution non pas de façon médiate ou distante, mais de façon immédiate et spontanée. Or, même si les avant-

gardes récusent toute attitude de résistance passive, ne serait-ce que pour ne pas déroger à l'origine militaire de leur appellation, elles semblent s'être montrées particulièrement attentives et réceptives à la réflexion et à la pratique de Verhaeren concernant le mode d'expression artistique.

Le poète avait acquis à l'époque une réputation non pas tant pour avoir été l'un des premiers à traiter en poésie la thématique de la ville industrielle, mais pour s'être permis des licences de langage afin d'enrichir la langue française, et pour avoir découpé les mètres traditionnels afin d'innover dans la versification. À considérer les traces avérées de ces innovations chez les expressionnistes ou chez Jarry, c'est sans doute cet aspect formel qui a le plus retenu leur attention. En grande partie grâce à Verhaeren, qui instaurait ainsi un rapport entre la révolution artistique et la révolution sociale, il s'avérait que les innovations dans les modes de perception et d'expression artistiques pouvaient transformer les consciences humaines et susciter des visions du monde alternatives. Projet que les futuristes italiens et les cubo-futuristes russes ont assurément tenté de mettre en œuvre au travers de leurs « révolutions du langage ».

Quant au dernier principe, celui de l'issue finalement positive de la destruction de l'ancien monde et de l'avènement d'une alliance du monde rural et du monde citadin en une société plus harmonieuse, sans doute l'une des caractéristiques majeures de l'anarchisme de Reclus et de Verhaeren, il n'est nullement étonnant de ne pas le découvrir dans la plupart des avant-gardes qui sont essentiellement orientées vers l'univers citadin. L'unique exception semble provenir à nouveau de Maïakovski, qui célèbre les grandes entreprises agricoles à venir, en disproportion cependant avec la condition paysanne libre et autonome défendue par Reclus et Verhaeren. Il en est de même de l'optimisme dans l'avenir qui est certes présent dans l'orphisme d'Apollinaire et dans le modernisme de van Ostaïjen et de Gossaert, bien qu'il se restreigne à une expérience d'écriture plutôt qu'à une véritable utopie à partager avec tous les êtres humains.

Par le biais de l'anarchisme intellectuel d'Élisée Reclus, le rapport de Verhaeren avec les premières avant-gardes reçoit un éclairage intéressant. Le rapprochement permet de comprendre dans quelle mesure la poétique « anarchiste » de Verhaeren, d'une part, annonçait cette avant-garde mais,

d'autre part, ne pouvait que se limiter à ce rôle de préfiguration. Alors que Verhaeren dotait son écriture d'une forme d'action indirecte, d'une dimension innovatrice tenant compte de la tradition, d'un message dirigé indistinctement vers un lectorat populaire et intellectuel, mais avant tout pacifiste et utopique, la plupart des représentants de l'avant-garde évoqués dans ce chapitre privilégiaient au contraire une intervention artistique plus immédiate, une coupure radicale avec l'art du passé sur le plan thématique et formel, une attitude élitiste centrée sur le topos de la ville et une propension à l'agressivité, tout particulièrement lorsqu'il s'agissait soit de prendre part au grand conflit mondial, soit d'en rendre compte. On rétorquera que le poète belge a également pratiqué pendant la guerre une rhétorique belliciste, par exemple dans *La Belgique sanglante* (1915) et dans *Les Ailes rouges de la guerre* (1916). En se ralliant à « l'union sacrée » dès les premiers jours d'août 1914, il ne pouvait que rejoindre, comme beaucoup d'anarchistes plus tard, le grand courant patriotique qui submergeait les pays menacés par l'invasion allemande. Cependant, la question se pose de savoir si Verhaeren reliait sa position au désir aveugle de défendre la nation ou plutôt à la volonté de s'opposer à toute forme d'oppression.

Verhaeren n'a jamais revendiqué une filiation directe avec l'avant-garde. Tout au plus a-t-il manifesté son étonnement devant les tableaux futuristes exposés à la galerie Bernheim en 1912, en les rapprochant – ironie ou non ? – des tirages récents de timbres-poste colorés (Gullentops, 2003 : 143). De même, il reste éberlué devant la remarque d'Apollinaire au salon des Indépendants en 1913 qui, saisissant l'opportunité de la présence du poète belge, se serait exclamé pour convaincre un groupe de visiteurs de l'intérêt de la peinture nouvelle :

Mais si vous n'y comprenez rien, tant pis pour vous ! Vous comprendrez plus tard. Le cubisme s'affirmera. Pourquoi voulez-vous que la peinture n'évolue pas comme le reste, comme la poésie même ? Tenez, voilà un poète qui passe et qui célèbre, dans ses poèmes, la beauté des cheminées des usines<sup>1</sup>.

1 Exclamation au sujet de laquelle Verhaeren aurait réagi en murmurant : « C'est curieux ce qu'il dit là ! ». Anecdote publiée dans *Le Mercure de France* du 1<sup>er</sup> janvier 1917.

En vérité, les tableaux futuristes et cubistes étaient, aux yeux de Verhaeren, trop ou inutilement révolutionnaires sur le plan formel. Tout comme l'expression « la beauté des cheminées des usines » traduisait de façon bien trop réductrice, à ses yeux, les principes de son esthétique. Ces divergences de vue expliquent pourquoi les avant-gardes n'ont plus pris Verhaeren pour exemple dans l'immédiat après-guerre. Les principaux tenants de ces mouvements ne partageaient plus l'idéologie sociale de l'anarchisme. Et le reflux dévastateur des politiques nationalistes et économistes survenu dès les années 1920 a achevé de faire disparaître le modèle d'engagement artistique proposé par Verhaeren : un modèle selon lequel le mode d'expression indirect servait à émanciper l'individu de toute forme d'oppression et où le message d'optimisme et de pacifisme visait à rassembler un jour toute l'humanité dans un accord profond avec les forces de la nature et de l'univers.

## RÉFÉRENCES

- CHALLOT, CHRISTIAN, 1999, « Émile Verhaeren et Georg Heym, poètes des grandes métropoles », dans David Gullentops (éd.), *Émile Verhaeren et l'Europe*, dans la *Revue belge de philologie et d'histoire*, N° 77, p. 751-764.
- DRIJKONINGEN, FERNAND, 1987, « Dada et Anarchisme. Quelques réflexions préliminaires », dans *Avantgarde. Revue interdisciplinaire et internationale*, Amsterdam, Rodopi, p. 69-81.
- FAUCHEREAU, SERGE, 1976, *Expressionnisme, Dada, Surréalisme et autres ismes*, Paris, Denoël, coll. Les Lettres Nouvelles, 266 p.
- FELL, JILL, 2007, « Exercices in Wood and Verse : Alfred Jarry's Debts to Max Elskamp and Emile Verhaeren », dans Nathalie Aubert, Pierre-Philippe Fraiture et Patrick McGuinness (éds), *La Belgique entre deux siècles. Laboratoire de la modernité, 1880-1914*, Oxford-Bern-Berlin, Peter Lang, p. 175-193.
- GULLENTOPS, DAVID, 1996, *Inventaire de la bibliothèque d'Émile Verhaeren à Saint-Cloud*, Paris, Les Lettres modernes, coll. Les Carnets bibliographiques, 148 p.

- GULLENTOPS, DAVID, 1997, « Présences de Verhaeren dans *Alcools* d'Apollinaire », dans Michel Décaudin et Sergio Zoppi (éds), *Apollinaire devant les avant-gardes*, Roma, Bulzoni, p. 47-62.
- GULLENTOPS, DAVID (éd.), 1999, *Émile Verhaeren et l'Europe*, dans la *Revue belge de philologie et d'histoire*, N° 77, p. 689-793.
- GULLENTOPS, DAVID, 2003, « Verhaeren et Marinetti », dans Jan Herman, Steven Engels et Alex Demeulenaere (éds), *Littératures en contact. Mélanges offerts à Vic Nachtergaele*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, p. 133-145.
- GULLENTOPS, DAVID, 2015, *Émile Verhaeren inédit*, Bruxelles, VUB-Press, 216 p.
- HADERMANN, PAUL, 1999, « La réception de Verhaeren chez Paul van Ostaïjen », dans David Gullentops (éd.), *Émile Verhaeren et l'Europe*, dans la *Revue belge de philologie et d'histoire*, N° 77, p. 733-738.

**KEY WORDS:**

*Emile Verhaeren, poetry, francophone literature, anarchism, European avant-garde*

**ABSTRACT:**

*This article discusses Verhaeren's influence on the first European avant-gardes. Now, as the representatives of this avant-garde have recognized the poet's texts tinged with anarchism as a major source of inspiration, and as most of them also claimed "anarchy", it is important to compare their aesthetics with Verhaeren's in terms of libertarian thought. Beyond the similarities, it is the differences that could then explain the sudden disinterest that struck the work of the Belgian poet immediately after the war.*

**SUR L'AUTEUR :**

*David Gullentops, professeur de littérature française à l'Université de Bruxelles (V.U.B.) et directeur des Cahiers Jean Cocteau. Il est l'auteur d'une Poétique de la lecture. Figurativisations et espace tensionnel chez Émile Verhaeren (Bruxelles, VUB Press, 2001), d'une Poétique du lisuel (Paris, Paris-Méditerranée, 2001), coéditeur des Œuvres poétiques complètes de Jean Cocteau (Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2005) et co-auteur de l'ouvrage avec DVD Les Mondes de Jean Cocteau. Poétique et esthétique (Paris, Non Lieu, 2012) et des Écrits sur la musique de Jean Cocteau (Paris, Vrin, 2016).*

# ÉMILE VERHAEREN TRADUIT PAR TIN UJEVIĆ

Vanda Mikšić  
Université de Zadar

## MOTS-CLÉS :

Émile Verhaeren, Tin Ujević, poésie, traduction, rythme

## RÉSUMÉ :

En 1951, alors qu'il sort d'une période difficile de mise à l'écart par le milieu littéraire croate, Tin Ujević, l'un des poètes majeurs du XX<sup>e</sup> siècle et traducteur d'envergure, publie à Zagreb un choix de poèmes d'Émile Verhaeren. Quoiqu'il ait fait figure de poète-phare à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècles, Verhaeren n'a connu, avant et après cette date, que quelques traductions sporadiques dans des revues et anthologies croates. Nous devons ainsi à la sensibilité et aux efforts d'Ujević un recueil réunissant 35 poèmes qui reste hélas, jusqu'à nos jours, le seul volume de Verhaeren publié en Croatie. Parmi les poèmes sélectionnés figure dans son intégralité le recueil *La Multiple Splendeur* (1906), tandis que sept autres recueils sont représentés chacun par un à trois poèmes. La présente communication tente, en analysant la traduction du poème « Le Monde », de cerner l'approche adoptée par Tin Ujević pour traduire les vers de ce singulier poète belge francophone d'origine flamande. À cette fin, nous nous appuyons notamment sur la poétique du traduire proposée par Henri Meschonnic (1995, 1999), sur certaines considérations d'Efim Etkind (1982) et d'Umberto Eco (2006), sans pour autant oublier le précieux apport du théoricien croate Petar Guberina à la réflexion traductologique (1967).

## 1. Traduire le rythme

Quand, en 1903, il écrit à son ami, le traducteur et biographe autrichien Stefan Zweig, le poète flamand de langue française Émile Verhaeren<sup>1</sup> aborde la question de la traduction de ses vers. Pour lui, tout est rythme, et une bonne traduction doit en tenir compte :

Je ne suis pas très fort en allemand. Toutefois, je m’y entends assez pour sentir combien vous avez observé le rythme dans « Der Regen » et comme est bellement traduite la pièce des « Complaintes ». Je vous remercie donc et vous félicite aussi. S’il vous arrive le bon courage de me traduire *Les Villages illusionnaires*, je vous saurais gré de sacrifier tout au rythme. La littéralité est certes une belle chose, mais en poésie c’est le mouvement et l’impression qui doivent primer tout. (Verhaeren – Zweig, 1996 : 106)

Pour qui veut poursuivre cette réflexion du poète belge sur le rythme et la traduction, force est de s’arrêter sur un théoricien français qui, de son vivant, a investi une large part de son énergie à nous faire comprendre à quel point il est essentiel pour un traducteur de reconstituer, dans la langue-culture d’arrivée, le rythme du texte (littéraire). Il s’agit bien évi-

1 Après une enfance passée à Saint-Amand au bord de l’Escaut, Émile Verhaeren (1855-1916) fait ses études de droit à Louvain. À partir de la fin du siècle il passe l’été en Caillou qui bique en Hainaut et l’hiver à Saint-Cloud. Au début de la Grande guerre, il se réfugie en Angleterre, tout en rentrant en France, à Saint-Cloud. Sa poésie, au départ inspirée par Hugo et Banville, connaît plusieurs étapes : d’abord parnassien et naturaliste, Verhaeren passe par une période symboliste, avant de devenir « l’inventeur de sa propre formule » (cité par Werner Lambersy, dans « Verhaeren ou la force de vivre », préface aux *Villages illusionnaires*, Éditions Labor, Bruxelles, 1982 : 10). Apprécié de son vivant par Mallarmé, par Zweig, ou encore par les futuristes, ce poète belge et européen se veut profondément humaniste, moderniste et visionnaire. Dans ses vers, il ne se lasse pas de célébrer la vie, le travail, le progrès, la modernité, en témoignant d’une profonde foi en l’homme, ainsi qu’en l’harmonie dans la nature et dans l’univers. Parmi ses nombreux recueils de poésie citons *Les Flamandes* (1883), *Les Moines* (1886), *Les Soirs* (1888), *Les Débâcles* (1888), *Les Flambeaux noirs* (1891), *Les Apparus dans mes chemins* (1891), *Les Campagnes hallucinées* (1893), *Les Villes tentaculaires* (1895), *Les Villages illusionnaires* (1895), *Les Heures claires* (1896), *Les Visages de la vie* (1899), *Les Forces tumultueuses* (1902), *Toute la Flandre* (1904-1911), *Les Heures d’après-midi* (1905), *La Multiple Splendeur* (1906), *Les Rythmes souverains* (1910), *Les Heures du soir* (1911), *Les Ailes rouges de la guerre* (1916), *Les Flammes hautes* (1917), *À la vie qui s’éloigne* (1924). La plupart ont fait l’objet d’une édition critique menée par les Archives et Musée de la littérature dans leur collection Archives du Futur.

demment d'Henri Meschonnic, linguiste, poéticien de la traduction et traducteur bien connu à l'échelle mondiale. Il constate que « le discours suppose le sujet, inscrit prosodiquement, rythmiquement dans le langage, son oralité, sa physique » (1999 : 74), et il définit le rythme comme principe d'organisation du discours, ou encore comme « mouvement de la parole dans l'écriture » (1995 : 515). La traduction d'un texte littéraire est, à son avis, censée « faire ce que fait le texte littéraire, par sa prosodie, par son rythme, sa signifiante » (1999 : 16)<sup>2</sup>. Traduire le rythme ne veut pas dire, pour Meschonnic, reproduire forcément le même rythme, mais produire, dans la nouvelle langue-culture, dans le nouveau contexte historique, un rythme qui puisse revêtir les mêmes fonctions et véhiculer les mêmes effets que ceux du texte original. Henri Meschonnic n'est pas le seul à avoir privilégié cet aspect du texte dans le cadre du processus traductif. Le linguiste Petar Guberina, qui fut aussi un théoricien de la stylistique croate, a consacré deux chapitres aux questions du rythme et de la traduction dans son ouvrage *Stilistika (Stylistique)*, publié en tant que manuel universitaire en 1967 (donc, trois ans avant le premier ouvrage de Meschonnic sur la poétique et bien avant ses écrits sur le rythme). Guberina définit le rythme dans les termes suivants<sup>3</sup> :

Il existe un fil, une force qui crée l'axe même de l'architecture de tous les éléments lexicaux et acoustiques et visuels ; qui construit la ligne de l'expression verbale à partir de cette masse expressive, où le mot en tant que tel n'est qu'une partie de l'édifice expressif. Ce fil, cet axe, qui organise tout et qui, ce faisant, devient la base même de l'expression artistique – c'est le rythme. [...] Observer, donc, le rythme d'une œuvre comme axe de l'expression verbale revient à observer à chaque fois la forme de la pen-

2 Dans ce sens, Meschonnic se situe dans le prolongement (poético-traductif) de la réflexion d'Émile Benveniste qui, en écrivant sur la spécificité de la poétique baudelairienne, a conclu que le poète écrit de tout son corps, et que la parole poétique s'organise – tout en réorganisant le monde – à partir de cette subjectivité, à partir de cette singularité qu'est la voix poétique. Il a constaté, entre autres choses, que « [l]a langue poétique [...] ne consiste pas à dire, mais à faire » (2011 : 184), ou encore que le poète « use des mots comme d'un matériau » (*ibid.* : 318).

3 Toutes les citations en croate ont été traduites par nos soins. L'original ne sera pas reproduit, faute de place.

sée artistique, agencée sur la ligne lexicale-musicale-visuelle. [...] Le rythme sera donc porteur d'une expression, à savoir d'une pensée artistique, d'une suggestivité textuelle. [...] le rythme est la partie fondamentale du poème.<sup>4</sup>

La traduction des vers exige, selon Guberina, que le traducteur porte une attention particulière au langage spécifique du poète, à l'ordre de l'exposition des idées, ainsi qu'au rythme (*ibid.*). Guberina distingue le rythme de base du poème, qui devrait être sauvegardé dans la traduction, et le rythme relatif – rythme d'une partie du poème, d'un vers, par exemple – que le traducteur modifie en modifiant la longueur du vers. Il considère que le rythme relatif peut être modifié si l'effet du poème reste préservé, notamment dans le cas où le nombre des syllabes ne constitue pas le rythme de base du poème. Notons également que Guberina affirme (en fournissant des exemples) que parfois le traducteur est obligé, afin de préserver le rythme de base, de modifier le nombre des syllabes, surtout s'il ne reproduit pas la rime. Il poursuit, en se référant à l'alexandrin<sup>5</sup> :

Si le vers français de douze syllabes est traduit, en serbo-croate, par le vers de treize syllabes, voire plus, le rythme classique ne va pas nécessairement perdre quoi que ce soit de ce qui le compose. Au contraire, nous avons l'impression que le vers français de douze syllabes doit être traduit par un vers de treize syllabes ou plus, car le serbo-croate ne connaît pas de voyelles nasales qui allongent le vers français. (*ibid.*)

Guberina conclut que le traducteur est censé bien traduire le rythme ou les rythmes, spécifique(s) à chaque poète : « Plus il [le rythme] est spécifique, plus fidèlement il faut le suivre et le rendre aussi bien globalement

4 Guberina, Petar : *Stilistika*, Zagreb, Zavod za fonetiku Filozofskog fakulteta, Zagreb, 1967 ; consulté sur le site : <https://stilistika.org/i-ritam>.

5 Nous reviendrons plus loin sur le rôle attribuable aux voyelles nasales dans le rythme phonétique du vers français.

que dans les détails » (*ibid.*).

Notre contribution se situera dans le prolongement de ces réflexions, en abordant la traduction de la poésie d'Émile Verhaeren par Tin Ujević, l'un des plus grands poètes croates du XX<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>. Nous nous proposons d'étudier la version croate en tenant compte des multiples facettes que revêt la notion de rythme, afin de dégager l'approche et les stratégies du traducteur.

## 2. Tin Ujević sur la poésie et la traduction

Mais avant de nous pencher sur Verhaeren et sa réception en Croatie, il nous semble utile de présenter rapidement<sup>7</sup> quelques considérations de Tin Ujević sur la poésie et la traduction ; cela nous permettra non seulement de déceler certaines affinités reliant ces deux poètes, mais aussi de mieux saisir l'approche traductologique de celui qui s'attela aux vers de Verhaeren.

Ujević a beaucoup écrit sur l'art et sur la poésie tout au long de sa vie. Dans ses réflexions poétologiques, le rythme a toujours eu une place privilégiée. En 1926, dans le texte intitulé « Trenutak, vrijeme i vječnost u književnoj umjetnosti » (« L'instant, le temps et l'éternité dans l'art littéraire »), il constate que le moment historique dans lequel il vit est riche, turbulent, vertigineux, et que l'art en est « l'ornement, la traduction et l'expression » (*Sabrana djela / Œuvres complètes*, dorénavant *ŒC*, vol. 9,

6 Né dans une petite ville du sud de la Croatie, Tin Ujević (1891-1955) fait ses études en philosophie à Zagreb et à Belgrade. Il séjourne à Paris entre 1913 et 1919, où il lit avec ferveur la littérature contemporaine, y compris française et francophone. Par la suite, Ujević habite Belgrade, Sarajevo et Zagreb. Après la guerre et jusqu'à 1950, il ne peut publier pour des motifs politiques et se consacre à la traduction. Homme de grande culture, il passe presque toute sa vie dans la précarité, sans travail fixe. Pour subsister, il écrit également des critiques et des essais sur la littérature, les arts, et l'actualité. Ses vers, influencés par les poètes tels que Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, mais aussi Whitman, Verhaeren ou Tagore, sont d'inspiration symboliste, tout en portant des traces, ou des germes, de l'expressionnisme, du futurisme, du surréalisme et de l'existentialisme. Parmi ses livres de poésie figurent : *Leleč sebra* (*Le sanglot de l'esclave*, 1920), *Kolajna* (*Collier*, 1926), *Auto na korzu* (*Une voiture sur la promenade*, 1931), *Ojađeno zvono* (*Cloche chagrinée*, 1933), *Žedan kamen na studencu* (*Une pierre assoiffée à la fontaine*, 1954), *Mamurluci i pobješnjela krava* (*Gueules de bois et vache enragée*, 1956).

7 Compte tenu de la quantité de ses textes, poétiques et autres, réunis en 17 volumes dans les années 1960, une présentation plus approfondie de ce sujet nécessiterait une étude à part.

1965 : 121). Il prédit la prépondérance de l'image et de l'expérimentation verbale dans la poésie du futur, annonçant : « Le vers des temps ultra-modernes relèvera d'un primitivisme synthétique et très revigorant. Les ornements seront évacués et l'axe principal de la poésie, ainsi que de la prose, deviendra le Rythme » (*ibid.*). Dans le texte « Što je to poezija » (« Ce qu'est la poésie »), publié à titre posthume, Ujević prône le vers libre et s'exprime ainsi sur le rythme :

Dans la situation d'aujourd'hui, il faudrait que le poète se tienne au vers libre, sans toutefois oublier que le vers libre se fait dans le rythme, dans l'ample récitatif, et non pas dans la petite musique de danse faite de petites strophes de peu de syllabes, toujours de même nombre. Il n'est pas de poésie sans rythme, car le rythme est l'image de l'activité, du mouvement. Il faut que la versification libre repose sur l'allitération, il faut qu'elle exprime, par le biais de l'accent tonique, puissant coup de marteau, qu'elle ne recule pas devant l'assonance, sans pour autant mépriser la rime, même si celle-ci s'est mainte fois révélée être l'instrument magique des charlatans. (*CEC*, vol. 16, 1967 : 229)

On ignore la période à laquelle remontent les premières lectures que Tin Ujević fit de Verhaeren. Certains les situent à l'époque de son séjour parisien (Petрак, 2007 : 321), d'autres, plutôt en 1934 (Tomić, 1970 : 445).

Remarquons, toutefois, que dans son texte intitulé « Sumrak poezije » (« Le crépuscule de la poésie »), datant de 1929, Ujević note que l'heure est venue, pour la poésie, de changer ou de périr :

La poésie doit s'adapter à l'industrie ; le poète privé d'un psychisme intéressant et moderne doit s'abreuver aux sources du progrès technologique, mécanique. À côté du livre de l'interprétation des rêves, du calendrier et des lettres d'amour, nous avons maintenant la fabrique, l'arsenal, les paquebots, les avions ; une nouvelle recherche des contenus où se perd l'égoïsme de l'individu, pour être remplacé par des forces anonymes de

l'économie sociale, ainsi que par des masses uniformisées, mécanisées. (1979 : 65)

De plusieurs décennies postérieur à la trilogie novatrice de Verhaeren (*Les Campagnes hallucinées, Les Villes tentaculaires, Les Villages illusoire*), ce texte montre la nette affinité que manifestent les regards des deux poètes sur la tâche de la poésie moderne. Dans un autre texte – « Izvori, bit i kraj poezije » (« Origines, essence et fin de la poésie ») –, rédigé en 1934, Ujević réitère sa prophétie sur la future désintégration de la poésie, ou plutôt sa dérive vers la prose (par le biais de la libération du vers et des contenus qui l'intéressent désormais), avant de constater :

Nous ne voulons pas de poésie qui relève uniquement du poète, et même pas celle qui relève de la moitié du monde. Nous voulons la poésie du globe et du cosmos. Et le globe est suffisamment humain et social pour que l'on essaie de le saisir dans sa totalité, même si ses divergences ne nous sont pas indifférentes. La nature elle-même n'est rien d'autre qu'une source d'énergie et le milieu cosmique pour l'homme devant lequel tout milieu local s'efface. Il faut partir du culte de la nature pour arriver au culte de l'éthique sociale, laquelle ne doit pas être apprêtée, ni entièrement artificielle. (*CEC*, vol. 16, 1967 : 239-240)

La vision cosmique d'Ujević s'inspire clairement de celle proposée par Verhaeren – même si l'univers poétique ujevićien est, généralement parlant, beaucoup plus pessimiste et enclin à la lamentation – comme en témoignent, d'ailleurs, maints de ses poèmes<sup>8</sup>.

Le théoricien Nikica Petrak, dans son texte « Tin, Verhaeren, zabo-

8 Citons, à titre d'exemple, des poèmes tels que « Čin sputanih ruku » (« Agir les mains liées », 1931), « Pobratimstvo lica u svemiru » (« La fraternité des gens dans l'univers », 1933), « Majdani u biću na dvije noge » (« Mines en l'être à deux jambes », 1933), « Zadržane sile bića » (« La force des êtres retenue », 1933) ou encore « Strmoglavni voz » (« Le train précipité », 1933) et « Parobrodi na odlasku » (« Départ des paquebots », 1935). Antonije Marinković attire notre attention sur les vers où Tin Ujević thématise la condition ouvrière ; il y détecte une nette inspiration verhaerenienne (1951 : 510-511). Josip Tomić, quant à lui, décèle l'empreinte du poète belge dans la poésie d'Ujević écrite après 1934, tout autant dans la forme que dans les motifs (1970 : 445).

ravljeno » (« Tin, Verhaeren, oubli »), rapproche les deux poètes et va jusqu'à affirmer que la poésie de Verhaeren, sa vision du monde et son élan, ont été précisément ce dont Ujević avait besoin pour compenser son profond pessimisme : « il [Verhaeren] a été tout ce que Tin, dans sa vie privée, intime, voulait être et ce que naguère il attendait de lui-même » (2007 : 322). Verhaeren avait ce qu'Ujević désirait, à savoir la capacité de dépasser le pessimisme (n'oublions pas sa trilogie noire et sa période de crise), de mener une vie sereine à la campagne, avec une femme aimée, en tant que poète reconnu :

Toute sa vie Ujević a voulu « guérir », se débarrasser, au sens politique, de la Croatie et de la Serbie, au sens poétique, de Baude-  
laire, de Rimbaud et de Matoš ; il voulait que sa poésie, comme  
celle de Verhaeren, serve à une fin plus importante que celle  
d'un lyrisme privé, d'une complainte patriotique et idyllique :  
il voulait quelque chose de plus, *monter vers le Haut*, comme il le  
disait lui-même. (*ibid.* : 323)

Ainsi, toujours selon Petrak, Ujević est parvenu à combler ce désir utopique par le biais de la traduction des vers du poète belge.

Ceci dit, Tin Ujević a été non seulement un traducteur plurilingue (essentiellement autodidacte !) et prolifique<sup>9</sup>, mais aussi un théoricien de la traduction, autant intéressé par l'histoire de la traduction (il connaît le travail d'Amyot, de Dolet, etc.) et par la réflexion des autres (de Valery Larbaud, par exemple) que par la possibilité d'exposer sa propre vision des choses. En témoignent ses deux écrits : « O umjetnosti prevodjenja » (« Sur l'art de la traduction »), écrit vraisemblablement entre 1946 et 1955, et « Savjeti prevodiocima » (« Conseils aux traducteurs »), qui par contre est resté inachevé (Elias-Bursać, 2003 : 78). Ujević considère que les traductions jouent un rôle important dans la production littéraire d'une culture, y compris celles des

9 Il a traduit à partir du français (Rimbaud, Proust, Flaubert, Gide, Zola, Balzac, Daudet, Stendhal, Maupassant, Sartre, Verhaeren), de l'anglais (Conrad, Galsworthy, Dickens, Whitman, Joyce, Poe, Eyre, Shakespeare), du russe (Dostoïevski), de l'italien (Pirandello, D'Annunzio, Cellini), de l'allemand (Schiller, Schlegel), de l'espagnol (Cervantes), du norvégien (Ibsen) ; il a également traduit de la poésie chinoise et indienne.

auteurs mineurs (*CEC*, 1967 : 269), et que l'œuvre traduite, loin d'être une ombre de l'original, peut revêtir une valeur littéraire. Le traducteur, qui est un médiateur entre deux cultures, est censé, d'après Ujević, choisir l'auteur à traduire selon ses propres affinités (*ibid.*) ; une large part de sa réussite est due à « cette force mystérieuse, que l'on nomme l'inspiration » (*ibid.* : 270). Quant à l'approche que doit adopter le traducteur, Ujević prône la fidélité à l'original : le traducteur devrait, a priori, tenter de préserver la syntaxe originale et la longueur de la phrase, sauf là où la nature différente des deux langues peut conduire à une maladresse, voire à un contre-sens (*ibid.* : 271-272). Toutefois, Ujević reste opposé à une approche littéraliste, ainsi qu'à l'usage abusif des dictionnaires, dont il critique les lacunes (*ibid.* : 276-279). Il est intéressant de noter ici que la critique n'a pas toujours accueilli ses traductions avec bienveillance, les considérant parfois comme trop libres. Plusieurs critiques ont reproché à Ujević l'inconstance qualitative de ses traductions (Košutić-Brozović, 1997 : 77-78 ; Elias-Bursač, 2003 : 83) ; certaines ont néanmoins été très appréciées, notamment celles de Flaubert, de Villon, de Rimbaud, ou de Verhaeren justement (Petрак, 2007 ; Pavlović, 2008 : 159-160 ; Košutić-Brozović, 1980-1981 : 107). Citons, pour terminer, Ujević lui-même :

À mon avis, la chose la plus difficile est de bien traduire un recueil poétique entier. Il semble impossible de suivre le poète pas à pas, de l'accompagner du début à la fin de son parcours. Ce qu'il y a d'original dans un poème devient souvent banal et sans intérêt dans la traduction ; la source poétique vivante se transforme aisément en une versification mécanique. Il n'est pas facile d'expliquer pourquoi c'est ainsi, presque systématiquement ; nous en percevons plus aisément les raisons extérieures, purement formelles. Le traducteur est, plus que le poète, lié par les rimes ; il ne peut pas les choisir, il doit les reproduire ; sa pensée a plus de mal à se mouvoir parmi les contraintes posées par la structure de la strophe, la longueur et le type du vers, la nécessité de certaines césures ; l'aisance expressive et la musique du vers sont ce qui périclissent alors en premier lieu. (*CEC*, vol. 16, 1967 : 269-270)

### 3. Émile Verhaeren en croate

Les traductions croates des poèmes d'Émile Verhaeren restent à ce jour peu nombreuses. Il s'agit pour la plupart de poèmes isolés, présentés dans des revues ou intégrés dans des anthologies de poésie française (*sic !*) ou mondiale.

Dans le tout dernier texte qu'Ujević a rédigé de son vivant, « Verhaerenova stogodišnjica » (« Le centenaire de Verhaeren »), il a noté : « Même avant la Grande guerre il [Verhaeren] a été plusieurs fois traduit chez nous dans des journaux et des revues. Je n'ai donc pas été son premier traducteur (en 1951) » (*CEC*, vol. 9, 1965 : 111). Bien que nous ayons repéré plusieurs textes au sujet de Verhaeren et de sa poésie dans la presse croate du début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>, nous n'avons pas trouvé de traductions remontant à cette période.

À notre connaissance, il a fallu attendre 1926 pour voir paraître des vers de Verhaeren dans la traduction du poète Dragutin Domjanić, publiée dans le volume intitulé *Iz novije francuske lirike* (*Nouvelle poésie française*). En 1941, le poète belge est présent dans un autre volume de poésie française, *Francuska lirika* (*Poésie française*), dirigé par Vladimir Nazor et Jakša Sedmak. En 1950, la revue *Republika* présente la poésie de Verhaeren dans la traduction de Tin Ujević, qui dans le même numéro traduit Villon, Poe et Whitman.

C'est en 1951 que Tin Ujević publie un livre de poèmes choisis d'Émile Verhaeren, intitulé *Sunce u čovjeku* (*Le soleil en l'homme*).

En 1956, le poète belge figure dans l'anthologie de la poésie du monde *Antologija svjetske lirike*, dirigée par Vladimir Gerić ; en 1965, il est présent dans une anthologie portant le même titre, dirigée cette fois-ci par Slavko Ježić. Une anthologie de la poésie d'amour, *Antologija svjetske ljubavne poezije*, voit le jour en 1968, sous la direction de Nikola Milićević, et Verhaeren figure parmi les poètes choisis. En 1974, Antun Šoljan publie à son tour une anthologie, *Antologija moderne lirike zapadnog kruga : od Baudelairea do danas* (*Anthologie de la poésie*

<sup>10</sup> Notamment dans les revues *Vienac*, *Narodni list*, *Jutarnji list*, *Obzor* (Mikšić, 2016 : 135, 137).

moderne occidentale : de Baudelaire à nos jours), dans laquelle il inclut la poésie de Verhaeren. Vladimir Nazor, lui-même poète et traducteur, publie, en 1977, un recueil de ses traductions poétiques, dont des vers de Verhaeren. Une anthologie de la poésie française, *Antologija francuskog pjesništva (Anthologie de la poésie française)*, dirigée par Zvonimir Mrkonjić et Mirko Tomasović, reprend en 1998 un poème de Verhaeren dans la traduction de Tin Ujević. La même année, le Belge est sur la liste des poètes réunis par les soins de Branislav Zeljković dans l'anthologie *Simbolisti od Mallarméa do Eluarda (Les symbolistes : de Mallarmé à Éluard)*, publiée dans le cadre de la revue *Ljetopis Srpskog kulturnog društva Prosvjeta* (n° 3, 387-426). En 2008, enfin, Milovan Antun Tomić dirige le volume intitulé *Francusko pjesništvo : romantizam i moderna (Poésie française : romantisme et modernisme)*, en y incluant des vers de Verhaeren.

#### 4. Le soleil en l'homme

Tin Ujević écrit à plusieurs reprises sur Verhaeren et sa poésie. Il lui consacre deux de ses textes : la postface au recueil *Sunce u čovjeku*, intitulée « Napomena o piscu » (« Note sur l'auteur »), ainsi que le texte « Verhaerenova stogodišnjica » (« Le centenaire de Verhaeren »), le tout dernier rédigé de son vivant<sup>11</sup>. Dans cet écrit de circonstance, il annonce le centenaire de la naissance du poète, qui sera fêté tant à Paris qu'à Bruxelles. Après avoir cité quelques-uns des événements prévus, il évoque les moments clés de la vie de Verhaeren (l'enfance, la crise, les voyages, la mort), l'évolution de son *ars poetica*, et il constate :

11 Il mentionne Verhaeren dans plusieurs autres textes : « Studija o Antunu Gustavu Matošu » (« Une étude sur Antun Gustav Matoš », 1967 : 34), « Zaborav nad Paulom Verlaineom » (« L'oubli planant sur Paul Verlaine », 1967 : 153), « Poezija i proza » (« La poésie et la prose », 1967 : 179), « Reinkarnacije Dionizija i metamorfoze apostolata » (« Les réincarnations de Dionysos et les métamorphoses de l'apostolat », 1967 : 208), « Simbolodekadenti i njihova likvidacija » (« Les décadents symbolistes et leur liquidation », 1967 : 253). Dans le texte consacré à Paul Verlaine, Ujević affirme que « Verhaeren n'est souvent pas plus qu'un Hugo ayant remanié, remodelé le vers – mais chez Verhaeren il y a autre chose aussi, une impulsion de peintre plus ferme » (1967 : 153).

[...] ses rythmes ont toujours un sens naturel, voire un sens qui va de soi. Chez lui, le langage imagé est clair, les mots forgés ou agglutinés sont audacieux, les relations entre voyelles et consonnes résonnent, tandis que son rythme, délibéré et tranchant, est solennel. Ses strophes sur le commerce de gros, les chemins de fer, les bourses et les halles industrielles donnent une image assourdissante du travail et de l'agitation de notre temps, auquel il découvre une conscience profonde, éthique. Nullement périphérique, sa vision des choses est bien centrale : au lieu de tourner autour du pot, il saisit les choses de l'intérieur. C'est un véritable phénomène qui a su attirer, par le puissant élan de son rythme, le regard humain vers les hauteurs où lui-même se tient. [...] Avant de trouver un terme plus adéquat, nous pourrions décrire sa poésie comme « une dynamique synthétique ». (*CEC*, vol 16, 1967 : 110-111)<sup>12</sup>

Dans sa postface, Ujević offre une biographie plus détaillée du poète ; après quoi il ne manque pas de faire une remarque sur le rythme verhaerenien :

Quand on parle de son rythme dynamique, on ne pense pas uniquement à la simple forme du « vers libre », que d'autres avant lui avaient conçue et même réalisée ; on pense plutôt à une

- 12 Rappelons ici la réflexion de Stefan Zweig sur le rythme verhaerenien. Il considère qu'il s'agit d'un rythme tout à fait corporel et émotif : « Chez Verhaeren, le rythme est celui de l'homme qui se presse, qui court, qui s'agite et qui se passionne. Il est souvent irrégulier ; on y perçoit le halètement d'un homme poursuivi qui se précipite vers son but, le bruit des pas qui trébuchent sur le chemin ; on y sent une surabondance qui s'irrite devant l'impossibilité d'aller plus loin. Mais, chez Verhaeren, l'énergie rythmique n'est jamais intellectuelle ; elle n'est ni dans l'expression verbale ni dans la musique : elle s'affirme purement émotive et corporelle pour ainsi dire. [...] Mais ce qui est la trouvaille de Verhaeren, c'est d'avoir transformé en rythme poétique, non seulement les voix de la nature, mais aussi les bruits du nouvel ordre de choses, le tumulte des villes, le sourd grondement des fabriques. On peut y entendre le heurt du marteau, le murmure dur et régulier des roues, le ronflement des métiers, le sifflement des locomotives. [...] Mais lui laisse la parole aux choses neuves : dans le nouveau poème, c'est le rythme de la ville qui déborde, ce rythme de fièvre et d'agitation, cette trépidation nerveuse de la foule, ce flot incessant d'une mer qui monte et qui frappe les anciens rivages. De là cette allure des lignes qui tantôt montent et tantôt descendent, cette soudaineté inattendue, cet imprévu. Les bruits nouveaux de l'industrie sont ici transformés en musique et en poésie » (1910 : 73-77). Sur certains aspects du rythme verhaerenien, voir aussi Morier, 1977 [1943].

forme interne, à l'inspiration et à la vision du monde, qui se cachent sous ce signe de surface. La dynamique, l'esprit visionnaire, la synthèse ; la nouveauté et la généralité, l'embrassement universel des gens et du monde. (1951 : 139)

Ujević évoque par la suite les principaux recueils, ainsi que certaines traductions et certaines critiques, montrant ainsi qu'il est bien renseigné à ce sujet. Il dit avoir choisi lui-même le titre *Le soleil en l'homme*, sans s'expliquer davantage sur sa décision. Dans le texte de circonstance qui est postérieur de quatre ans à cette publication, il affirme : « Je ne crois pas avoir commis une erreur grave en transformant le titre *La Multiple Splendeur* en *Le soleil en l'homme* » (CEC, vol. 9, 1965 : 111).

Dans sa postface, Ujević ne s'exprime pas sur les stratégies adoptées pour les traductions figurant dans ce volume où il réunit des poèmes issus de plusieurs livres de Verhaeren publiés entre 1893 et 1917 (certains, donc, à titre posthume). Il reprend la totalité du recueil *La Multiple Splendeur*, en y rajoutant 13 poèmes provenant des livres suivants<sup>13</sup> : *Les Villes tentaculaires* (3 poèmes), *Les Rythmes souverains* (3), *Les Visages de la vie* (2), *Poèmes légendaires de France et de Brabant* (2), *Les Campagnes hallucinées* (1), *Les Forces tumultueuses* (1) et *Les Flammes hautes* (1).

Quant à l'approche générale que Tin Ujević adopte en tant que traducteur, nous pouvons immédiatement constater qu'il reprend le plus souvent les titres originaux en croate. Un décalage plus ou moins important n'est repérable que dans six titres :

13 Dans sa postface, Ujević (1951 : 141) affirme avoir traduit Verhaeren à partir du recueil *La Multiple Splendeur* (édition de 1932), ainsi que du volume *Choix de poèmes* (1935), publiés l'un et l'autre par le Mercure de France.

Titre original	Traduction de Tin Ujević	Rétrotraduction
La Louange du corps humain	Hvalospjev <b>ženskomu</b> tijelu	La louange du corps <b>féminin</b>
L'Action	Djelatnost	L'activité
L'Orgueil	Ponos <b>čovjeka</b>	L'orgueil de l' <b>homme</b>
Le Paradis	<b>Zemaljski</b> raj	Le paradis <b>terrestre</b>
Sur la mer	<b>Događaj</b> na moru	<b>Un événement</b> en mer
Aujourd'hui	Današnjica	<b>Le temps</b> d'aujourd'hui

Dans la plupart des cas cités, il s'agit d'un ajout de la part du traducteur, vraisemblablement dans le but de préciser davantage le sujet et d'orienter la lecture du texte<sup>14</sup>.

L'organisation originale des strophes est, à son tour, le plus souvent respectée, même si le traducteur s'en écarte de temps en temps (nous y reviendrons).

Pour le poème « Ponos čovjeka », « L'Orgueil » (p. 96-98)<sup>15</sup>, la disposition (typo)graphique des vers n'est pas respectée : à la différence de l'original, qui imite la disposition des cantates (par exemple, celles de Jean-Baptiste Rousseau), la traduction adopte une structure typique de la poésie littéraire et nullement dynamique.

Le vers libre est généralement repris : les vers courts restent courts, ce qui fait que le rythme visuel est préservé, mais les vers plus longs nécessitent une analyse plus détaillée.

Quant à la rime, force est de constater qu'elle est absente de la traduction, sauf dans le poème « Ponos čovjeka », qui est entièrement rimé, et dans le poème « U slavu vjetru » (« À la gloire du vent », p. 36-38), qui représente un cas quelque peu particulier, puisque la traduction affiche la rime dans les trois premières strophes pour l'abandonner par la suite. Cette stratégie correspond à ce qu'Efim Etkind (1982) nomme « traduction allusion ». À son avis, il n'est pas rare « de voir les traducteurs ne faire rimer que les quatre ou les huit premiers vers comme dans l'original,

14 Il est à noter que le titre « Današnjica » élimine l'ambiguïté présente dans l'original, qui peut se lire soit comme une indication temporelle, soit comme un thème.

15 Nous nous référons à la deuxième édition du recueil *Les Flammes hautes*, publiée en 1917 par le Mercure de France. Le texte est reproduit intégralement en annexe à la présente contribution.

comme pour orienter l'esprit du lecteur dans la bonne direction » (1982 : 19). D'après Etkind, les attentes d'ordre esthétique du lecteur seront déjouées par ce type de traduction, ce qui pourrait à son tour porter atteinte à la perception des effets visés par l'auteur du poème original.

## 5. Analyse de la traduction du poème « Le Monde »

Afin de dégager les microstratégies auxquelles a eu recours Tin Ujević pour traduire la poésie verhaerenienne, nous nous proposons d'analyser le poème inaugural du recueil croate : « Svijet » (« Le Monde », p. 5-8)<sup>16</sup>.

### 5.1. Les strophes

Le poème original<sup>17</sup> est organisé en 11 strophes (dont deux strophes monostiches) et compte au total 94 vers. Il s'agit d'un poème écrit en vers libres, mais avec une forte proportion d'alexandrins (64 vers, dont 50 césurés après la sixième syllabe<sup>18</sup>), et une nette préférence pour le vers pair<sup>19</sup>. La traduction consiste en 10 strophes, organisées toujours en 94 vers. Comparons la situation plus en détail dans le tableau qui suit :

Strophes de	Original Nbre de strophes	Traduction Nbre de strophes
1 vers	2	1
2 vers	1	1
8 vers	2	2
9 vers	1	1

16 Cette analyse est loin d'être exhaustive, chacun des aspects analysés pouvant être approfondi dans une étude à part.

17 Nous nous référons à la première version de ce poème, publiée en 1906 par le Mercure de France. Le texte est reproduit intégralement en annexe à la présente contribution.

18 Les 14 alexandrins restants se répartissent comme suit : 13 alexandrins ternaires 4/4/4 (3, 31, 41, 46, 51, 52, 62, 64, 67, 79, 87, 90, 92), avec une césure lyrique huitième dans les vers 62, 64 et 79, ainsi qu'une absence d'élision et une césure lyrique quatrième dans les vers 52 ; un alexandrin semi-ternaire 4/8 (28). Voir à ce sujet Dominicy (2000).

19 Il s'agit là d'une tendance présente dans toute l'œuvre de Verhaeren, comme le remarque Marc Dominicy (1994 : 63).

11 vers	3	2
12 vers	-	1
14 vers	1	1
18 vers	1	1

Nous pouvons remarquer que l'original et la traduction divergent à trois endroits (marqués en gras) : il y a une seule strophe d'un vers dans la traduction, tandis que l'original en comporte deux ; la traduction propose deux strophes de 11 vers et une strophe de 12 vers, tandis que l'original en a trois de 11 vers, et aucune de 12. Il s'agit, en fait, d'un décalage causé par l'annexion, de la part du traducteur<sup>20</sup>, de la première strophe, consistant en un seul vers, à la deuxième. À notre avis, cette manipulation a introduit du désordre dans l'agencement du poème, qui dans sa version originale est encadré par ce vers isolé qui se répète à la fin : *Le monde est fait avec des astres et des hommes*. Cette répétition des strophes I et XI assigne au poème un mouvement circulaire, cyclique, qui n'est pas sans rappeler celui de l'univers et de la nature. Ce parallélisme formel au niveau des strophes n'est pas le seul à figurer dans le poème ; nous y reviendrons.

## 5.2. Les mètres

Quant au nombre de syllabes dans les vers, la situation est la suivante :

Vers de	Original Nbre de vers	Traduction Nbre de vers
21 syllabes	-	1
20 syllabes	-	2
19 syllabes	-	1
18 syllabes	-	5
17 syllabes	-	5
16 syllabes	-	6
15 syllabes	-	7
<b>14 syllabes</b>	<b>2</b>	<b>15</b>

20 Nous n'avons pas pu vérifier l'édition dont s'est servi le traducteur.

13 syllabes	-	9
<b>12 syllabes</b>	<b>64</b>	<b>15</b>
11 syllabes	-	3
<b>10 syllabes</b>	<b>5</b>	<b>4</b>
<b>8 syllabes</b>	<b>6</b>	<b>3</b>
7 syllabes	-	4
<b>6 syllabes</b>	<b>6</b>	<b>2</b>
5 syllabes	-	3
<b>4 syllabes</b>	<b>4</b>	<b>2</b>
3 syllabes	2	1
<b>2 syllabes</b>	<b>5</b>	<b>6</b>

Ce tableau démontre que 92 des 94 vers originaux sont des vers pairs, dont plus de deux tiers sont des alexandrins ; dans la traduction, 46 vers se situent entre 12 et 15 syllabes, tandis que 20 vers dépassent même cette longueur. Ces vers inhabituellement longs ne relèvent nullement de la tradition poétique croate. Malgré les conseils de Guberina quant à la traduction de l'alexandrin français (*cf. supra*), nous considérons que le rythme du poème est ici compromis, d'un côté, par la longueur des vers et, de l'autre, par leur irrégularité. Le fait que la traduction affiche un grand nombre de vers impairs ne constitue pas un problème en soi, puisque, généralement parlant, le croate accentue la syllabe pénultième, et non pas la dernière comme c'est le cas en français<sup>21</sup>, ce qui fait qu'une syllabe en plus peut jouer en faveur de l'équivalence rythmique. Pourtant, compte tenu du sujet du poème – la genèse de l'univers et de la terre – une certaine harmonie, une sorte de perfection peut être associée au nombre pair, tandis que le nombre impair symboliserait plutôt l'asymétrie et le dynamisme. Il est vrai que cette approche « dynamique » d'Ujević correspond parfaitement à l'idée qu'il avait de la poétique verhaerenienne.

Penchons-nous de nouveau sur les parallélismes dans l'organisation (strophique et métrique) du poème. Tandis que les strophes I et XI évoquent par leur répétition la nature cyclique de l'univers et instaurent un rapport

21 Sauf dans le cas des monosyllabes toniques. Dans la traduction croate du poème, 4 vers seulement se terminent par un monosyllabe tonique : *roj* (*essaim*), *riječ* (*parole, verbe*), *sklad* (*harmonie*), *tvar* (*matière*).

symbolique entre forme et contenu, entre texte et nature, les strophes II, VII et IX connaissent des oscillations métriques plus importantes : le vers libre y est le plus manifeste. Au niveau interprétatif, il serait possible d'y voir les origines dynamiques, voire chaotiques, de l'univers, ainsi que l'agitation et la complexité de l'homme, comme si l'harmonie n'était pas encore atteinte. Dans les strophes III, IV, V et VIII, où nous rencontrons une combinaison d'alexandrins et de vers libres, l'univers et l'homme (notamment les génies) sont en train d'évoluer vers l'harmonie (cf. IX, 68 : *Mais pour qu'enfin s'établît l'harmonie / [...] Apparurent [...] / Les génies ; X, 93 : Et l'étendue où se croisaient tous ces aimants / Vécut enfin, d'après la loi qui règne aux firmaments*) et vers la constitution d'une âme universelle (cf. X, 91). La strophe V, par ailleurs, consiste en deux vers – ce nombre pair permet de penser que le contenu trouve son prolongement, ou l'annonce de sa possible réalisation, dans la forme : la Terre en tant que fragment de l'univers (*éclat de diamant*) aspire à l'harmonie. Enfin, les strophes VI et X, dans lesquelles apparaissent successivement les continents et l'homme, puis les génies, ne contiennent que des alexandrins, excepté le dernier vers qui, dans les deux cas, fait figure de conclusion et compte 14 syllabes. Dans ces strophes, le rythme est solennel, grave ; nous oserions avancer l'hypothèse que l'harmonie y est atteinte : d'abord dans la nature, avec la formation des continents et l'apparition de l'homme, ensuite dans la société humaine, guidée par les génies. Or, dans la traduction, cette organisation qui évoque l'évolution de l'univers et de l'homme est perdue : tout au long du poème domine le vers irrégulier, le plus souvent impair, qui ne crée aucune tension formelle entre le chaos primordial et l'harmonie visée (ou atteinte). En revanche, le rythme visuel a été respecté, l'alternance des vers courts et longs étant systématiquement préservée.

### 5.3. *Correspondances phoniques – rimes, assonances, allitérations*

Il est clair que, dans un poème, les répétitions et les parallélismes contribuent à la création du rythme, qui ne se limite pas au seul niveau sonore. Le poème ici étudié combine de bout en bout des rimes variées (plates, croisées, embrassées, tripartites, etc.). Trois vers riment à distance (53, 68 et 75) :

est-ce un hasard si le poète rapproche les mots *infini*, *harmonie*, *génies* (les deux derniers font partie de la même strophe, la neuvième) ? Hormis la répétition du premier et du dernier vers du poème, nous signalons également celle des vers 2, 4 et 6, consistant en un seul mot – *Là-haut*.

La version d'Ujević ne reproduit pas la rime. De surcroît, nous pouvons noter que l'identité des premier et dernier vers de l'original a été compromise par une erreur qui s'est glissée dans la traduction et dont on peut se demander s'il ne s'agit pas d'un choix intentionnel de la part du traducteur. En effet, au lieu de traduire les deux par : *Svijet se sastoji od zvijezda i od ljudi* (*Le monde est fait avec des astres et des hommes*), Ujević a modifié le dernier vers : *Svijest se sastoji od zvijezda i od ljudi* (*La conscience est faite avec des astres et des hommes*) ! Cette divergence a néanmoins été éliminée lors de la réédition du poème dans les œuvres complètes d'Ujević (*Sabrana djela*, *op. cit.*).

En ce qui concerne les assonances et allitérations<sup>22</sup>, loin de prétendre épuiser ici le sujet, nous pouvons constater une abondance du graphème *e*, ainsi que des phonèmes [e, ε], notamment dans les strophes I, II, III, V (naissance de l'univers) et VII (apparition de l'homme) – ce qui, à notre avis, n'est pas sans évoquer l'énergie créatrice (*cf.* le poème original en annexe) et le mouvement, du fait que la forme de la lettre évoque une spirale, le potentiel d'un mouvement sans fin<sup>23</sup>. La prégnance des [e, ε] et du *e* graphique est par ailleurs intensifiée par leur position en fin de vers : sur les 94 vers, 40 se terminent par un mot contenant (au moins) un [e], un [ε] ou un *e*, et 19 par une rime construite avec deux occurrences de l'un ou l'autre :

*e* hommes ; silencieux / cieux / feux / merveilleux ; ardentes ; faite / bête ; génies ; étincelles ; etc.

[e] tombé / plombé ; pensées / dispersées ; léger / bocagers ; etc.

[ε] soleil / pareils / abeilles / treilles ; éternelle / maternelle ; eux-mêmes / diadèmes ; etc.

22 Charles Maingon a remarqué le rythme singulier que Verhaeren arrive à produire dans ses vers : « Il le manie [le rythme] avec une telle virtuosité que jouant de l'assonance, de la répétition et de l'allitération, il s'y abandonne parfois comme d'autres soignent la rime » (1984 : 12).

23 Notons à ce titre l'aspect graphiquement monovocalique du mot *genèse*, dont se rapproche le mot *énergie*, plus riche d'un *i*.

Nous pouvons noter également une forte présence de la voyelle nasale [ã] dans la strophe IV, due notamment à l'emploi des participes présents et des substantifs en *-ment*<sup>24</sup> :

*Ô ce tournoiement fou de lumières ardentes !  
Ce grand silence blanc et cet ordre total  
Présidant à la course effrénée et grondante  
Des orbes d'or, autour de leur brasier natal ;  
[...]  
Poussant toujours plus loin, grimant toujours plus haut,  
Naissant, mourant, ou se multipliant eux-mêmes  
Et s'éclairant et se brûlant entre eux,  
Ainsi que les joyaux  
D'un insondable étagement de diadèmes.*

La strophe VI, en plus de la voyelle mentionnée ci-dessus, abonde en occurrences de la voyelle nasale [õ], suite à l'emploi de l'auxiliaire du passé composé à la troisième personne du pluriel *ont* et de certains substantifs :

*Le froid torpide et lent, l'air humide et plombé  
Ont apaisé son feu brusque et torrentiel ;  
Les eaux des océans ont blêmi sa surface ;  
Les monts ont soulevé leur échine de glaces ;  
Les bois ont tressailli, du sol jusques au faite,  
D'un rut ou d'un combat rouge et nouveaux de bêtes ;  
Les désastres croulant des levants aux ponants  
Ont tour à tour fait ou défait les continents ;  
[...]  
Et lentement, après mille ans d'ombre et de lutte,  
L'homme, dans le miroir de l'univers, s'est apparu.*

Les voyelles nasales, comme le constate justement Guberina (*cf. supra*),

24 Cette répétition de morphèmes correspond, en rhétorique classique, à la figure d'homéoptote.

sont phonétiquement longues et contribuent à instaurer un ton solennel, voire grave. Pour ce qui est des allitérations, la consonne *r*, très présente dans le poème, évoque le roulement, le tournoiement et, de manière plus générale, l'image d'un processus cyclique. La répétition des groupes phoniques [ur] et [tur] renvoie au mouvement circulaire, et plus particulièrement aux astres qui tournent, surtout dans la première partie du poème (naissance de l'univers), où figurent (parfois en se répétant) des mots tels que : *autour, tourne, jour, toujours, tournoiement, course, mourant, couronnes, croulant, tour à tour, roulaient, etc.*

Si nous examinons la traduction, nous remarquons que la voyelle *e* y est assez fréquente (par ex. II<sup>25</sup>, 3: *od kojih vremena na sve vijeke nijemih*). Le croate ne connaît pas de voyelles nasales, mais distingue, en revanche, les voyelles brèves et longues. La consonne *r* (qui est roulée en croate) trouve sa place également, même si elle est nettement moins fréquente que dans l'original (par ex. II, 10-12 : *kruži, u sjaju prostora puna volje, / mirijadski i čudesni roj / tragičkih planeta?*). Tous ces traits sont présents, par exemple, dans la strophe IV) :

To pomamno kovitlanje tih svjetlosti žarkih!  
 Taj veliki bijeli muk, taj red posvemašnji,  
 koji vlada razuzdanim i tutnjavim trkom  
 zlatnih kugla oko rodnog žeravnika;  
 i ta vrela računska i nakazna,  
 i to plameno lišće, i to ognjeno grmlje,  
 što sve dalje hrli, što sve više seže,  
 što se rađa, što umire ili što se množi samo,  
 što se osvjetljuje i sažiže međusobno,  
 kao dragulji  
 u nedokučivoj naniznosti dijadema.

Nous pouvons remarquer, dans cette strophe, une forte présence de la chuintante [ʃ], grâce à l'emploi des constructions avec le relatif *što* qui

25 Étant donné que la numérotation des strophes ne coïncide pas dans les deux versions, nous nous référons ici aux strophes originales. Le nombre des vers est, en revanche, maintenu dans la traduction.

remplacent les participes présents français ; le même effet est obtenu dans la strophe VI par le biais des temps verbaux du passé (*obijeliše, zadrhtaše, sazidaše, razrušiše*, etc.). Cette consonne intensifie l'effet de mouvement (rotatif). Par ailleurs, le mouvement circulaire (rotatif, cyclique) est représenté dans le poème par les groupes phoniques [vr], [vrt], [vij], [vir], [kr], [kru], [kol], [oko], [ob], etc., ce que l'on observe dans les mots tels que : *vremena, vijeke, vrtovima, oko, kruži, prostora, kolu, kreće, kovitlanje*, etc. Par sa forme phonique, la traduction parvient donc à reproduire une relation mimétique entre forme et contenu qui est présente dans l'original.

#### 5.4. *Parallélismes morphologiques, lexicaux et syntagmatiques*

Le phénomène que nous venons de décrire est d'autant plus manifeste que certains des groupes phoniques cités – [vrt], [vij], [vir], [kol], [oko], [ob] – appartiennent à des morphèmes dénotant un mouvement circulaire. Par exemple :

<i>vrtjeti</i> , v.	<i>tourner</i>
<i>vrtnja</i> , n.f.	<i>tournoiement</i>
<i>vijak</i> , n.m.	<i>vis</i>
<i>vijavica</i> , n.f.	<i>tourbillon de neige</i>
<i>vir</i> , n.m.	<i>tourbillon</i>
<i>kolo</i> , n.n.	<i>ronde</i>
<i>oko</i> , prép.	<i>autour</i>
<i>obljetati</i> , v.	<i>voler autour</i>

Dans le poème original, plusieurs mots ou syntagmes se répètent, à l'identique ou avec une légère variation. Les syllabes [sjel] et [sjø] apparaissent six fois en position accentuée de fin de vers, en tant que mot (*ciel, cieux*) ou en tant qu'élément phonétique d'un mot (*torrentiel, essentiel, silencieux*). Dans la traduction, le mot *nebo*, ainsi que ses variantes (pl. *nebesa*, adj. *nebeski*, subst. litt. *nebosklon*), apparaissent à quatre reprises, pas toujours en fin de vers. Néanmoins, on peut constater que le traduc-

teur recourt au procédé de compensation : il traduit le mot *firmament* par *nebosklon* en se maintenant dans le registre littéraire. De surcroît, il ajoute une occurrence de *nebo* là où l'original ne la demande pas : *Comme là-haut toujours, comme là-haut encore* (IX, 70) devient *kao na nebu gore, uvijek kao gore* (rétrotraduction : *comme au ciel là-haut, toujours comme là-haut*). L'adverbe *là-haut* apparaît six fois dans le poème original : trois occurrences se trouvent dans la strophe II, deux occurrences dans le vers cité ci-dessus, et une occurrence dans la strophe VIII. Notons en passant que *là-haut*, tout en dénotant le ciel, peut être rapproché de par sa sonorité – surtout dans la strophe II – du mot *chaos* qui renvoie, quant à lui, à la non-harmonie des origines.

Dans les strophes II et IX, les mots *pareils* et *soleils* sont réunis par la rime (II, 7-9 : *Autour de quels soleils / Pareils / À des ruches de feux* ; IX, 71-7 : *Pareils / À des soleils, / Apparurent et s'exaltèrent, / [...] Les génies*). La traduction reprend la variation, mais à la place de la rime elle présente une allitération : *sunaca / sličnih* (II), *slični, / suncima* (IX).

Remarquons également que le syntagme *on ne sait quand* apparaît à deux reprises (III et V), et que la traduction reprend cette répétition.

Dans le poème de Verhaeren il est possible de dégager de nombreuses structures binaires – elles aussi créatrices de rythme –, sous forme d'épithètes couplées<sup>26</sup>, de substantifs ou de verbes coordonnés. Citons quelques exemples :

S, v	Original	Traduction
II, 5	<i>profonds et violents</i>	<i>dubokim i silovitim</i>
II, 11	<i>myriadaires et merveilleux</i>	<i>mirijađski i čudesni</i>
IV, 23	<i>effrénée et grondante</i>	<i>razuzdanim i tutnjavim</i>
IV, 25	<i>logique et monstrueux</i>	<i>računska i nakazna</i>
I, 1 ; XI, 94	<i>des astres et des hommes</i>	<i>od zvijezda i od ljudi</i>
X, 76	<i>des cœurs [...] et des lèvres</i>	<i>srcima i [...] usnicama</i>
X, 80	<i>les flux et les remous</i>	<i>tokovi i virovi</i>
X, 90	<i>de fluides et d'étincelles</i>	<i>fluida i iskara</i>

26 Notamment avant la strophe IX (l'apparition des génies).

VII, 51	<i>s'affirmait [...] – et s'isolait</i>	<i>ispolji se [...] – odijeli</i>
IX, 73	<i>apparurent et s'exaltèrent</i>	<i>pojaviše se i raspojasaše se</i>
X, 86	<i>danser et s'envoler</i>	<i>plešu i [...] uzlijeću</i>

La coordination peut être interprétée, à notre avis, comme une représentation formelle (syntaxique) du processus d'harmonisation (de l'univers). La traduction de Tin Ujević reprend systématiquement ces structures binaires. Nous n'avons repéré qu'un décalage, dans la strophe VI où le vers 34 présente, dans sa forme originale, une structure symétrique, avec une structure N+Adj+et+Adj des deux côtés, tandis que la traduction propose une structure asymétrique, où le premier couple d'adjectifs se trouve dans un rapport paratactique, et où le deuxième couple d'adjectifs est remplacé par deux substantifs coordonnés. Ce remaniement a pour conséquence une double perte – de la structure binaire, symétrique du vers, et de la structure binaire des deux couples d'adjectifs :

O : *Le froid torpide et lent, l'air humide et plombé*

T : *Utrnula, spora studen, zrak vlažan i šare na olovo*

Rétrotraduction littérale : *Torpide, lent froid, l'air humide et les bigarrures de plomb*

Verhaeren recourt également à des expressions ou à des syntagmes binaires, dans lesquels certains mots se répètent, ou entrent en rapport de contraste. Par ailleurs, il se sert volontiers de parallélismes syntagmatiques. Observons quelques exemples :

S, v	Original	Traduction
VI, 41	<i>tour à tour</i>	<i>izmjenično</i>
VI, 45	<i>peu à peu</i>	<i>malo pomalo</i>
VII, 55	<i>les premiers envols des premières pensées</i>	<i>prvi uzleti prvih misli</i>
VIII, 67	<i>de mer en mer</i>	<i>s mora na more</i>
III, 18	<i>Qui s'éclaire la nuit, qui se voile le jour</i>	<i>koje noću sija, a danju se gasi</i>
VI, 38	<i>du sol jusques au faite</i>	<i>od tla do vršaka</i>

VI, 40	<i>des levants aux ponants</i>	<i>od istoka do zapada</i>
VII, 52	<i>avec ses jours, avec ses nuits</i>	<i>sa svojim danima, sa svojim noćima</i>
VII, 54	<i>de l'est à l'ouest</i>	<i>od istoka do zapada</i>
IV, 27	<i>Poussant toujours plus loin, grim pant toujours plus haut</i>	<i>što sve dalje hrli, što sve više seže</i>
VII, 50	<i>Avec son torse droit, avec son front debout</i>	<i>s ravnim trupom i sa čelom gore</i>
VIII, 60	<i>leurs essors fougueux, leurs flammes dispersées</i>	<i>njihovi vatreni poleti, njihovi raspršani plameni</i>
IX, 70	<i>Comme là-haut toujours, comme là-haut encor</i>	<i>kao na nebu gore, uvijek kao gore</i>
X, 85	<i>Sous les souffles marins, sous les vents bocagers</i>	<i>pod morskim lahorima, pod vjetrima iz gajeva</i>

Tin Ujević est très attentif à ce type de constructions poétiques, qu'il reproduit scrupuleusement, sauf dans le cas de l'expression *tour à tour*, où la contrainte linguistique le pousse à s'en écarter, puisque le croate ne peut exprimer la même idée sous cette forme, et dans le cas du vers 70 déjà mentionné, où la symétrie est quelque peu compromise.

Les groupements ternaires ne sont pas rares dans le poème de Verhaeren non plus. Il s'agit notamment de substantifs et de verbes :

S, v	Original	Traduction
III, 15-16	<i>parmi les fleurs, les treilles / et les jardins</i>	<i>među cvijećem, pod odrinama / i vrtovima</i>
III, 19	<i>va, s'éloigne, revient</i>	<i>ide, kreće i vraća se</i>
IV, 25-26	<i>Et ce pullulement [...] / Et ces feuilles [...], et ces buissons [...]</i>	<i>i ta vrela [...] / i to [...] lišće, i to [...] grmlje</i>
VI, 44	<i>des heurts, des choc, des chutes</i>	<i>srazova, sudara, rušenja</i>
X, 84	<i>Les eaux, les bois, les monts</i>	<i>vode, šume, brda</i>

Le seul décalage qu'il est possible de dégager dans la traduction se trouve dans les vers 15-16 où, la coordination des éléments étant modifiée (rétrotraduction littérale : *parmi les fleurs, sous les treilles / et les jardins*), le troisième élément produit un non-sens (*sous les jardins*)<sup>27</sup>.

Mentionnons, enfin, les accumulations de plus de trois éléments qui,

27 Si le mot *treilles* avait été suivi d'une virgule, on aurait pu envisager la coordination du premier substantif avec le troisième : *među cvijećem i vrtovima* (*parmi les fleurs et les jardins*).

tout comme les groupements ternaires, véhiculent – outre le rythme – une impression de dynamisme, de progression, d'évolution. Il s'agit notamment de verbes, sous différentes formes. Dans sa traduction, Ujević reproduit ces parallélismes, soit en recourant à la même forme verbale, soit en optant pour un équivalent syntaxique ou stylistique :

S, v	Texte	Forme verbale
O III, 18-19	<i>Qui s'éclaire la nuit, qui se voile le jour Va, s'éloigne, revient, mais gravite toujours,</i>	présent indicatif (3 <sup>e</sup> p. sg.)
T II, 18-19	<i>Koje noću sija, a danju se gasi, ide, kreće i vraća se, ali uvijek</i>	présent indicatif (3 <sup>e</sup> p. sg.)
O IV, 27-29	<i>Poussant toujours plus loin, grim pant toujours plus haut, Naissant, mourant, ou se multipliant eux-mêmes Et s'éclairant et se brûlant entre eux,</i>	participes présents (le morphème -ant)
T V, 27-29	<i>Što sve dalje hrli, što sve više seže, što se rađa, što umire ili što se množi samo, što se osvjetljuje i sažiže međusobno,</i>	relatif što + présent indicatif (3 <sup>e</sup> p. sg.)
O VI, 34-41	<i>Le froid torpide et lent, l'air humide et plombé Ont apaisé son feu brusque et torrentiel ; Les eaux des océans ont blêmi sa surface ; Les monts ont soulevé leur échine de glaces ; Les bois ont tressailli, du sol jusques au faite, D'un rut ou d'un combat rouge et noueux de bêtes ; Les désastres croulant des levants aux ponants Ont tour à tour fait ou défait les continents ;</i>	passé composé (3 <sup>e</sup> p. pl. de l'aux. avoir).
T VII, 34-41	<i>Utrnula, spora studen, zrak vlažan i šare na olovo umiriše njenu naglu i bujičnu vatru; vode Oceana objeliše njenu površinu; planine uspraviše zaleđenu kičmu, šume zadrhtaše od tla do vršaka od spolne žudnje ili od crvene i kvrgave borbe životinja; kataklizme u lomu od istoka do zapada izmjenično sazidaše ili razrušiše kontinente;</i>	aoriste (3 <sup>e</sup> p. pl.) (les morphèmes -iše, -aše)

À part ces accumulations verbales, il est possible d'isoler quelques exemples d'accumulations nominales :

S, v	Original	Traduction
VIII, 60-61	Ô leurs essors fougueux, leur flammes dispersées, / Leur rouge acharnement ou leur accord vermeil !	O njihovi vatreni poleti, njihovi raspršani plameni, / njihova crvena upornost ili rumena sloga!
X, 89	Le vrai, le bien, l'amour, la beauté, la laideur.	istina, dobro, ljubav, ljepota, pa i ružnoća,

Nous pouvons noter qu'Ujević modifie légèrement le vers 89, en ajoutant la conjonction de coordination *pa i (et)*, et qu'il ne reprend pas l'adjectif possessif dans le quatrième élément de l'accumulation dans les vers 60-61 – à juste titre, car le croate ne supporte pas la répétition abusive des possessifs. Mais le traducteur n'arrive pas pour autant à abrégé suffisamment les deux vers en cause, et produit des lignes de respectivement 20 et 16 syllabes ! Il ne suit pas non plus Verhaeren dans l'inversion de l'ordre substantif-adjectif du troisième élément<sup>28</sup>.

### 5.5. Rythme discursif

Au niveau discursif, Ujević suit de près la syntaxe verhaerienne, dans la limite des servitudes linguistiques du croate. La ponctuation est respectée dans la traduction, à quelques exceptions près. Lorsqu'il apporte une modification, Ujević effectue soit un remplacement (d'un point-virgule par une virgule, *cf.* IV, 25 ; d'une virgule par un point, *cf.* X, 87 ; d'un point par une virgule, *cf.* X, 89), soit un ajout (d'une virgule, *cf.* X, 91-92), soit une omission (d'une virgule, *cf.* II, 7-9 ; d'un point-virgule, *cf.* X, 82). Ceci dit, ces modifications ne sont pas toujours justifiées (*cf.* VII, 49) ; parfois, elles vont jusqu'à créer un contre-sens (*cf.* IX, 71-72).

Verhaeren pratique l'insertion de mots, de syntagmes ou de phrases (*cf.* II, 10 ; III, 13 ; III, 17-19 ; V, 33 ; VII, 52-54, etc.). Dans sa traduction, Ujević a tendance à imiter ce procédé, mais il est possible de repérer quelques décalages où il construit la phrase de manière linéaire, sans insertion délimitée par des virgules (*cf.* VI, 38 ; VI, 47 ; VII, 49-50 ; IX, 74).

À certains endroits, la syntaxe et le vers ne coïncident pas chez Verhae-

28 L'adjectif croate se place devant le substantif. L'inversion est possible, tout en étant stylistiquement marquée.

ren ; d' où des enjambements (cf. IV, 23-24 ; X, 80-81 ; X, 92-93 ; etc.) que le traducteur respecte le plus souvent. Toutefois, la traduction présente quelques décalages par rapport à l' original : soit Ujević crée des enjambements là où il n' y en avait pas (cf. II, 9-10 ; III, 19-20), soit il les abolit (cf. VII, 48-49).

Au niveau du choix lexical, Ujević emploie souvent des mots internationaux (d' origine latine ou grecque : *mirijadski*, *eter*, *gravitira*, *dijadem*, *katklizma*, *fluidi*, *magneti*), lesquels véhiculent un effet savant qu' il contrebalance à son tour avec des mots poétiques :

Type de mots	Exemple	Standard
archaïques ou expressifs	<i>nebosklon ; vijoglav</i>	<i>nebo ; lud</i>
régionaux	<i>ulišta</i>	<i>košnice</i>
d' origine serbe	<i>vasiona ; talas</i>	<i>svemir ; val</i>
déformés / forgés	<i>raspršan ; sjačivati se</i>	<i>raspršen ; sjatiti se</i>

Du point de vue sémantique, nous pouvons constater une remarquable précision dans la traduction de Tin Ujević. À part quelques problèmes déjà évoqués – la traduction du tout dernier vers, ainsi que celle du vers 34 (*l' air humide et plombé*, cf. *supra*) –, signalons certains autres endroits où, à notre avis, il aurait fallu apporter plus de soin à ce niveau :

S, v	Original	Traduction	Rétrotraduction
II, 10	<i>espace énergétique</i>	<i>prostor pun volje</i>	<i>espace plein de vouloir</i>
IV, 25	<i>ce pullulement logique et monstrueux</i>	<i>ta vreća računska i nakazna</i>	<i>ces sources calculatrices et monstrueuses</i>
VI, 44	<i>l' effort universel des heurts</i>	<i>vasioni nemir srazova</i>	<i>l' agitation universelle des heurts</i>
VIII, 62-63	<i>Comme là-haut les étoiles criblaient la nue / Elles se constellaient sur la plaine inconnue [les pensées]</i>	<i>Tako su gore zvijezde rešetale oblak, / one su se sjačivale na nepoznatu ravan</i>	<i>Ainsi là-haut les étoiles criblaient la nue, / elles s' assemblaient sur la plaine inconnue</i>
X, 82	<i>L' ombre fut attentive à leur brusque lumière</i>	<i>sjena se sabra oko njihove otresite svjetlosti</i>	<i>l' ombre se recueillit autour de leur rude lumière</i>
X, 93	<i>vécuit enfin</i>	<i>oživje najzad</i>	<i>s' anima enfin</i>

Mais, de manière générale, Ujević maintient le ton solennel du poème original. Le répertoire métaphorique est tout aussi attentivement préservé.

Enfin, nous pouvons constater que du point de vue énonciatif, le traducteur suit l'original, et que l'enchaînement des idées et des images est fidèlement reproduit en croate. Ce type de fidélité au rythme discursif, au rythme interne des vers verhaereniens, au « rythme dynamique », pour citer Ujević lui-même, correspond parfaitement aux idées qu'il a émises au sujet de la traduction poétique (*cf. supra*). Le traducteur recrée l'univers poétique de Verhaeren et permet au lecteur de le revivre à son tour.

## 6. En guise de conclusion

Si, en reprenant la réflexion de Meschonnic sur la poétique du traduire, nous voulions définir ce qui, au-delà de la précision, voire de l'adéquation syntaxico-sémantique, participe à la facture d'une traduction littéraire réussie, ou « relevante » (Derrida, 1999), nous dirions que le traducteur, en tant que subjectivité, est censé reproduire la singularité de l'œuvre à laquelle il s'attelle, dans toute sa complexité énonciative (y compris le rythme), ainsi que dans les effets véhiculés, devant faire à peu près ce que fait l'original, « presque la même chose », pour citer Umberto Eco (2006). La traduction idéale – utopique, hélas – pourrait exhiber la richesse, la subtilité, la diversité des interprétations (tout aussi pertinentes qu'au départ) qui caractérisent l'original.

Le poème d'Émile Verhaeren que nous avons choisi pour l'analyse nous semble représentatif de sa poétique, tant sur le plan de la combinaison des éléments formels, traditionnels et novateurs, qu'au niveau de sa vision du monde.

Pour résumer la partie analytique de la présente contribution, en confrontant, du point de vue rythmique, la traduction effectuée par Tin Ujević à l'original, nous aboutissons aux conclusions suivantes :

- a) le rythme visuel a été préservé ;
- b) le rythme métrique n'a pas été reconstruit avec succès (c'est, à

- notre avis, la partie la moins réussie de la traduction) ;
- c) le rythme phonique a été partiellement reconstruit : même s'il n'y a pas de rime, les répétitions de voyelles, de consonnes ou de groupes phoniques véhiculent à peu près les mêmes effets mimétiques ;
  - d) le rythme syntaxico-sémantique a été préservé pour l'essentiel,
  - e) tout comme le rythme des idées et des images présentées, ce qui a permis au traducteur de recréer avec succès la vision verhaerienne du monde, et témoigne de sa capacité à jouer sur les significances et de sa subtilité interprétative.

Fortement convaincu de l'importance du « rythme dynamique », interne, qui anime les vers d'Émile Verhaeren, Tin Ujević a opté ici pour le vers libre, sans rimes, et pour un rythme discursif, ce qui est, redisons-le, en parfaite cohérence avec ses écrits sur la poésie, le rythme et la traduction (*cf. supra*).

Nikica Petrak considère que par cette traduction de Verhaeren, Tin Ujević a réussi à créer une œuvre poétique à proprement parler, un original digne de ce nom :

Verhaeren à la main, en guise de modèle, Tin Ujević a créé, à mon avis, une œuvre poétique majeure, un *original* relevant des créations suprêmes de la poésie croate du XX<sup>e</sup> siècle [...] En ce qui me concerne, si j'étais éditeur du volume, je l'aurais publié ainsi : Tin Ujević: *Sunce u čovjeku*, poèmes d'Ujević en croate, d'après les motifs d'Émile Verhaeren. (2007 : 323)

Certes, Petrak n'a pas tort de souligner la grande qualité de ce volume de traductions, mais il conviendrait quand même de nuancer son propos. Verhaeren est ici beaucoup plus qu'une matrice, un prétexte à partir duquel Ujević construirait sa propre parole et son propre univers poétique. Malgré quelques maladroites ou imprécisions, et malgré la longueur de certaines lignes qui, par moments, deviennent presque prosaïques et compromettent le rythme verhaerien, nous avons pu constater qu'Ujević fait preuve d'une grande fidélité dans les domaines syntaxique, sémantique

tique et discursif, et qu'il a accompli un travail important pour restituer les équivalences formelles de l'original – réussissant, somme toute, à transposer l'idiome littéraire du poète belge dans la langue-culture croate des années cinquante. Comme nous espérons l'avoir mis en lumière dans la première partie de ce travail, il existait une évidente affinité entre Ujević et Verhaeren, une indubitable correspondance de leurs univers poétiques – et éthiques. Cela n'a pu que faciliter la tâche de notre traducteur, lui permettre de pénétrer au plus profond de cette *ars poetica* singulière, dont il a saisi la pulsation et dont il s'est inspiré pour sa propre création.

## RÉFÉRENCES

- BENVENISTE, ÉMILE, 2011, *Baudelaire*, éd. établie par Chloé Laplantine, Limoges, Lambert-Lucas.
- DERRIDA, JACQUES, 1999, « Qu'est-ce qu'une traduction 'relevante' ? », *Quinzièmes Assises de l'ATLAS*, Arles, Actes Sud, p. 21-48.
- DOMINICY, MARC, 1994, « Les quatre 'statues' des *Villes tentaculaires*. Une analyse métrique », *Textyles*, N° 11, p. 59-77. URL: <http://textyles.revues.org/2074>.
- DOMINICY, MARC, 2000, « La césure lyrique chez Verhaeren », in : Murat, Michel (dir.), *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique*, Paris, Honoré Champion, p. 247-295.
- ECO, UMBERTO, 2006, *Dire presque la même chose*, Paris, Grasset.
- ELIAS-BURSAĆ, ELLEN, 2003, *Riječi, šiknule iz tmine. Augustin Ujević i književno prevođenje*, Zagreb, Erasmus Naklada – DHKP.
- ETKIND, EFIM, 1982, *Un art en crise. Essai de poésie de la traduction poétique*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- GUBERINA, PETAR, 1967: *Stilistika*, Zagreb, Zavod za fonetiku Filozofskog fakulteta. URL: <https://stilistika.org/petar-guberina-stilistika>.
- KOŠUTIĆ-BROZOVIĆ, NEVENKA, 1980-1981, « O prepjevima i prijevodima Tina Ujevića », *Croatica*, N° 15-16, p. 105-128.
- KOŠUTIĆ-BROZOVIĆ, NEVENKA, 2007, « O Ujevićevu prevođenju Shakespeareo-

- vih soneta », *Filologija*, N° 29, p. 77-96.
- LAMBERSY, WERNER, 1982, « Verhaeren ou la force de vivre », préface aux *Villages illusoires*, Bruxelles, Éditions Labor, p. 7-11.
- MARINKOVIĆ, ANTONIJE, 1951, « Tin Ujević », *Mladost*, N° 7, p. 506-512.
- MESCHONNIC, HENRI, 1995, « Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font », *Meta: Journal des traducteurs*, Vol. 40, N° 3, p. 514-517.
- MESCHONNIC, HENRI, 1999, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier.
- MIKŠIĆ, VANDA, 2016, « Hrvatski prijevodi belgijske književnosti francusko-ga jezika », in : Mikšić, Vanda – Stan, Sorin (dir.), *Pitanje/Pisanje identiteta: frankofonska belgijska književnost, Književna smotra*, N° 180 (2), p. 133-143.
- MAINGON, CHARLES, 1984, *Émile Verhaeren critique d'art*, Paris, Librairie A.-G. Nizet.
- MORIER, HENRI, 1977 [1943], *Le rythme du vers libre symboliste, étudié chez Verhaeren, Henri de Régnier, Viélé-Griffin, et ses relations avec le sens*, Genève, Slatkine Reprints.
- PETRAK, NIKICA, 2007, « Tin, Verhaeren, zaboravljeno », *Dani Hvarskoga kazališta: građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 33, N° 1, p. 319-329. URL: <http://hrcak.srce.hr/72992>.
- TOMIĆ, JOSIP, 1970, « Tin Ujević i francuska književnost », in : Flaker, Aleksandar – Pranjić, Krunoslav (dir.), *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*, Zagreb, Liber, p. 431-446.
- UJEVIĆ, TIN, 1979, *Odabrana djela*, vol. 4: *Eseji I*, Zagreb, August Cesarec.
- VERHAEREN, ÉMILE, 1906, *La Multiple Splendeur*, Paris, Mercure de France.
- VERHAEREN, ÉMILE, 1917, *Les Flammes hautes*, 2<sup>e</sup> éd., Paris, Mercure de France.
- VERHAEREN, ÉMILE, 1982, *Les Villages illusoires*, Bruxelles, Éditions Labor.
- Verhaeren, Émile, 1951, *Sunce u čovjeku*, traduit par Tin Ujević, Zagreb, Zora.
- VERHAEREN, ÉMILE – ZWEIG, STEFAN, 1996, *Correspondance générale*, I, éd. établie, présentée et annotée par Y. F. van de Kerckhove, Bruxelles, Labor.
- ZWEIG, STEFAN, 1910, *Émile Verhaeren. Sa vie, son œuvre*, Paris, Mercure de France.

## ANNEXE

	<b>Émile Verhaeren: Le Monde</b> <i>La Multiple Splendeur</i> , Mercure de France, Paris, 1906, p. 11-16.	<b>Émile Verhaeren: Svijet</b> <i>Sunce u čovjeku</i> , trad. par Tin Ujević, Zora, Zagreb, 1951, p. 5-8.
I		
1	Le monde est fait avec des astres et des hommes.	
II		
2	Là-haut,	Svijet se sastoji od zvijezda i od ljudi.
3	Depuis quels temps à tout jamais silencieux,	Gore,
4	Là-haut,	od kojih vremena na sve vijeke nijemih,
5	En quels jardins profonds et violents des cieux,	Gore,
6	Là-haut,	u kojim dubokim i silovitim vrtovima nebesa,
7	Autour de quels soleils,	gore,
8	Pareils	oko kakvih sunaca
9	À des ruches de feux,	sličnih
10	Tourne, dans la splendeur de l'espace énérgique,	ognjenim ulištima
11	L'essai myriadaire et merveilleux	kruži, u sjaju prostora puna volje,
12	Des planètes tragiques ?	mirijadski i čudesni roj
III		tragičkih planeta?
13	Tel astre, on ne sait quand, leur a donné l'essor	Neka zvijezda, neznano kad, podarila im je polet
14	Ainsi qu'à des abeilles ;	kao pčelama;
15	Et les voici, volant parmi les fleurs, les treilles	i eto lete među cvijećem, pod odrinama
16	Et les jardins de l'éther d'or ;	i vrtovima zlatnoga etera;
17	Et voici que chacune, en sa ronde éternelle,	i eto svaka u svojem vječitome kolu,
18	Qui s'éclaire la nuit, qui se voile le jour,	koje noću sija, a danju se gasi,
19	Va, s'éloigne, revient, mais gravite toujours,	ide, kreće i vraća se, ali uvijek
20	Autour de son étoile maternelle.	oko svoje majčinske zvijezde gravitira.
IV		
21	Ô ce tournoiemnt fou de lumières ardentes !	To pomamno kovitanje tih svjetlosti žarkih!
22	Ce grand silence blanc et cet ordre total	Taj veliki bijeli muk, taj red posvemašnji,
23	Présidant à la course effrénée et grondante	koji vlada razuzdanim i tutnjavim trkom
24	Des orbés d'or, autour de leur brasier natal ;	zlatnih kugla oko rodnog žeravnika;
25	Et ce pullulement logique et monstrueux ;	i ta vrela računska i nakazna,
26	Et ces feuilles de flamme, et ces buissons de feux	i to plameno lišće, i to ognjeno grmlje,
27	Poussant toujours plus loin, grim pant toujours plus haut,	što sve dalje hrli, što sve više seže,
28	Naissant, mourant, ou se multipliant eux-mêmes	što se rađa, što umire ili što se množi samo,
29	Et s'éclairant et se brûlant entre eux,	što se osvjetljuje i sažiže međusobno,
30	Ainsi que les joyaux	kao dragulji
31	D'un insondable étagement de diadèmes.	u nedokučivoj nanizanosti dijadema.
V		
32	La terre est un éclat de diamant tombé,	Zemlja je iver dijamanta, što je pao,
33	On ne sait quand, jadis, des couronnes du ciel.	neznano kad, nekada, s kruna nebeskih.
VI		
34	Le froid torpide et lent, l'air humide et plombé	Utrnula, spora studen, zrak vlažan i šare na olovo
35	Ont apaisé son feu brusque et torrentiel ;	umiriše njenu naglu i bujičnu vatru;
36	Les eaux des océans ont blémi sa surface ;	vode Oceana objelisiše njenu površinu;
37	Les monts ont soulevé leur échine de glaces ;	planine uspravise zaledenu kičmu,
38	Les bois ont tressailli, du sol jusques au faite,	šume zadrhtaše od tla do vršaka
39	D'un rut ou d'un combat rouge et noueux de bêtes ;	od spolne žudnje ili od crvene i kvrgave borbe životinja;
40	Les désastres croulant des levants aux ponants	katakлизme u lomu od istoka do zapada
41	Ont tour à tour fait ou défait les continents ;	izmjenično sazidaše ili razrušiše kontinente;
42	Là-bas où le cyclone en ses colères bout,	tu dolje, gdje tajfun u svojem gnjevju kipi,
43	Les caps se sont dressés sur le flot àpre et fou ;	rtovi se osoviše na oporom i pomamnome valu;
44	L'effort universel des heurts, des chocs, des chutes,	vasoni nemir srazova, sudara, rušenja
45	En sa folie énorme a peu à peu décu	u svojemu golemome ludilu malo pomalo opada
46	Et lentement, après mille ans d'ombre et de lutte,	i polagano, nakon tisuću ljeta sjene i borbe,

47	L'homme, dans le miroir de l'univers, s'est apparu.	u ogledalu svemira čovjek je ugledao sebe.
VII		
48	Il fut le maître	On bje gospodar,
49	Qui, tout à coup,	koji naglo
50	Avec son torse droit, avec son front debout,	s ravnim trupom i sa čelom gore,
51	S'affirmait tel-et s'isolait de ses ancêtres.	ispolji se vladar – odijeli od predaka,
52	Et la terre, avec ses jours, avec ses nuits,	a zemlja se, sa svojim danima, sa svojim noćima,
53	Immensément, à l'infini,	neizmjerno, u beskraju,
54	De l'est à l'ouest s'étendit devant lui ;	od istoka do zapada prostre pred njim;
55	Et les premiers envols des premières pensées	a prvi uzlet prvih misli
56	Du fond d'une cervelle humaine	iz dna mozga ljudskoga
57	Et souveraine	i vrhovničkoga
58	Eut lieu sous le soleil.	uzvinuše se pod suncem.
VIII		
59	Les pensées !	Misli!
60	Ô leurs essors fougueux, leurs flammes dispersées,	O njihovi vatreni poleti, njihovi raspršani plameni,
61	Leur rouge acharnement ou leur accord vermeil !	njihova crvena upornost ili rumena sloga!
62	Comme là-haut les étoiles criblaient la nue	Tako su gore zvijezde rešetale oblak,
63	Elles se constellaient sur la plaine inconnue ;	one su se sjačivale na nepoznatu ravan;
64	Elles roulaient dans l'espace, telles des feux,	one su kružile u prostoru kao vatre,
65	Gravissaient la montagne, illuminaient le fleuve	prevaljivale brdo, obasjavale rijeku
66	Et jetaient leur parure universelle et neuve	i sipale svoj sveopći i djevičanski nakit
67	De mer en mer, sur les pays silencieux.	s mora na more, na šutljive krajeve.
IX		
68	Mais pour qu'enfin s'établît l'harmonie	Ali, da bi najzad zavladao sklad,
69	Au sein de leurs tumultes d'or	usred njihovih zlatnih darmara,
70	Comme là-haut toujours, comme là-haut encor,	kao na nebu gore, uvijek kao gore,
71	Pareils	slični,
72	A des soleils,	suncima
73	Apparurent et s'exaltèrent,	pojaviše se i raspojasaše se
74	Parmi les races de la terre,	među rodovima zemlje
75	Les génies.	veleumi.
X		
76	Avec des coeurs de flamme et des lèvres de miel,	Plamenim srcima i medenim usnicama
77	Ils disaient simplement le verbe essentiel,	govorili su jednostavno bitnu riječ
78	Et tous les vols épars dans la nuit angoissée	i sva jata raspršana u tjeskobnoj noći
79	Se rabattaient vers la ruche de leur pensée.	spuštala su se k ulišti njihove misli.
80	Autour d'eux gravitaient les flux et les remous	Oko njih su težili tokovi i virovi
81	De la recherche ardente et des problèmes fous ;	žarkog istraživanja i vijoglavih problema
82	L'ombre fut attentive à leur brusque lumière ;	sjena se sabra oko njihove otrešite svjetlosti;
83	Un tressaillement neuf parcourut la matière ;	novi žmarak proniknu mrtvu tvar;
84	Les eaux, les bois, les monts se sentirent légers	vode, šume, brda osjetiše se lagani
85	Sous les souffles marins, sous les vents bocagers ;	pod morskim lahorima, pod vjetrima iz gajeva;
86	Les flots semblaient danser et s'envoler les branches,	talasi kao da plešu i grane kao da uzlijeću,
87	Les rocs vibraient sous les baisers de sources blanches,	litice su treperile pod cjelovima bijelih izvora.
88	Tout se renouvelait jusqu'en ses profondeurs :	Sve se obnavljalo u svojim najdubljim dubinama:
89	Le vrai, le bien, l'amour, la beauté, la laideur.	istina, dobro, ljepota, pa i ružnoća,
90	Des liens subtils faits de fluides et d'étincelles	tanane veze od samih fluida i iskara
91	Composaient le tissu d'une âme universelle	satkivale su tkivo vasionne duše,
92	Et l'étendue où se croisaient tous ces aimants	a protega, u kojoj su se križali svi ti magneti,
93	Vécut enfin, d'après la loi qui règne aux firmaments.	oživje najzad prama zakonu, koji vlada na nebosklonima.
XI		
94	Le monde est fait avec des astres et des hommes.	Svijest se sastoji od zvijezda i od ljudi.

**Émile Verhaeren : L'Orgueil***Les Flammes hautes*, 2<sup>e</sup> éd., Mercure de France, Paris, 1917, p. 43-46.

Non plus parce qu'il vit d'angoisse et de souffrance,  
 Mais parce qu'à chaque heure il crée une espérance,  
 L'âtre univers est plein de foi.

Il n'importe que sous les toits  
 Dans les demeures,  
 Quand le jour naît ou qu'il décroît,  
 Les prières au Christ en croix  
 Se meurent.

Efforts multipliés en tous les lieux du monde,  
 C'est vous qui recélez les croyances profondes :  
 Qui risque et qui travaille, croit ;  
 Qui cherche et qui invente, croit encore ;  
 Les lumières de chaque aurore  
 Ressuscitent, fatalement, au fond des coeurs,  
 La confiance en leur ardeur.

Désormais c'est l'orgueil qui s'attaque au mystère  
 Que toujours nous propose et nous cause la terre,  
 Orgueil jeune et joyeux qui se mue en ferveur  
 Pour ne jamais se rebuter devant l'obstacle  
 Et soi-même créer le quotidien miracle  
 Dont a besoin l'esprit humain.

Ô croyance en mon front, en mes yeux, en mes mains,  
 Croyance en mon cerveau que la recherche envivre,  
 Croyance en tout mon être ardent, vibrant, dardé,  
 Comme vous me faites plus sûr et décidé  
 Dans le danger et la gloire que j'ai  
 De vivre.

Depuis que je me sens  
 N'être qu'un merveilleux fragment  
 Du monde en proie aux géantes métamorphoses,  
 Le bois, le mont, le sol, le vent, l'air et le ciel  
 Me deviennent plus fraternels  
 Et je m'aime moi-même en la splendeur des choses.

Je m'aime et je m'admire en tel geste vermeil  
 Que fait un homme à moi pareil  
 En son passage sur la terre.  
 Tout comme lui, je suis doté  
 De génie et de volonté,  
 Et ce qu'il fait, je le puis faire.

Avec mes deux poumons, je respire l'exploit  
 Que m'apporte le vent de tous les points du monde.  
 Est mien tout penser clair, utile, allègre et droit  
 Dont j'ai senti l'audace en mon âme profonde.

Ainsi  
 Je communique  
 Avec toute la vie  
 Et des choses et des êtres.  
 Je me prodigue en tout, comme tout me pénètre.  
 Vice, vertu, mérite ou faute,  
 Tout mon orgueil s'exerce à bellement souffrir  
 Et quand il le faudra, à fièrement mourir,  
 Pour n'abaisser jamais ma force intense et haute.

**Émile Verhaeren: Ponos čovjeka***Sunce u čovjeku*, trad. par Tin Ujević, Zora, Zagreb, 1951, p. 96-98.

Nek se čovjek uzoholi:  
 pun je vjere svemir grubi.  
 Odrekao se straha i boli,  
 no svakog sata novu nadu stvara.  
 Mjesto plača radost ljubi,  
 i da mu patnja srce para,  
 raspelu se već ne moli.

Na cijelom svijetu zidar gradi  
 zdanja,  
 i to je vjera dublja, bolja.  
 Vjeruje, tko se bori, tko radi.  
 Vjeruje, tko širi polja  
 uma i znanja.  
 I svaka zora srcu nosi  
 slike ljepše od sanja,  
 svaki dan bijeli nosi danja  
 pouzdanja.

Ponos čovjeka tajne zemlje ništi.  
 Zašto je tako zagonetna, crna?  
 Zar svemir da nas starim mrakom tišti?  
 Duh svakodneвно pravo čudo pravi,  
 da se sobom, svojim čudom travi.

Vjeruj u čelo, u oči, u ruke;  
 vjeruj u mozak, što ište, što traži.  
 Tijelo će odbaciti muke,  
 nov borac svijestan na pogibelj straži  
 i on se samo toj divoti divi,  
 što živi.

Ja sam sâm dio svijeta,  
 što se ispolinski mijenja,  
 i ja sam brat šume i cvijeta,  
 vjetra i zraka, tla i stijenja,  
 i zračne slike, što se pari –  
 i sebe sama ljubim kroz sjaj stvari.

Ja sebe ljubim kroz tuđu kretanju,  
 kad čovjek sudrug rukom mahne.  
 Mi smo izašli na šetnju,  
 da nam ljepotagenij dahne.  
 Mi klanjamo se našem bogu,  
 i ti što činiš, ja to mogu.  
 Čin ljubavi ne sahne.

Dok vjetar šarom zemnim nadahnuća  
 raznosi, primam pelud taj u pluća.  
 I svaka tuda miso živa, koja  
 u srce meni prodre, biva moja.

Po tom  
 ja općim  
 s cijelim životom  
 i stvari i bića.

Ja sebe sijem u vjetru, koji plodi,  
 A u me pada svaka tuda klica.  
 Još mnogo djela ima da se rodi,  
 A kada znanje duh svih oslobodi,  
 Smrt ljudi više ne će biti tmica.

**KEY WORDS:**

Émile Verhaeren, Tin Ujević, poetry, translation, rhythm

**ABSTRACT:**

In 1951, emerging from a difficult period of marginalization by the Croatian literary circles, Tin Ujević, one of the major poets of the 20th century and a major translator, published in Zagreb a selection of poems written by Émile Verhaeren. Before that and since then, this major Belgian poet, who lived in the second half of the 19th and the beginning of the 20th century, has been occasionally translated and published in Croatian journals and anthologies, but it is thanks to the sensitivity and efforts of Ujević that 35 poems were brought together in what remains until today the only Verhaeren's poetry book in Croatia. Among the selected poems there is the entire volume of *La Multiple Splendeur* (1906), while seven other titles are each represented by one to three poems. In this paper we analyze the translation of the poem « Le Monde » in order to figure out the approach adopted by Tin Ujević while translating the verses of this outstanding Flemish poet who wrote in French. We mostly rely on the poetics of translation as proposed by Henri Meschonnic (1995, 1999), on certain considerations of Efim Etkind (1982) and Umberto Eco (2006), bearing also in mind the valuable contribution of the Croatian theoretician Petar Guberina to translation studies (1967).

## SUR L'AUTEURE :

Vanda Mikšić, professeure de traduction, chercheuse, traductrice, poète. Elle a fait ses études à Zagreb, puis à Bruxelles ; elle enseigne actuellement la traduction à l'Université de Zadar. À côté d'un livre sur la traduction littéraire (*Interpretacija i prijevod. Od potrage za poetičkim učincima do poetike prevođenja*, 2011) et d'une vingtaine d'articles scientifiques, elle a publié plus de cinquante traductions, tant de l'italien (Agamben, Baricco, De Luca, Eco, Calvino, Pasolini), que du français (Barthes, Baudrillard, Breton, Chevillard, Cioran, Derrida, Echenoz, Foucault, Kundera, Morin, Nancy, Queneau, Perec, Vian). Elle traduit également de la poésie croate en français. Plusieurs prix de traduction lui ont été décernés, dont le Prix Iso Velikanović que le Ministère de la culture croate lui a attribué pour la traduction du roman *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec. En 2014, la ministre française de la culture l'a nommée Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres.

# LE CORPS ET SON IMAGE. ÉVEIL TRAGIQUE D'UNE CONSCIENCE DANS *LA FEMME DE GILLES* DE MADELEINE BOURDOUXHE

**Sorin C. Stan**

collaborateur externe  
des Archives et Musée de la  
Littérature, Bruxelles

## **MOTS-CLÉS :**

corps, regard, image,  
sexualité, pensée  
cinématographique

## **RÉSUMÉ :**

À partir d'une citation du *Deuxième sexe* évoquant *La Femme de Gilles*, cet article cherche à mettre en évidence la place occupée par le corps et la perception du corps dans l'éveil – chez la protagoniste du roman, Éliisa – d'une pensée analytique de nature cinématographique et, partant, dans la prise de conscience de la condition féminine. Cet éveil aboutira à un paradoxe tragique qui n'est pas, pour Éliisa, étranger aux rôles (passif et/ou actif) à assumer au sein du couple. Nous acheminons vers cette interprétation l'examen détaillé des scènes à caractère sexuel de *La femme de Gilles* et l'analyse de la dynamique des personnages entendus comme des corps physiques en continuelle interaction et interdépendance.

## 1. Sur la piste de Simone de Beauvoir

Il est dans *Le Deuxième sexe* (1949) quelques lignes que l'on ne manque pas d'évoquer lorsqu'on fait référence au roman de Madeleine Bourdouxhe, *La Femme de Gilles* (1937). Si l'allusion à Simone de Beauvoir cautionne, à contre-courant mais non sans raison, une lecture « féministe » du livre, elle ne s'agrémente presque jamais de citations ou de longs commentaires. Dans « La diversion du *Deuxième sexe* dans *La Femme de Gilles* de Madeleine Bourdouxhe », article faisant partie d'un important numéro de la revue *Textyles* consacré aux romancières belges, Victor Renier s'y attaque d'une magistrale façon toute de finesse lacanienne et ironique à souhait. En le convoquant subtilement, il fait cependant à son tour impasse sur le corps même du texte beauvoirien.

Et pour cause, la comparaison des deux textes en question a de quoi laisser perplexe ou, tout au moins, de quoi refroidir le citateur le plus enthousiaste. *Scrispit* Simone de Beauvoir :

La « femme de Gilles », dont Madeleine Bourdouxhe a raconté l'histoire, se rétracte quand son mari lui demande : « Tu as bien joui ? » Elle lui met la main sur la bouche ; le mot fait horreur à beaucoup de femmes parce qu'il réduit le plaisir à une sensation immanente et séparée. « C'est assez ? tu en veux encore ? c'était bon ? » Le fait même de poser la question manifeste la séparation, change l'acte amoureux en une opération mécanique dont le mâle a assumé la direction. Et c'est bien pourquoi il la pose. Beaucoup plus que la fusion et la réciprocité, il cherche la domination. (de Beauvoir, 1976, II : 181-182)

Inséré au chapitre « L'initiation sexuelle » du *Deuxième sexe*, au beau milieu d'un très long paragraphe consacré à l'orgasme et à la perception divergente qu'on peut en avoir selon qu'on est femme ou homme, le passage paraît non pas comme un commentaire herméneutique sur la substance du texte bourdouxhien, mais plutôt comme un exemple de plus dans l'impressionnant argumentaire livresque de

la philosophe<sup>1</sup>. Ceci n'est toutefois pas le fait le plus déconcertant. En effet, dans un mouvement d'élan écrivain, Simone de Beauvoir s'écarte de la lettre du roman – sans doute pour en rapprocher l'histoire de son propre propos. Aussi se permet-elle de surenchérir : « ce qui la blesse davantage [la femme amoureuse], ce sont les paroles qui contestent la fusion à laquelle pendant un moment elle avait cru » (de Beauvoir 1976, II, : 181, je souligne). Or, le texte de Madeleine Bourdouxhe, à ce moment précis du début du roman où l'amour d'Élisa pour Gilles, son homme, fleurit et brûle encore, dit autre chose et surtout, malgré ce que les guillemets adroitement placés par la philosophe pourraient laisser accroire, le dit autrement :

Elle se laisse prendre, docile et douce, fascinée par cette joie qui éclaire le visage penché sur elle, et lorsque Gilles préoccupé par un primitif orgueil de mâle lui demande gauchement si elle a eu sa part de plaisir, *elle répond, dans toute sa bonne foi, ne concevant que l'on puisse imaginer pour elle d'autre joie que celle d'avoir pu en offrir une à Gilles.* (Bourdouxhe, 1985 : 14, je souligne)

Pas la moindre trace donc de cette main posée sur la bouche, évoquée par Simone de Beauvoir. La question de Gilles, que le texte du roman esquivé pour épouser la pudeur d'Élisa et la finesse allusive du style bourdouxhien, est bel et bien formulée dans *Le Deuxième sexe*. Elle est même réitérée en coup de poing. La rétractation de la protagoniste, quant à elle, bien qu'essentielle au raisonnement beauvoirien, se résume ici à cette gêne, cette honte, qu'Élisa « si pudique » éprouve tout de suite après à l'égard « de ces grandes caresses faites ainsi en pleine lumière, au soleil vif et pur du matin » (*ibid.*). Il n'y a, par ailleurs, pas d'écho, chez la philosophe, de la joie, offerte et partagée, qui traverse le paragraphe cité.

Loin de constituer une « critique élogieuse » (dir. Kovács házy &

1 De manière similaire, mais tout de même plus précise, dans le chapitre « Situation », Simone de Beauvoir (1976, II : 261) cite un paragraphe entier d'un autre roman de Bourdouxhe, *À la recherche de Marie*. La simple lecture révèle, là encore, non pas une « analyse » du roman – comme on a pu l'indiquer –, mais la mise en exergue d'un détail romanesque servant à étayer le propos du citeateur (Cf. Kovács házy, 2008 : 159).

Solte-Gresser, 2011 : 9) – puisqu’il ne prétend aucunement au statut de texte critique –, le court fragment que Simone de Beauvoir consacre à *La Femme de Gilles* n’est pas inintéressant pour autant quant aux possibilités herméneutiques qu’il laisse entrevoir. La problématique de la rencontre amoureuse, au sens charnel du terme, y est ainsi pointée comme constitutive du roman. Est également pointé du doigt le thème de la passivité à laquelle se voit reléguée la femme au moment d’un acte amoureux que « le mâle » détourne à son propre avantage. De Beauvoir ne se trompe pas : la relation au corps et entre les corps sous-tend le regard qu’Élisa pose sur le monde et ce regard est consubstantiel à la trame romanesque. L’opposition entre immobilité et action est, quant à elle, une caractéristique essentielle de ces rapports. Il subsiste néanmoins quelques objections de taille que je prendrai le temps d’explicitier ci-dessous.

## 2. De la passion à la Passion en quatre scènes d’amour

Histoire tragique d’un triangle amoureux située dans la banlieue d’une vague ville ouvrière qui pourrait être Liège, *La Femme de Gilles* débute sous le signe d’un relatif bonheur conjugal. Élisa, la protagoniste, et Gilles, son mari, s’aiment simplement, sans grands discours, sans céder aux effusions. Elle, femme au foyer, s’occupe des enfants et du ménage ; lui, ouvrier métallurgiste, travaille, s’occupe du jardin et de son pigeonnier. La vigueur de leur amour<sup>2</sup>, Élisa l’éprouve physiquement : femme énergique et travailleuse par ailleurs, elle s’immobilise rien qu’à l’idée que Gilles rentrera bientôt du boulot. On sent déjà, dans ce début de roman, se préfigurer aussi bien l’articulation signifiante entre chair et sentiments que l’importance de la dichotomie actif/passif dans les rapports entre les personnages. Entre leurs corps aussi car, si c’est bien elle qui nous dévoile en le regardant « le long corps sec et fort » de l’homme, c’est lui – ou est-ce l’habitude ? – qui décide l’heure de l’amour :

2 La métaphore du feu souligne le lien entre les deux personnages, tout en insistant sur le caractère « traditionnel » de ce lien : Elisa et Gilles s’affairent chacun autour de son fourneau, elle, à la maison, lui, au travail. Cf. *infra*.

À son réveil, Gilles fera l'amour. C'est toujours ainsi le dimanche matin : on a du temps devant soi et on n'est pas abruti par une journée de travail. Les autres jours il y a peu de place pour le plaisir, et s'il lui arrive d'en prendre, c'est encore le matin, durant les semaines où il travaille de nuit à l'usine : lorsqu'il rentre chez lui dans la brume matinale, Gilles voit poindre partout la grande vigueur du jour, et avant de s'enfoncer dans la nuit artificielle qui pour lui succède à l'autre, il a envie de prendre lui aussi sa part de vie. Alors il se hâte afin de trouver Éliisa encore couchée.

Elle l'attend, les yeux fatigués d'insomnie : elle dort mal quand il n'est pas là (Bourdouxhe, 1985 : 14).

### 2.1. *Amour action, amour Passion*

La scène décrite par Simone de Beauvoir arrive à ce moment précis de la narration, au final d'un premier chapitre qui, à la manière classique, introduit les personnages par des descriptions physiques, et juste avant le début de la liaison intime de Gilles et Victorine, la sœur d'Éliisa. On peut aisément comprendre, en lisant ce paragraphe entièrement voué au mâle et à l'assouvissement de son unique plaisir, le point de vue de la philosophe. C'est pourtant le paragraphe suivant (cité plus haut), qui nous livre la description de l'acte en soi. Le regard et le ressenti d'Éliisa y prévalent. S'y donnent à lire la joie et la prévenance, la fascination, la tendresse et un peu de honte – « honte qu'elle s'émeut d'éprouver si tendre » (*id.* : 14). Ce sont les sentiments d'une femme amoureuse qui trouve son compte à cet amour ritualisé, à cet état des choses traditionnel, patriarcal, certes, mais où règne un semblant d'équilibre sur le point de décliner, une certaine harmonie que les deux dernières lignes du chapitre, faisant coïncider une fois encore regard (de Gilles, cette fois) et corps, ne manquent pas de souligner : « Comme la vie est douce, Gilles... Paisiblement il regarde Éliisa savonner deux petits corps nus dans le soleil déclinant » (*ibid.*)

Deux paragraphes et deux regards se font face et se complètent donc en ce début de roman. L'un masculin, égocentrique et autosuffisant ; l'autre,

féminin, généreux mais dépendant — tous deux participant néanmoins d'une même vision, traditionnelle, du couple et de l'amour. Aussi, dans un premier temps, constate-t-on un effacement, mieux dit une disparition au sein du couple : la disparition d'Élisa. On est encouragé à lire que Gilles jouit du monde sur le mode onaniste : il fait l'amour en solitaire ; c'est seul qu'il lui arrive de prendre son plaisir ou de prétendre à avoir « lui aussi sa part de vie ». On se tromperait à peine en affirmant que pour Gilles – personnage simplet certes, à l'image de son prénom<sup>3</sup>, mais d'une niaiserie qui le rend insensible et cruel – le verbe « aimer », à l'indicatif présent, première personne du singulier, se conjugue en « je possède ». Il en connaît les nuances. Celle qui veut dire « avoir pour épouse » (*La Femme de Gilles*) et l'autre qui signifie « entretenir une relation charnelle avec une femme » – « quand j'ai ce corps... » dira-t-il en évoquant Victorine (Bourdouxhe, 1985 : 75). Cette autre encore qui résume les deux premières et selon laquelle « posséder » c'est « avoir à soi et en disposer pour son profit et sa jouissance » (*Trésor de la langue française*). Sa définition, Gilles l'appliquera tant à la maîtresse qu'à l'épouse. Avec un ordre de préséance tout de même :

...le plus important pour moi c'est *elle* et toi...

Elle [Élisa] reçut le coup sans broncher, son sourire s'attrista seulement un peu :

– Je compte tout de même, moi aussi ?

Avec une goujaterie involontaire, il répondit comme si c'était l'évidence même :

– Toi ? tiens donc ! tu es ma femme... (*id.* : 73, je souligne)

Il est une chose plus dérangement encore que la goujaterie de Gilles, c'est notamment que l'effacement d'Élisa est consenti<sup>4</sup>. La vision, fusionnelle au

3 Je rappelle que « gille(s) », nom commun, désigne un « ancien personnage de la comédie burlesque, représentant le type du niais » et par extension « un homme niais, naïf » (*Trésor de la langue française*). Gilles, amoureux naïf et berné, « jouera les rôles de Gille » face à la jeune Victorine qui prendra à ses yeux les contours d'une femme insaisissable et fatale.

4 Faith Evans, traductrice anglaise et agent littéraire de Madeleine Bourdouxhe, fait à ce sujet un constat éclairant : « Les lectrices d'aujourd'hui [sont] souvent menées à bout par l'attitude soumise d'Élisa... » (Evans, 2011 : 181).

possible, qu'à Éliisa de l'amour en dépend. *Gilles* se scande, pour la protagoniste, comme « la conjonction de deux pronoms, JE-IL : rien moins qu'un couple impossible, figure hybride de *l'un* dont Éliisa est la femme (Renier, 1992 : 37)<sup>5</sup>. » Un corps, deux êtres donc – réunis par un amour synonyme pour Éliisa d'un seul prénom : Gilles<sup>6</sup>. L'effet jubilatoire certain qu'éprouve la protagoniste rien qu'à le prononcer ne manque d'ailleurs pas d'acquiescer, par contraste avec le sens du nom commun, une dimension comique :

Elle se rapproche de lui, respire sur ses vêtements une forte odeur de sueur, de fer, d'huile, de travail – l'odeur de Gilles... Elle frotte sa joue tendre contre sa peau à lui, non rasée – la peau rugueuse de Gilles... Les cheveux de Gilles... la bouche de Gilles... les yeux de Gilles...  
– Gilles... dit-elle, prénom court et mouillé comme un chuchotement, quand elle le prononce, la salive lui emplît la bouche, humecte ses lèvres infléchies, déborde parfois aux commissures en deux bulles minuscules (Bourdouxhe, 1985 : 12).

Cette jouissance du nom et de sa signification paraît suppléer au manque de l'autre jouissance, que ces paragraphes miment pourtant, censée dériver de la rencontre physique. C'est que pour Éliisa, Gilles représente, en soi, une rencontre amoureuse, un acte d'union charnelle<sup>7</sup>. Il n'est dès lors pas étonnant qu'au moment où elle commence à soupçonner la liaison de Gilles et de Victorine, elle n'arrive pas à concevoir que Gilles puisse « se détacher d'elle » ; pas étonnant non plus que la seule stratégie qu'elle puisse imaginer pour le retenir c'est de « garder intact cet amour autour

- 5 On se doit de compléter cette observation par celle de Sylvie Thorel-Cailleteau (2011 : 17-18) : « les pronoms choisis par Madeleine Bourdouxhe font curieusement résonner deux simples pronoms : *Gilles*, ou *il*, et *Éliisa*, ou *elle* – de la même façon *Marie* et *Jean*, une fois associés dans *À la recherche de Marie*, sont à peine des prénoms mais tendent à définir, d'une façon absolue, la femme et l'homme. »
- 6 La distinction corps/âme ne paraît pas affecter Éliisa. L'être est pour elle unitaire. Quand elle aime, c'est « de toute sa chair et de tout son cœur » (Bourdouxhe, 1985 : 33), précise la voix narrative comme pour insister sur la place première du corps. Quand elle souffre, pareil.
- 7 Sylvie Thorel-Cailleteau (2011 : 17) le confirme et souligne : « ...le lien marqué par la préposition *de*, entre *la femme* et *Gilles* comme entre *l'homme* et *Éliisa*, n'est pas exactement un lien social, même s'il est conjugal. *Femme* et *homme* ne sont pas *épouse* et *époux* mais indiquent plutôt une existence commune et surtout un lit commun, une union des corps. »

de lui » (*id.* : 34-35). Le sentiment de faire corps avec Gilles<sup>8</sup> se double ainsi d'un autre faisant écho, en des termes comparables, au droit de possession que ressent Gilles par rapport à « ses femmes » :

Il était à elle cet homme-là... Et elle l'aimait au point que, tout de même, elle avait bien le droit de le défendre, de le garder, à elle... à elle... Et rien n'y ferait... personne d'autre n'avait le droit... pas même lui de se détacher d'elle... (*id.* : 34)

Appartenance et possession. Voilà les ingrédients de l'amour selon les protagonistes. Le sentiment gagne toutefois une dimension supplémentaire dans le discours d'Élisa : la sublimation du lien charnel, son élévation au rang du divin. Si elle s'écrie dans un moment de faiblesse : « Mon Dieu, mon Dieu... ne m'abandonnez pas... » (*id.* : 85), en reprenant les mots de la Passion christique, il ne faut pas y voir uniquement un appel au Dieu chrétien. Elle, qui dès le début de cette épreuve sait gré à « cette foi en son amour à elle ! » (*id.* : 54), en appelle à sa propre consubstantielle et indivisible trinité – Je, Il et Gilles. Aussi, avant de se donner la mort, Élisa s'exclamera-t-elle sans équivoque cette fois : « Ô mon amour, pourquoi m'as-tu abandonnée... » (Bourdouxhe, 1985 : 115). Une des variantes bibliques de son nom, *Elisheva*, signifie effectivement : « Mon Dieu est ma subsistance ». Pour cette femme, la source du tragique n'est qu'indirectement la relation adultère entre sa sœur et son mari. Ce qui la tue, c'est d'avoir perdu le sentiment qui lui occultait sa condition doublement ingrate de femme d'ouvrier : son amour déifié. Ce qui la tue, c'est l'intolérable éveil d'un regard désabusé sur le monde<sup>9</sup>.

Lorsque, désespérée, Élisa se rend à l'église au beau milieu du roman, elle y découvre, faute de conseil et de réconfort, une conception quasi re-

8 ELISA à l'envers, nous enseigne à nouveau et bien à propos Victor Renier, se lit ASILE et avec un peu d'imagination « à zile, à Gilles » (Renier, 1992 : 38).

9 Au tout début du roman, c'est « un vertige de tendresse » qui la fige au milieu de la cuisine après avoir « frotté, lavé, fourbi toute la journée » (Bourdouxhe, 1985 : 11). À la page 60, on apprend qu'Élisa ne possède pas, au contraire de Gilles et de Victorine, le sens de la justice sociale. Après exactement une année « sans l'amour de Gilles » (Bourdouxhe, 1985 : 86), elle en est pourtant déjà à considérer ses travaux de ménage en clef sisyphéenne.

ligieuse de la passion amoureuse<sup>10</sup>, où se mêlent, sublimés, sacrifice de soi et acceptation patiente. Ne sachant pas à quel saint se vouer, elle se tourne en fin de compte vers une statue représentant le « corps mince » d'un adolescent à « la douce chair dévêtue », à « la jeune gorge de plâtre rose », qui « doit connaître toutes les douleurs et toutes les amours... » (Bourdouxhe, 1985 : 66). Les treize flèches qui « le pénètrent sans que sa chair se déchire ni saigne », « ne le blessent pas », mais « le mélancolisent » (*ibid.*). Véritables flèches d'amour, elles marquent les étapes d'une découverte par le regard de ce corps percé « aux épaules, au côté, à la saignée des bras, aux poignets... » (*ibid.*) – donnant de la sorte lieu et matière à une description analogue à celle qui nous dévoile le corps de Gilles en début de roman, dénuée de pathos cependant et réfléchie. Sans le reconnaître, Éliisa interprète en clef amoureuse cette scène du martyr de Saint Sébastien, ce qui n'est pas sans rappeler les nombreuses interprétations érotiques auxquelles les représentations du saint ont donné occasion depuis la Renaissance. La description de la statue semble ainsi expliquer par la passion, active souffrance intérieure, la patience et la passivité de l'héroïne face aux blessures qui lui sont infligées dans et par la chair. À la fin du chapitre, en s'adressant directement au Christ « adossé au mur extérieur de l'église » qui, comme elle, observe sur la place les agissements « des hommes et des femmes, et des enfants qui jouent », Éliisa tire les conclusions de cet épisode :

– N'est-ce pas que j'ai bien agi jusqu'ici et que je dois continuer dans cette voie ? Et je ne dois pas me résigner et me consoler par ma souffrance. Et si je continue à aimer Gilles, *si je subis cette situation sans intervenir plus brutalement* vous savez bien que ce n'est pas par faiblesse... mais c'est le seul moyen de le garder à moi, et de pouvoir reconstruire. Je dois continuer à *entretenir et défendre mon amour...* (*id.* : 68, je souligne).

Or, le texte nous fournit dans la pierre angulaire du monde d'Éliisa –

10 Pour un article explorant l'idée d'une Passion christique chez Éliisa, lire entre autres Paul Aron (2012).

j' ai nommé le poêle de la cuisine et son fourneau – un symbole récurrent et polyvalent censé ranimer les liens étymologiques qui relient amour passionnel, passivité et passion christique<sup>11</sup>. Comme le feu qu' il abrite, le poêle réchauffe, attise, rassemble, mais également divise, engourdit et consume. Le fait que le personnage de Gilles, ouvrier métallurgiste, soit à son tour associé aux fourneaux de l' usine n' est évidemment pas étranger au caractère fusionnel que revêt, ici, l' amour. Porteur de sens divers, eux-mêmes dotés de connotations positives ou négatives, le fourneau de la cuisine (avec sa barre et ses boules de nickel !) devient baromètre du désir charnel de Gilles pour Élixa ou Victorine (Bourdouxhe, 1985 : 12, 16 et 20), symbole d' un mariage à entretenir et sauvegarder (*id.* : 27, 37) ou encore lieu, voire instrument de supplice (*id.* : 25, 86, 99)<sup>12</sup>. Souvent désigné comme point d' appui d' un corps immobile (*id.* : 11, 17, 116) ou d' un regard fixe ou figé (*id.* : 16, 27, 52), le fourneau offre, comme on le montrera plus loin, une manière de soutien. À une chair fragilisée certes, mais surtout à une pensée qui se libère et se découvre pour que s' édifie le sens<sup>13</sup>.

## 2.2. *Passion, passivité, patience*

Nous nous retrouvons dès lors au cœur même du propos tenu par Simone de Beauvoir au moment d' évoquer *La Femme de Gilles*. Mais le mouvement de révolte face à la séparation qu' elle identifie chez la femme amoureuse, sa quête frustrée d' une sublimation de la fusion charnelle, ne sont pas à rechercher dans la scène évoquée par la philosophe. C' est le

11 Tout comme « patience », les mots « passion » et « passivité » procèdent, on le sait, du même étymon latin : le verbe *patis* signifiant « souffrir ».

12 À ce sujet, lire Sarlet, 1992 : 19 *sq.*

13 Dans un chapitre consacré à la « Femme mariée » où elle cite un autre des romans de Madeleine Bourdouxhe, Simone de Beauvoir dénonce la répétition sans fin des mêmes tâches, qui serait à l' origine du martyre sisyphéen de toute ménagère et la rendrait insensible « à la magie du four » : « ...l' habit, l' aliment sont utiles à la vie mais ne lui confèrent *pas de sens* : les buts immédiats de la ménagère ne sont que des moyens, non des fins véritables et en eux ne se reflètent que des projets anonymes. » (de Beauvoir, 1976, II : 272, je souligne). Une douzaine d' années avant la parution de la bible du féminisme, *La Femme de Gilles* exprime déjà cette idée : « la cuisine : la table et les chaises, l' escalier qui monte aux chambres, à gauche le fourneau et le buffet – cadre de sa vie. Qu' importe que les saisons meurent et reviennent ! Il n' y a que le morne aujourd' hui qui n' en finit pas... » (Bourdouxhe, 1985 : 86).

roman entier qui les mime – tout comme il donne voix, à travers un narrateur qu'on devine féminin, au milieu ouvrier et populaire<sup>14</sup> d'Élisa et Gilles, acquis comme eux par la force des choses à une certaine vision, traditionnelle, patriarcale, du couple et du mariage. Car, fait étonnant dans un roman narrant l'histoire d'un triangle amoureux, les scènes d'amour décrites concernent uniquement le couple d'origine. Or, celui auquel fait allusion *Le Deuxième sexe* n'est que le premier d'une série de cinq moments, tous également importants pour l'économie du roman puisqu'ils marquent une évolution tant dans la narration que dans le regard que pose Élisa sur son statut et la vie, sur Gilles et l'amour.

Certes, la passion d'Élisa se traduit en une certaine passivité dans les rapports de couple, ou mieux dit en une certaine immobilité (mot qui, accompagné des adjectifs « hagard » ou « hébété », ponctue le récit d'un bout à l'autre) devant la concrétude physique de l'être aimé. Il serait cependant erroné d'en faire une caractéristique du personnage. Cette « hébétude », cette paralysie d'origine passionnelle, abandonnera peu à peu Élisa pour laisser place à la patience. Cependant Gilles l'éprouvera à son tour et avec la même force face au corps de Victorine, corps connu, mais découvert comme dans un moment de révélation un jour où la jeune fille se met à coller des timbres :

Le désir naît comme ça, d'un rien. Gilles vit une petite gueule rouge qui s'ouvrait toutes les secondes pour laisser passer une langue étroite que deux doigts caressaient doucement d'un petit carré de papier. *Hébété il regardait ça, sans geste.* (Bourdouxhe, 1985 : 15, je souligne)

Cherchant à dominer ce « grand désir d'homme, naissant ainsi en plein cœur de la chair » (*id.* : 16), le « pauvre Gilles » s'appuie à la barre du fourneau où « la petite garce » le rejoindra pour un premier baiser. Le vaillant

14 Sylvie Thorel-Cailleteau (2011 : 18) insiste sur le fait que « le point de vue adopté à l'intérieur de ce livre émane du milieu même où se déroule l'histoire ». La « voix » qui assume la narration paraît être elle-même issue de ce milieu ou du moins en être solidaire : « il n'y aura pas de dehors à cette histoire, on n'y verra pas jamais les personnages paraître aux yeux de la société, aucun témoin [extérieur] ne sera jamais convoqué » (*Ibid.*).

travailleur en reste pantois au point que, à son retour dans la cuisine, Éliisa découvre amusée un « grand corps immobile », un « visage hébété », des « yeux vides ». Gilles devient de fait, au fur et à mesure que la narration avance, un autre homme. Il se soustrait aux quelques tâches ménagères qu'il assurait dans la maison et prend, l'hiver venu, « un air nouveau de repu sommeillant » (*id.* : 19). Éliisa le surprend sourire à ses heures perdues : « goulûment en fixant un point du fourneau » (*id.* : 20). C'est qu'il s'est installé entre Gilles et Victorine une relation qu'Éliisa soupçonne, découvre et décide pourtant de taire. Le dimanche suivant la découverte, jour de Dieu et de l'amour, Éliisa constate déjà un premier écart dans la monotone routine sexuelle de son homme. C'est à travers le seul regard de la protagoniste que nous percevons cette deuxième scène qui, pour citer Éliisa elle-même, « n'a rien à voir avec l'amour » (*id.* : 38) :

Dans le lit il ne se détourne pas tout de suite, il reste couché contre elle et dit ces petites paroles bizarres, annonciatrices, qu'elle connaît bien. Elle sent ses mains qui la cherchent. Devant son léger mouvement de recul, il dit :

- Tu as peur ? pour le petit ? Ce n'est pas dangereux, tu sais...
- Pourquoi n'as-tu rien demandé ce matin... comme d'habitude...
- Est-ce qu'on sait !

Brusquement il se penche sur elle et elle croit voir dans ses yeux comme une lueur de vengeance, ou bien comme un inassouvissement trop lourd. (*id.* : 38-39)

Si Éliisa, qui lit très bien ce Gilles embrouillé dans un nouveau désir impossible à assouvir selon ses habitudes, accepte de jouer le jeu, c'est qu'elle est convaincue de reprendre le dessus en fin de partie : « tu sais bien que tout à l'heure, quelles que soient ses pensées ou les tiennes, c'est est toi qui seras maîtresse de lui » (Bourdouxhe, 1985 : 39), se dit-elle. Il apparaît néanmoins, en contrepoint et comme un fait assuré, que Victorine est pour l'heure la maîtresse de Gilles. Entêtée qu'elle est à refuser cet état des choses, bâillonnant au passage ses pensées d'une formule connotant

mendicité et récompense divine, Éliisa se révèle, à l'encontre de ce qu'on était en droit d'attendre d'une femme passive, une amante expérimentée connaissant le corps bien-aimé sur le bout des doigts :

Que tes pensées glissent furtivement sur ces images douloureuses et qu'elles s'arrêtent au moment où il t'a tendu ce petit sac en papier jaune. « Il m'a apporté des caramels... » Ce cadeau, rends-le lui au centuple... Plus, offre-toi toute entière... *Et les mains d'Éliisa se glissent sous l'étoffe, cherchent, puis caressent cette peau nue dont elles connaissent les moindres défauts.* (*ibid.*, je souligne)

Ici, le fait est patent, l'homme conserve encore l'initiative. Mais, paradoxalement et en dépit du caractère grotesque de la scène, la femme dépasse, par l'action et la pensée, le rôle d'ersatz sexuel qu'elle juge bon d'accepter. Tout en faisant le plaisir de Gilles, Éliisa assure bel et bien le rôle actif. Elle a un but et agit en conséquence. On peut dès lors lui reprocher son pragmatisme, la souplesse et l'opportunisme de son raisonnement, mais non plus sa passivité.

Le fait est avéré lors de la scène suivante située à la fin du chapitre XI – tout un dialogue, le seul dialogue véritable du couple<sup>15</sup>, pendant lequel Gilles avoue avec pathos et rage infantiles son incartade et sa passion pour une Victorine volage qui se tourne d'ores et déjà vers d'autres hommes. Éliisa l'encourage à parler, l'écoute bienveillante, lui passe ses cruautés, fait l'impasse sur ses insolences : elle est transfigurée par « la joie de la victoire » (*id.* : 73). Le sens de cette formule pour le moins inattendue nous est dévoilé par un jeu de mots au moyen duquel l'héroïne paraît vouloir se piéger elle-même : « Enfin, volontairement, il va lui livrer son cœur... » (*ibid.*). Car, si Gilles se sent soulagé par ses aveux – et par l'indulgence de son épouse à son égard –, Éliisa salue dans la nouvelle position qu'il lui concède, un triomphe, « une place » qu'elle a « conquise ».

Le chapitre fournit effectivement les indices d'un nouveau rapport sym-

15 En analysant les procédés narratifs dans l'œuvre de Bourdouxhe, Laurent Demoulin (2011 : 147 sq.) met en évidence un « évitement du dialogue » dans *La Femme de Gilles*.

bolique en train de s'installer entre les protagonistes. Espérant beaucoup d'un rôle de confidente, Éliisa qui vient de donner naissance à un troisième enfant, le petit Gillou, se voit rattrapée malgré elle par son statut de mère. Pendant ce chapitre, elle nous est en effet décrite « comme une mère impuissante » (Bourdouxhe, 1985 : 74) souffrant de son incapacité à guérir de « son mal » un Gilles qu'elle appelle « mon petit » et dont elle touche le front « comme à un enfant fiévreux » (*id.* : 75). Lui, qui s'emporte, parle et pleure en gamin, s'en étonne d'ailleurs et l'exprime : « ... tu es là assise, et tu me regardes, comme si tu étais ma mère » (*id.* : 77). Ce rapport, qui confirme aux yeux d'Éliisa l'inscription physique de son amour pour Gilles et le lien indissoluble du couple (n'a-t-elle pas porté Gilles dans son ventre ?), lui confère des prérogatives incontestables. Mais non pas celles qu'elle espère en retirer. La façon dont se déroule la troisième « rencontre » charnelle décrite dans le roman le prouve :

Il ne s'endormait pas. Elle l'entendait toutes les quelques secondes soupirer d'énervement. Elle sentait en lui la meurtrissure d'un désir repoussé. Et *il lui était interdit à elle, sa femme*, de s'interposer, de se glisser toute entière entre lui et cette image qui le hantait. Restée au bord de la couche, elle ne pouvait se hasarder qu'à effleurer de ses doigts, en une caresse discrète, son visage, ses épaules, sa poitrine – écartant à peine le linge qui la privait du contact de ce corps adoré. Et pourtant comme elle aurait voulu le secourir !

Et tout à coup elle eut cette hardiesse : d'une main *anonyme* et tendre, doucement elle lui enleva son désir. (*id.* : 78, je souligne)

Il est deux raisons, qui ne s'excluent pas l'une l'autre, pouvant expliquer qu'Éliisa agit sous le couvert de l'anonymat. Tout d'abord, parce que, comme dans la scène précédente, le désir qu'elle enlève ne lui est pas destiné. Ici cependant, différence significative, l'initiative masculine fait défaut. Le contrat conjugal, tel qu'elle le conçoit, est rompu : il est interdit à Éliisa de remplir son rôle d'épouse puisque son mari ne la sollicite pas. Par ailleurs, Gilles se retrouve dans la posture, passive par définition, du

patient. Et nous avons là la deuxième raison. Atteint selon la protagoniste « comme d'un grand mal qui le rongerait » (*id.* : 74), il cherche un repos hors d'atteinte. Or, Éliisa accompli, en mère préoccupée, l'opération censée apaiser la souffrance de son « petit ». Son statut d'épouse, de femme passive révoquée, seule l'antithèse particulièrement forte avec son nouveau rôle de mère peut encore expliquer que l'action posée soit ressentie, à la fois, comme osée – d'où l'emploi du vocable « hardiesse » – et inavouable – d'où la « main anonyme »<sup>16</sup>.

Toujours est-il que, par sa nature thérapeutique, l'opération confère à Éliisa une position symboliquement prépondérante dans le couple. De celle qui subit, de patiente, de souffrante, elle devient agent : elle enlève le désir comme un mal, comme une fièvre. Face à un Gilles désormais endormi et comme anesthésié, le pouvoir de décision et l'autorité – prérogatives parentales par définition – qu'elle en retire sont incontestables. Elle décidera de ce qu'il reste à faire et comment il faut le faire, suivra Victorine à la trace, dira à Gilles comment se comporter. S'étant, malgré elle, débarrassée de son immobilisme comme d'une robe aimée mais devenue étriquée et inutilisable, elle endosse désormais, dans son obstination de préserver l'équilibre conjugal, l'harmonie originelle, la culotte. Mais se retrouve piégée : cela entre en conflit avec sa vision du couple. Son erreur lui est révélée par un dernier épisode de nature sexuelle :

Une nuit, simple hasard, simples mœurs de mâle, il se réveilla, se retourna et *la traita en femme*. À bout de force, elle s'octroya de croire à l'illusion. Elle oublia tout. Un moment elle vécut un monde où il n'y avait plus que Gilles et la femme de Gilles. Faiblesse qu'elle paya cher (Bourdouxhe, 1985 : 80, je souligne)

16 On retrouve cette connotation quelque peu incestueuse dans la description que fait la voix narrative de l'amour maternel selon Éliisa : « Qu'importait que les enfants fussent seules ! Elle les aimait *de toute sa chair* et de tout son cœur – elle ne pouvait aimer qu'ainsi — les deux petites filles blondes qui avaient les cheveux de Gilles et les yeux d'Elisa, et l'enfant qui était en elle et qu'elle sentait vivre contre son cœur. *Mais cette femme qu'on dit mère entre les mères, ce n'est pas d'une chair et d'un cœur maternels qu'elle chérit son fruit.* Enfants, continuation vivante d'un amour et qui ne possèdent tout leur prix que dans le rayonnement de cet amour... Enfants *issus de l'époux* et vivant dans la maison de l'époux. » (Bourdouxhe, 1985 : 33-34, je souligne).

En reprenant l'exemple de *La Femme de Gilles* mais sans pour autant se proposer d'en produire une analyse, Simone de Beauvoir met le doigt sur l'essentiel de l'intrigue : la relation au corps et entre les corps. Mais il ne s'agit pas tant ici, comme on pouvait s'y attendre et comme on s'est obstiné à l'affirmer, de la passivité de la femme, pas non plus d'une perception genrée sur le terrain particulier de la passion et de la sexualité, mais de l'importance que prend le corps dans l'appréhension du monde et dans la construction d'un « sens » qui le rende tolérable.

### 3. Le corps-signe

Si l'on a pu qualifier de sensuelle l'écriture de Madeleine Bourdouxhe<sup>17</sup>, c'est sans doute pour la place qu'y prennent les sensations, mais surtout en raison de l'omniprésence du « corps » – le thème comme le vocable. Rien que dans les trois courtes pages du premier chapitre, le mot apparaît à six reprises occasionnant à chaque fois de relativement longues descriptions du physique des protagonistes. Le mot se fait à peine plus rare par la suite. Tout au long du roman, le corps reste très présent fût-ce par le recours à un inventaire lexical et imagier tournant autour du tout et de ses parties<sup>18</sup> ou grâce à la description – le plus souvent depuis une perspective particulière, où le regard de la voix narrative épouse celui d'un des personnages, le plus souvent celui d'Élisa.

L'identité des personnages est avant tout physique. La voix narrative exprime en toutes lettres et d'entrée de jeu l'équivalence entre Élisa et son corps. Élisa, comme Victorine, confond Gilles avec son « grand corps musclé » (Bourdouxhe, 1985 : 12, 16). Les deux époux prennent Victorine pour sa « chair » (*id.* : 59), son « corps » (*id.* : 75). Présentés – dans une acception proche des sciences physiques – comme des corps en mouvement, ou au repos, dont la trajectoire dépend de leur interaction avec les autres

17 Il serait suffisant de citer à ce propos la lecture de Michel Thorgall (1985) ou l'étude de Nathalie Miklos (1990).

18 Les mains, par exemple, occupent une place de choix : « désunies » devant le nombre des saints, elles expriment la déroute d'Elisa ; « croisées », elles annoncent son trépas ; une main « amoureuse » enlève le désir de l'homme aimé ; « amicale », la main reconforte ; etc.

corps, les personnages se donnent à connaître à travers l'image et le reflet de leur corporalité. C'est d'ailleurs leur accès privilégié, sinon le seul, aux manifestations du monde. L'intériorité et le langage qui l'expriment paraissent être de la sorte des émanations, des propriétés ou encore des « accidents » au sens aristotélicien, de la matérialité anatomique.

Pour Éliisa, enfin, le corps est tout d'abord une façon de faire partie du monde. Mais il deviendra sujet à réflexion :

Au jardin, Éliisa a penché son beau corps lourd vers la bassine ; l'eau est tiède à souhait, pour en juger elle y a trempé ses bras nus, et elle demeure un peu ainsi, toute à la douceur de l'eau. Elle voit le reflet de son visage, brouillé dans un miroitement de soleil. En penchant un peu la tête elle atteint une zone d'ombre et son image apparaît plus nette : son visage est long et plein, ses traits réguliers, ses cheveux sombres et luisants. Femme du Nord, d'où lui vient cet air étrange d'Espagnole... (*id.* : 12)

Réfléchi dans l'eau au premier chapitre, le corps se fait tout simplement image. Connue et convenue, rappelant les Madones de la tradition picturale, cette image reste sans suite, stérile. Éliisa est encore heureuse. La souffrance aidant, les corps, leur image surtout, lui donneront à réfléchir et engendreront en elle une pensée intolérable – puisque personnelle et indépendante, en marge de la tradition et solitaire.

Vient appuyer cette hypothèse, la fonction toute symbolique octroyée par la romancière aux personnages enfantins. Sans épaisseur psychologique aucune – cela revient à dire corps à part entière –, ceux-ci sont organisés en petit monde parallèle, reflet du monde adulte. Gilles et Éliisa ont, au début du roman, deux filles jumelles. Deux sœurs sans nom frappées d'indistinction, que Gilles assied « chacune sur un de ses genoux » et qu'on désigne par des collectifs : « les gamines », « deux petites filles », « les enfants », « les jumelles »... C'est sur leurs « deux petits corps nus dans le soleil » (*id.* : 14) que le regard du père s'arrête à la fin du premier chapitre et ce sont eux qui annoncent le futur dilemme passionnel de l'homme. C'est à leur propos que Gilles, le grand gamin,

affirme : « Il y a bien un carré d'herbe ici, mais les enfants aiment mieux le jardin des autres ... » (*id.* : 12). Le doute qu'on pourrait encore avoir quant à ces coïncidences se dissipe au moment où un garçon voit le jour. « Ce poids nouveau qui lui venait du corps de Gilles » (*id.* : 20), Éliisa l'appellera Gillou, le petit Gilles. La correspondance est sans équivoque. À l'instar de son fils, Gilles partagera sa vie avec deux sœurs (Elisa et Victorine) qui, à défaut d'être jumelles, auront néanmoins à souffrir de la même indistinction. Du moins pour un temps, elles se disputeront la même position : celle de *la femme de Gilles*.

Les télescopes sont nombreux entre les deux mondes. Ils pourraient aisément constituer le corpus d'une étude à part. Mais ce n'est pas l'endroit, ici, d'en donner le détail. Notons tout de même le passage où Éliisa, tenant une fille au bout de chaque bras, tiraillée par leur poids, paraît subir sa maternité comme une crucifixion de plus (Bourdouxhe, 1985 : 51). Et celui où, alors que Gilles se fait passif et indolent, elle recommande aux jumelles censées surveiller leur petit frère : « ne touchez pas au petit [...] laissez-le bien dormir... » (*id.* : 62).

### 3.1. Une manière cinématographique de penser

L'appréhension qu'à Éliisa du monde est imagée et sérielle. Les corps et les objets s'expriment, font sens, par la position qu'ils occupent dans l'espace, les uns par rapport aux autres. Le sentiment de stabilité et d'ordre qui règne au début du roman n'y est pas étranger et le parti-pris de la voix narrative pour cette vision des choses en assure le succès. Mais il s'agit là d'un ordre (pré)établi que tout changement, toute permutation d'éléments, peut bousculer. Ainsi, un moment à peine après le baiser de Victorine, Éliisa veut se servir dans le tiroir à charbon pour allumer le poêle : « mais les pieds de Gilles la gênaient » (*id.* : 17). L'embarras est écarté provisoirement par la protagoniste par « un gros baiser sonore sur la joue » de celui qui représente « le seul homme qui pour elle existât » (*Ibid.*).

Il faudra qu'une prise de conscience douloureuse ait lieu pour que ce regard acquière, malgré une certaine résistance interne, la dimension analytique d'une pensée critique. L'écriture de Madeleine Bourdouxhe nous

permet d'assister en direct à cette naissance que, au beau milieu du chapitre III, le mot « cinéma » précipite comme par hasard. Gilles, qui veut y emmener Victorine, demande de l'argent à son épouse. En attendant, les deux amants se tiennent prêts pour le départ, l'un à côté de l'autre.

Tournant le dos à la pièce, Éliisa devant l'armoire fouillait dans son sac. Elle allait le refermer l'argent en main, et c'est à ce moment précis que brusquement l'inquiétude la reprit. Ce n'était plus un malaise vague auquel on s'abandonne un instant pour s'en libérer ensuite, mais une angoisse plus lourde, plus précise : devant elle il y avait le monde familier de quelques objets, elle les fixa un à un, puis elle arrêta son regard sur ses mains qui tremblaient, entr'ouvertes sur son sac, *et derrière elle il y avait un autre monde tout enchevêtré, inconnu et menaçant*. Elle le sentait tel et elle était sûre de ne pas se tromper, et *il ne fallait pas se retourner brusquement et lui faire face*.

Troublée par cette mystérieuse clairvoyance qui soudain venait de l'étreindre à la gorge, elle attendit un instant. Puis elle se retourna lentement, d'abord de profil en regardant droit devant elle avec des yeux un peu distraits, puis de trois quarts, puis de face... Elle les regarda. Ils paraissaient n'avoir fait aucun geste, ils étaient là tels qu'elle les avait vus quelques minutes plus tôt, *avant que cela ne lui arrivât*. (Bourdouxhe, 1985 : 21, souligné dans le texte)

Le moment est de première importance. Les italiques, procédé dont l'auteur ne fait pas une habitude, l'indiquent sans équivoque. Y est exprimée, mis à part l'hésitation d'Éliisa, l'opposition entre le monde domestiqué des objets quotidiens et un autre ressenti telle une menace en raison de son manque d'ordre, de sa nouveauté. Mais l'évolution n'est pas achevée : le regard devient certes clairvoyant, mais il ne se fait pas encore pensée.

Éliisa décide de « faire face » au monde qui se présente à elle : elle accompagnera Gilles et Victorine au cinéma. Sur le chemin, le sentiment

qu'elle est en train de découvrir un nouveau mode de connaissance nous est confirmé par un paragraphe très pictural. Passant devant une fenêtre éclairée, elle remarque une femme qu'elle peut à peine dévisager. La conclusion qu'elle en tire est pourtant claire : « Par ce regard qui avait duré tout juste les quelques secondes nécessaires à trois corps en marche pour briser un rectangle de lumière, Éliisa connaissait cette femme » (*id.* : 23). Pas étonnant dès lors qu'une fois assise – « entre Gilles et Victorine » ! –, elle se trouve bien à sa place « dans la salle obscure », « dans ces ténèbres confondues par elle avec le monde menaçant qui s'était révélé tantôt » (*Ibid.*).

Ceci dit, seul l'immobilisme de Gilles permettra l'éveil d'une pensée indépendante libérée de toute pression. Une fois à la maison, ce sont en effet les ronflements de l'homme qui annonceront « un monde redevenu normal » : « Et maintenant dépourvue de cette sensation d'agir suivant des raisons obscures mais impérieuses, elle posséda l'écrasante liberté d'envisager les choses de face » (*Ibid.*). Un lexique emprunté au langage spécifique du cinéma ou y faisant allusion pose son empreinte sur cette description détaillée du processus réflexif. Éliisa scrute, dépouille ses souvenirs pour leur faire livrer leur secret. Pour y arriver, elle revient en arrière, fait défiler et arrête le défilé des images :

Elle ne s'exprimait rien, elle faisait défiler les images devant elle : Victorine... puis Gilles... de nouveau Victorine – puis Gilles et Victorine... Et de temps à autre, comme fidèle à un ordre tacite, le mécanisme du souvenir s'arrêtait sur un geste, une attitude, une fin de sourire qui surpris par un regard inattendu avait stupidement hésité à fuir. [...]

De chaque image se détachait, petite abstraction douloureuse, une nouvelle abstraction douloureuse, une nouvelle parcelle de conclusion. Aucune d'elles non plus ne fut exprimée en mots, mais muettes et sans signification apparente, elles s'amoncelaient dans le cœur d'Éliisa. Et bientôt, de leur mystérieuse collaboration naîtrait la simple proposition grammaticale qui balayerait les images désormais inutiles, les ayant rassemblées en une

vérité précise, étonnamment courte, contenue dans son féroce petit assemblage de mots. (*id.* : 24)

Désormais, tout au long du roman, les pensées d'Élisa prendront ce chemin qui mène du corps des hommes et des choses vers le sens en passant par les images. En tant que lecteurs, nous sommes d'ailleurs conviés à suppléer les étapes du processus sur lesquelles le texte fait ellipse<sup>19</sup>. Un exemple parmi les dizaines qui habitent les pages du roman : quand Élisa suit du regard, à l'instar du Christ sur la croix, les agissements des gens sur la place de l'église, les descriptions de leurs faits et gestes laissent toujours en suspens un sens, non exprimé, mais que l'on devine. Il en va ainsi de cette fille qui « des livres sous le bras, passe devant l'église ; elle va s'immobiliser au bord du trottoir près du poteau de fer qui indique l'arrêt du tramway : chaque voiture qui passe elle la scrute avec des regards inquiets. » (Bourdouxhe, 1985 : 68) Ailleurs, il en va de même pour la robe « étrangement chiffonnée » de Victorine, la lèvre « marquée d'une petite meurtrissure » causée par Gilles, leurs ombres qu'Élisa entrevoit se désunir sur le carrelage de la cuisine.

### 3.2. *Le corps spectacle ou l'(im)posture du corps*

Il est une chose sur laquelle la critique s'accorde quant au style de Madeleine Bourdouxhe et c'est l'importance de l'ellipse, du silence et du non-dit<sup>20</sup>. J'ai décrit dans ces pages un mode, privilégié entre tous, par lequel *La Femme de Gilles* se sert du corps et de son image pour suggérer plutôt que dire. Mais, si la pensée qu'on voit se construire aboutit à une impasse, si le sens vers lequel elle s'achemine fait défaut, c'est (aussi) que l'image qu'on nous en donne est volontairement incomplète. Ou biaisée.

L'une des plus étonnantes particularités de cette histoire d'adultère, c'est que, je l'ai déjà mentionné, les amants n'y font jamais l'amour. Or,

19 On n'est pas loin de cette façon particulière de voir « par le dedans, en une sorte de cœur à cœur avec les êtres et les choses » que Bourdouxhe attribue aux romanciers et aux poètes (Bourdouxhe, 2011 : 197).

20 Lire à ce sujet l'état de la question dans « Raconter le silence » de Christiane Solte-Gresser (2011 : 137 *sqq.*).

cette occultation systématique va de pair avec une autre, plus subtile, et d'autant plus intéressante qu'elle échappe à l'examen de la critique : Victorine, femme elle aussi, mais ne se conformant pas au moule que son milieu lui impose, est mise au pilori par le roman. La voix narrative, Éliisa, et jusqu'à Gilles, séduit et abandonné, joignent leurs forces dans cette entreprise. Le parti-pris des protagonistes peut être aisément compris. Nous sommes cependant autorisés à interroger la partialité malveillante de cette voix narrative qui, s'arrogeant une position d'autorité, nous entraîne à sa suite dans un jugement de valeur intransigeant.

La toute première indication physique qui lui est attribuée place d'ores et déjà Victorine dans la sphère de l'automatique et de l'animal : alors que la jeune fille se met à coller des timbres « machinalement », Gilles voit – et la voix narrative nous le dit – « une petite gueule rouge qui s'ouvrait toutes les quelques secondes pour laisser passer une langue étroite » (Bourdouxhe, 1985 : 15). Mais alors que le mâle en éveil est dédouané par un « va, mon pauvre Gilles, jusqu'ici il n'y pas grand mal... » (*id.* : 16), Victorine est, elle, étiquetée sans complaisance aucune :

... la petite garce releva la tête : elle était de celles qui comprennent tout de suite et ne laissent pas passer l'occasion. Il y en a chez qui le cœur se développe d'une façon démesurée. Pour Victorine c'était le sexe qui prenait toute la place. Elle était née comme ça, elle n'y pouvait rien la pauvre fille. Mais tout de même c'est bien dégoûtant d'être comme ça. (*Ibid.*)

La trivialité du commentaire et le caractère péremptoire de son verdict situent son énonciateur dans le même milieu populaire que les protagonistes. Une même incapacité à comprendre Victorine habite leurs propos à son égard : « Devant un être semblable, Éliisa se sent étrangement démunie... » (*id.* : 60). Éliisa a le sentiment que cette enveloppe charnelle – « svelte, fraîche, pure... » (*ibid.*) – dissimule quelque chose, un manque essentiel à mettre en rapport avec son désintérêt total pour la recherche du sens des choses et de la vie. La voix narrative n'hésite pas, elle, à l'accabler davantage en lui donnant l'allure d'un monstre sans consistance aucune,

sans foi ni loi : « Femme qui ne tient ni du ciel ni de l'enfer, femme sans âme, sans esprit – et sans chair, car même de ce sexe énorme qui te dévore tu ne retires ni souffrance ni joie » (*id.* : 88)<sup>21</sup>.

Mais c'est Gilles qui exprimera explicitement l'avis général. La relation des deux amants s'achève en effet lors d'une scène qui concentre, en parole et en acte, toute la violence des propos prononcés d'un bout à l'autre du roman à l'encontre de Victorine. En s'acharnant de toute sa force mâle contre le visage et le corps de celle-ci, Gilles assène une à une les sentences de toute une société quant aux femmes de son espèce : « Putain ! Roulure ! Sale garce de putain !... » je te saisis la figure à pleine main et je te cogne la tête contre le carrelage... » (*id.* : 99). Seule l'arrivée d'Elisa l'empêche de la « crever » avec « le tisonnier pendu à la barre du fourneau » (*ibid.*).

Comme pour pallier le manque signalé, il nous est donné d'assister ici en direct – Gilles commente chacune des actions infligées au corps-objet en son pouvoir – à une scène de désamour. Gilles y fait d'ailleurs allusion : « je pourrais te posséder selon mon envie... “Te faire l'amour ? J'aime mieux ça...” et je te crache au visage... » (Bourdouxhe, 1985 : 99). Mais ce qui frappe le plus, les poings de Gilles mis à part, c'est le retour de l'image d'un corps éviscéré, vidé de sens, voué entièrement à l'apparence : « Tu n'es qu'une peau, entends-tu, une peau ! » (*ibid.*). Un corps enveloppe, un corps-spectacle en somme. Mais il s'agit d'un spectacle à part, qui gêne parce que son sens se dérobe. Et qu'on interprète tant bien que mal.

Que Victorine soit constamment associée à la légèreté, contrairement à Éliisa, aux jeux et aux divertissements en tout genre (cinéma, fête foraine, musique et danse), n'est dès lors pas un fait innocent. L'exemple le plus éloquent sans doute est la remarque à voix haute d'un ouvrier qui la compare à Mistinguett, grande vedette de la chanson, actrice et gloire du Music-Hall. Éliisa relève enchantée cette remarque puisqu'elle y trouve la confirmation de son constat, peut-être bien fondé, sur l'« air de fausse élégance » qui rendrait sa sœur ridicule. Reste que Mistinguett est une des grandes icônes parisiennes des années folles. Et que sa renommée de-

21 Par contraste, le roman suivant de Madeleine Bourdouxhe, *À la recherche de Marie*, mettra en scène un personnage féminin qui – au contraire d'une Éliisa prisonnière de sa vision de l'amour – se lance à la conquête de la liberté et de la vérité sur elle-même : chemin faisant, mariée mais bourgeoise et éduquée, Marie prend un amant.

meure liée à la dénonciation d'un amour tyrannique qui rend la femme prisonnière de l'homme aimé, notamment grâce à la chanson « Mon homme » (1920) dont le texte compte plus d'une ressemblance avec la trame romanesque de *La Femme de Gilles*.

Lisant entre les lignes, Victorine, que son nom donne pour gagnante dans une compétition mystérieuse, nous apparaît en effet comme une citadine existentialiste et terre-à-terre – pour l'exprimer en clé beauvoirienne. Porte-parole d'un monde nouveau et obscur, celui-là sans doute qui effrayait Éliisa, proche de ces femmes que Simone de Beauvoir appelle « hétaïres », la jeune fille jouit d'une certaine indépendance. Tout d'abord parce qu'elle travaille, ensuite parce qu'elle « ne renie pas cette féminité passive qui la voue à l'homme : elle la dote d'un pouvoir magique qui lui permet de prendre les mâles au piège de sa présence, et de s'en nourrir ; elle les engloutit avec elle dans l'immanence. » (De Beauvoir, 1976, II : 441). Se situant en dehors des contraintes morales ambiantes, financièrement autonome (jusqu'à un certain point) et assumant sa sexualité en femme libérée, elle offre au regard extérieur, par son existence même, un mode de vie alternatif à celui d'Éliisa. Loin de représenter pour autant une option idéale – Victorine n'est pas et ne se prend pas pour une sainte, comme sa sœur –, elle propose du moins l'idée d'un autre (monde) possible. Pas entièrement dépourvue d'instruction<sup>22</sup> et ayant le sens de la justice sociale, elle a conscience de la nécessité de jouer un rôle dans une société donnée, mais préfère, dans les limites de ses possibilités, y jouer le rôle de son choix.

Le fait qu'un jour, ayant enlevé sa robe pour qu'Éliisa la raccommode, elle propose un jeu à ses nièces plutôt qu'à sa sœur, est plein d'enseignements : « – On joue posture ? Elle pirouettait deux ou trois fois et restait quelques instants figée dans une pose comique. » (Bourdouxhe, 1985 : 59). Éliisa, elle, ne peut que se perdre à la fois dans la contemplation de ce jeune corps à demi nu et la recherche d'un sens dont Victorine semble n'avoir que faire. Pour la protagoniste, obnubilée par sa tragédie intime, ce jeu n'est qu'un écho de « toutes les attitudes de femme » (*ibid.*) que Victorine

22 C'est d'ailleurs un des indices donnés par Éliisa quant à la relativité du jugement qu'elle pose sur sa sœur : « La jeune fille ne manque pas d'intelligence : Éliisa se souvient qu'en classe elle était parmi les premières (que pourrait-elle trouver comme autre critérium...) » (Bourdouxhe, 1985 : 60).

aurait pu adopter pour décliner le désir de Gilles<sup>23</sup>. Cependant :

...elle sent bien qu'il n'est pas question de justice ou d'injustice... que Victorine lui ait pris Gilles, que Victorine commette le mal, elle veut bien le comprendre, mais ce qui lui apparaît monstrueux, inexplicable, c'est cette *allure* angélique que la jeune fille conserve. (Bourdouxhe, 1985 : 60, je souligne)

Si l'héroïne écarte au passage les questions de la vérité (n'essaye-t-elle pas toujours de l'arranger à sa manière ?) et de la justice (dont elle avoue ne pas avoir le sens), la *posture* demeure au centre de ses interrogations. Elle est, plus précisément, taraudée par le constat d'une inadéquation entre la moralité de l'individu et l'image que renvoie son corps. C'est là une pensée bouleversante pour quelqu'un qui, comme Éliisa, croit au caractère unitaire du corps et de l'âme et vient d'apprendre à lire le monde dans les images qu'elle en perçoit.

Une toute dernière scène non pas d'amour, mais de séduction et de désir, paraît confirmer cette analyse. Éliisa regarde par la fenêtre des soldats en manœuvre. L'un d'eux qui se trouve allongé contre la clôture du jardin capte son regard, lui envoie un baiser, une moue de reproche. Elle le regarde, l'observe et sourit. Alors qu'elle « apercevait mal son corps », elle le distingue enfin « encore frêle », « trop lourdement chargé d'étoffes et de cuir » :

Par gestes, il lui fit comprendre qu'il aimerait qu'elle fût couchée dans le pré, près de lui. Il tendait le doigt vers elle, désignait l'herbe à son côté, riait, et de ses bras ramenés vers lui il faisait le mouvement d'étreindre.

Éliisa s'éloigna de la fenêtre. *Ses seins se gonflèrent sous la robe*. Elle couvrit son visage de ses mains. En elle-même elle ne voyait que l'image de l'homme dormant dans la chambre au-dessus d'elle. (Bourdouxhe, 1985 : 92, je souligne)

23 Cette interprétation suit son cours dans l'imagination d'Éliisa au point que, lors de la scène des aveux, elle voit sa sœur nue prendre corps sous les mains fiévreuses d'un Gilles caressant « les courbes d'une chair imaginaire » (Bourdouxhe, 1985 : 76). Victorine pose à l'homme la même question « On joue posture ? » (*ibid.*).

Pour répondre à ce désir, celui du soldat et celui qu'elle découvre en elle, Éliisa peut dans l'absolu, comme Victorine devant Gilles, choisir « entre toutes les attitudes de femme ». Une mince possibilité s'ouvre pour celle qui n'est désormais plus qu'une mère, de prendre une nouvelle « posture » féminine : celle d'amante, désirée et désirante. Ce ne serait cependant qu'une posture. Éliisa choisit de rejoindre Gilles, dans leur chambre. La femme n'osera pas lui demander d'apaiser ce feu d'origine étrangère. L'homme n'avait pas longtemps hésité, lui. Mais ce n'est pas ce qu'elle veut pour elle-même. Figée « le dos au mur », elle se confond en un long regard détaillant le corps adoré, mais irrémédiablement endormi.

De retour dans la cuisine, elle verra près du jardin, l'herbe « vide, un peu foulée » (*Bourdouxhe, 1985 : 93*). Il ne lui restera plus qu'à refermer cette fenêtre et commencer « à éplucher les légumes pour la soupe du soir » (*ibid.*).

### 3.3. *En toile de fond, une autre imposture*

Derrière l'imposture du corps, se profile en ombres chinoises le grand débat public sur le rôle de l'intellectuel qui bat son plein à l'époque de la publication de *La Femme de Gilles*. On se souvient du *Congrès international des écrivains pour la défense de la culture* qui a lieu à Paris en 1935 et de l'« affaire Victor Serge » – que Madeleine Bourdouxhe côtoiera au quotidien à Bruxelles, dans le courant de 1936, à son retour du goulag. Le terme « posture »<sup>24</sup> se retrouve alors au centre du débat à la faveur de la polémique créée autour de *La Trahison des Clercs* (1927) de Julien Benda. Le philosophe – qui grâce au soutien de Jean Paulhan, découvreur de Bourdouxhe, devient une figure de proue de la Nouvelle Revue Française – y dénonce la « posture politique » des intellectuels, de gauche comme de droite, qui s'érigent en spécialistes de la chose publique et la détournent au nom de « passions », telles la race, la nation, la classe. Prenant le parti du réalisme, ils abandonnent ainsi, avertit Benda, les « valeurs cléricales » – immuables, rationnelles et désintéressées – de justice, de vérité et de raison.

Or, le tour de force de Madeleine Bourdouxhe, par ailleurs humaniste et

24 Pour un historique du concept dans les sciences sociales, lire Denis Saint-Amand et David Vrydaghs (2011).

féministe engagée, est d'avoir réussi à éviter avec élégance, respect et vérité, l'écueil de l'engagement réaliste moralisateur décrié par Julien Benda. En centrant son roman sur une famille appartenant à cette classe ouvrière à laquelle la société ne reconnaît d'autre valeur que sa force physique, et pour laquelle le corps représente souvent l'unique moyen de connaissance du monde, Bourdouxhe, en intellectuelle avertie, se garde de poser sur ses personnages un regard extérieur venant d'une autre couche sociale que la leur. Façon de refuser la « posture politique » tout en plongeant au cœur du réel. Il en résulte, à la lecture, un décalage très fertile en interrogations dont la plus importante sans doute touche à l'(in)existence d'une alternative d'émancipation réelle pour une femme de la condition d'Élisa. Dans la « Lecture » qui accompagne la réédition chez Labor de *La Femme de Gilles*, Michel Thorgall, alias Raoul Vaneigem, n'explicite pas l'allusion à *La Trahison des Clercs*. Le théoricien démissionnaire de l'*Internationale Situationniste* dessine pourtant avec sagacité l'arrière-fond qui la motive :

Le milieu prolétarien, où se débattent Gilles et Élisa, a toujours présenté sur les lieux communs de la bourgeoisie l'avantage de ressentir l'aliénation à l'état brut, sans les détours compassés de l'intellectualisme, sans les mauvaises raisons du progressisme dominant ; du moins tant que sa prise de conscience au feu de la révolte ne s'est pas égarée dans la spécialisation politique. Élisa ignore la lutte révolutionnaire, et c'est regrettable pour elle si vraiment le combat pour le Grand Soir peut résoudre son problème. Mais si l'engagement sous le drapeau rouge ou noir n'est pas de taille à l'aider à vivre mieux, alors qu'importent les discours sur la société nouvelle ? (Thorgall, 1985 :132)

\*\*\*

Le destin tragique de celle qui s'identifie comme « la femme de Gilles » trouve son origine dans une paradoxale tension physique et psychologique. Cherchant à retrouver au sein du couple une place qu'elle considère sienne mais qui la voue à la passivité, Élisa découvre en elle-même

un élan passionnel, volontaire et actif, qui lui ouvre l'accès à une nouvelle connaissance de soi et du monde. Une connaissance qui lui rend cependant le quotidien invivable. Prisonnière de sa vision de l'amour, comme le texte l'est de la voix narrative, elle ne peut que rester fidèle à son objectif initial. En ce sens, la fin du roman est logique : qu'est-ce en effet que le suicide sinon une action sublimée par la passivité absolue qui en est le résultat ?

À travers une autre fenêtre, Éliisa choisit de se glisser dans la mort comme elle a vécu : « passionnément » et « les yeux toujours fermés » (*id.* : 117).

## RÉFÉRENCES

- ARON, PAUL, 2012. « Un roman personnaliste presque parfait : *La Femme de Gilles* (1937) de Madeleine Bourdouxhe », dans : *CONTEXTES* [en ligne], N° 12, mis en ligne le 20 septembre 2012, consulté le 12 mai 2018. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/5458>.
- BENDA, JULIEN, 2003 (1<sup>re</sup> éd. 1927). *La Trahison des clercs*. Paris : Grasset (Les Cahiers Rouges), 334 p.
- BOURDOUXHE, MADELEINE, 1985 (1<sup>re</sup> éd. 1937), *La Femme de Gilles*, Bruxelles : Acte Sud/Labor/L'aire (Espace Nord), 137 p.
- BOURDOUXHE, MADELEINE, 2011, « 'Littérature et christianisme' réponse de Madeleine Bourdouxhe à une enquête dans *La Cité chrétienne*, le 5 février 1939 », dans : Kovácsházy, Cécile & Solte-Gresser, Christiane (dir.), *Relire Madeleine Bourdouxhe. Regards croisés sur son œuvre littéraire*, Bruxelles : Peter Lang (Documents pour l'Histoire des francophonies, N° 25), p.195-197.
- DE BEAUVOIR, SIMONE, 1976 (1<sup>re</sup> éd. 1946), *Le Deuxième sexe*, t. I et II, Paris : Gallimard (Folio/Essais N°37 et 38), 408 p. et 654 p.
- DEMOULIN, LAURENT, 2011, « Madeleine Bourdouxhe, pudeur et ellipse », dans : Kovácsházy, Cécile & Solte-Gresser, Christiane (dir.), *Relire Madeleine Bourdouxhe. Regards croisés sur son œuvre littéraire*, Bruxelles : Peter Lang (Documents pour l'Histoire des francophonies, N° 25), p. 145-152.
- EVANS, FAITH, 2011, « Madeleine Bourdouxhe vue par une éditrice, Faith

- Evans », dans : Kovácsházy, Cécile & Solte-Gresser, Christiane (dir.), *Relire Madeleine Bourdouxhe. Regards croisés sur son œuvre littéraire*, Bruxelles : Peter Lang (Documents pour l'Histoire des francophonies, N° 25), p. 175-185.
- KOVÁCSHÁZY, CÉCILE ; SOLTE-GRESSER, CHRISTIANE, 2011, « Introduction. Découvertes et Redécouvertes », dans : Kovácsházy, Cécile & Solte-Gresser, Christiane (dir.), *Relire Madeleine Bourdouxhe. Regards croisés sur son œuvre littéraire*, Bruxelles : Peter Lang (Documents pour l'Histoire des francophonies, N° 25), p. 9-11.
- KOVÁCSHÁZY, CÉCILE, 2008, « Relire Madeleine Bourdouxhe », dans : *Roman 20-50*, 1 (N° 45), p. 159-172.
- MIKLOS, NATHALIE, 1990, « Entre l'amour et la douleur, le désir. *La Femme de Gilles*, de M.B. », dans : *Cuadernos de filologia francesa*, N°4, p. 123-133.
- RENIER, VICTOR, 1992 (réédition), « La diversion du *Deuxième sexe* dans *La Femme de Gilles Madeleine Bourdouxhe* », dans : Michaux, Ginette (dir.), *Textyles*, N° 9 (« Romancières »), p. 35-42.
- SAINT-AMAND, DENIS ; VRYDAGHS, DAVID, 2011, « Retours sur la posture », dans : *CONTEXTES* [en ligne], N° 8, mis en ligne le 17 janvier 2011, consulté le 05 juin 2018. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/4712>.
- SARLET, CLAUDETTE, 1992 (réédition), « Madeleine Bourdouxhe, attentive au signe de tout lieu », dans : Michaux, Ginette (dir.), *Textyles*, N° 9 (« Romancières »), p. 103-112.
- SOLTE-GRESSER, CHRISTIANE, 2011, « Raconter le silence », dans : Kovácsházy, Cécile & Solte-Gresser, Christiane (dir.), *Relire Madeleine Bourdouxhe. Regards croisés sur son œuvre littéraire*, Bruxelles : Peter Lang (Documents pour l'Histoire des francophonies, N° 25), p. 137-144.
- THOREL-CAILLETEAU, SYLVIE, 2011, « *La Femme de Gilles*. Roman expérimental », dans : Kovácsházy, Cécile & Solte-Gresser, Christiane (dir.), *Relire Madeleine Bourdouxhe. Regards croisés sur son œuvre littéraire*, Bruxelles : Peter Lang (Documents pour l'Histoire des francophonies, N° 25), p. 17-25.
- THORGALL, MICHEL, 1985, « Lecture », dans : Bourdouxhe, Madeleine. *La Femme de Gilles*, Bruxelles : Acte Sud/Labor/L'aire (Espace Nord), p. 119-133.

**KEY WORDS:**

*body, gaze, image,  
sexuality, cinematographic  
thought*

**ABSTRACT:**

*Building on a quotation from *Le deuxième sexe* referring to Bourdouxhe's novel *La Femme de Gilles*, this article aims to make obvious in this latter that —for the protagonist, Éliisa— the body and the perception of the body play an eminent part in her awakening to analytical thinking (here, cinematographic in nature) and to female condition awareness. This awakening leads to a tragic paradox deriving, for Éliisa again, from the strict distribution of (passive and/or active) roles in the traditional couple. This interpretation is reached through the compared analysis of all the sexual scenes displayed in *La Femme de Gilles* and the examination of the general dynamics of the characters (taken as physical bodies in continuous interaction and interdependence).*

**SUR L'AUTEUR :**

*Sorin C. Stan est collaborateur externe des Archives et Musée de la Littérature (Bruxelles) et secrétaire de l'Association Européenne d'Etudes Francophones. Pendant onze ans, en tant que lecteur Wallonie-Bruxelles International, il a enseigné le français et la littérature belge francophone au sein des Universités de Pécs et Zagreb. Il y a codirigé *Itinéraires francophones. Mélanges offerts à Arpad Vigh à l'occasion de ses 65 ans* ainsi qu'un numéro de la revue *Knjževna smotra* intitulé « Interroger/écrire l'identité : la littérature belge francophone ». Il rédige actuellement une thèse sur la « remise en histoire » chez quatre auteurs fondateurs des francophonies littéraires : De Coster, Ramuz, Césaire, Kateb.*



⋮ En aval : Quelques écrivains contemporains ⋮

# JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT (LA SALLE DE BAIN) – UNE ESTHÉTIQUE DU VIDE POSTMODERNE ?

**Sarah Yigit**

*Lycée français Notre-Dame de  
Sion d'Istanbul*

## **MOTS-CLÉS :**

*Toussaint, La Salle de bain, postmodernisme, vide, perte, absurde*

## **RÉSUMÉ :**

*Cet article se donne pour but de montrer, par l'analyse de son roman inaugural **La Salle de bain**, comment l'œuvre entière de Jean-Philippe Toussaint semble relever d'une esthétique du vide emblématique d'une exploitation singulière des traits esthétiques majeurs qui définissent le postmodernisme (à savoir la renarrativisation du récit et le retour du sujet) en tant que reflet de problématiques propres à la postmodernité (considérée comme période historique) et transposées sur le plan esthétique à travers ce motif du vide. Ce vide esthétique serait, en effet, le reflet d'une époque qui a subi des pertes importantes (celle des méta-récits modernes de légitimation corrélative de celle de la question métaphysique de l'être) lesquelles ont laissé l'homme libre, mais sans repères, le plongeant dans un état mélancolique (au sens freudien du terme) caractéristique, comme réponse à l'absurdité de sa condition. Cette société postmoderne ainsi décrite engendrerait non pas un mais des postmodernismes, c'est-à-dire des dispositifs variables dont l'hétérogénéité formelle rendrait compte de l'hétérogénéité sociologique actuelle, conséquence de la liberté radicale dont l'homme postmoderne « jouit », contraint et forcé.*

## 1. Introduction

« Quand je dessine un arbre, je dessine du vide entre les feuilles » ; c'est par ces mots repris à Matisse que Jean-Philippe Toussaint lui-même, lors de la Chaire de poétique à laquelle il a participé en mars 2009 à l'Université Catholique de Louvain en Belgique<sup>1</sup>, a qualifié sa propre activité d'écriture : écrire du vide entre les lignes.

Ce vide dont il parle va faire l'objet de cette brève analyse au cours de laquelle nous allons essayer de déceler dans son œuvre inaugurale, en l'occurrence *La Salle de bain*, une esthétique du vide dont son œuvre entière semble relever selon ses dires.

Cette constante sera ensuite envisagée dans un cadre plus général, celui de la littérature postmoderne et de la notion controversée de postmodernisme qui sera ainsi réinterrogée à la lumière de cette esthétique du vide dont nous tenterons de montrer une certaine représentativité en termes de postmodernité.

## 2. Le postmodernisme : tentative de définition

Avant toute chose, il importe d'explicitier très brièvement la notion de postmodernisme à l'aune de laquelle sera envisagée cette esthétique du vide. Souvent confondu avec le terme de postmodernité (qui lui délimiterait plutôt la période en tant que telle), le postmodernisme désignerait l'ensemble des pratiques esthétiques caractérisant les auteurs de l'extrême contemporain<sup>2</sup> ; ces traits esthétiques qui ne forment pas un ensemble cohérent seraient corrélatifs de certains aspects symptomatiques de la société postmoderne<sup>3</sup>.

La controverse qui accompagne systématiquement l'utilisation de l'une

- 1 La Chaire de Poétique est un ensemble de conférences organisées chaque année par l'Université Catholique de Louvain. Au cours de celles-ci, un écrivain francophone est invité à venir s'exprimer sur la genèse de ses textes et le processus créateur, dans le but d'apporter un éclairage supplémentaire à l'étude de ses œuvres.
- 2 Gontard, Marc, 1998, « Postmodernisme et littérature », dans *Œuvres et Critiques*, XXIII (1), p. 28.
- 3 *Ibid.* p. 33. Cette transposition du plan sociologique au plan esthétique fera l'objet d'une analyse détaillée dans la seconde partie de cette étude.

ou l'autre de ces étiquettes marque, en réalité, une difficulté à les définir selon des critères précis ; il semble d'ailleurs que cette hétérogénéité soit elle-même caractéristique du postmodernisme et de la postmodernité dont le préfixe ne ferait que souligner une évolution plurielle. Cette évolution présente toutefois la particularité majeure de ne pas opposer les auteurs dits postmodernes à leurs prédécesseurs modernes dont le bilan positif leur vaut de ne pas être remis en cause. Le triomphe de la modernité (tout relatif puisqu'il n'empêche pas ses apories) met un terme définitif aux avant-gardes qui n'ont plus de raison d'être. De contestatrice<sup>4</sup> la position de la nouvelle génération va se faire conciliatrice puisqu'elle va tenter un dépassement dialectique de l'antinomie entre le roman moderne et le roman traditionnel : tout en tenant compte des acquis de la modernité, les écrivains postmodernes effectuent un « retour en arrière » réfléchi. La primauté de la forme sur le fond étant définitivement acquise, ils ne tentent pas d'impossibles surenchères préférant adopter une attitude ludique caractéristique à l'égard des conventions du roman traditionnel que la modernité s'est appliquée à dénoncer<sup>5</sup>.

Cette nouvelle « génération » apparaît au début des années quatre-vingt autour des figures phares de Jean-Philippe Toussaint et Jean Echenoz, après un passage à vide de vingt ans durant lequel, selon les dires de Jérôme Lindon (directeur mythique des Éditions de Minuit), il ne s'est plus rien passé. Ces nouveaux auteurs (dont les tendances multiples aux influences diverses ne formeront jamais un ensemble cohérent permettant de parler de courant littéraire au sens où on l'entend généralement) vont avoir en partage un certain nombre de traits généraux qui vont prendre une forme singulière dans leurs œuvres respectives.

Le trait majeur qui va définir le plus profondément la littérature postmoderne réside dans un mouvement significatif de renarrativisation, un retour au récit et à l'intrigue, mais un retour ludique, aux antipodes du modèle

4 La disparition de cette attitude contestatrice, caractéristique jusque-là de l'émergence des nouvelles écoles littéraires, s'accompagne d'une désaffection marquée pour la théorie pourtant si florissante dans les années soixante-septante ; les débats théoriques dont la littérature s'est entourée de façon systématique depuis son avènement ont disparu et les auteurs introduisent désormais leur théorie au cœur de leurs œuvres littéraires.

5 Demoulin, Laurent, 1997, « Génération innommable », dans *Textyles*, N° 14, p. 8-10.

traditionnel. Ce mouvement va de pair avec le retour du sujet qui, après avoir été honni pendant une vingtaine d'années, reprend sa place au centre de l'œuvre et des préoccupations de l'auteur<sup>6</sup>. Il ne s'agit toutefois pas non plus d'un retour naïf au modèle réaliste, à un sujet plein et cohérent ; le sujet postmoderne, mouvant et divisé, entretient un rapport d'étrangeté caractéristique avec le monde qui l'entoure mais également avec lui-même<sup>7</sup>.

Ce postmodernisme dont nous venons d'évoquer les spécificités majeures se définit, en réalité, de façon hétérogène au carrefour d'influences diverses et nuancées tandis que l'absence de théorie<sup>8</sup> engendre la diversification des formes que prennent ces traits au sein des textes littéraires. Ces visages multiples du postmodernisme, parfois opposés en apparence, vont permettre d'établir sa pluralité fondamentale : il n'existerait pas un mais des postmodernismes et c'est à l'exploration de l'une de ses formes, à travers la thèse d'une esthétique du vide caractéristique dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint, que vont s'essayer les analyses qui vont suivre.

### 2.1. *Le vide chez Toussaint*

Caractéristique de l'ensemble de son œuvre, le motif du vide apparaît dans *La Salle de bain* à trois niveaux. Le premier, qui correspond au niveau narratif, s'insère dans la marque distinctive générale du postmodernisme que nous avons évoquée précédemment, à savoir la renarrativisation ludique de la littérature. Chez Toussaint, ce retour au récit se fait sur le mode du vide puisqu'il construit sa narration à partir du traitement quasi exclusif de l'anecdote<sup>9</sup>, d'événements insignifiants sans intérêt et sans rapport entre

- 6 Il est intéressant de remarquer que ce sont les plus grands auteurs modernes eux-mêmes qui amorcent, vingt ans après, ce retour au sujet lequel se re-trouve au centre de l'œuvre. Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras ou encore Nathalie Sarraute, vont emboîter le pas à Roland Barthes, théoricien de « la mort de l'auteur », qui le premier va ré-exploiter le matériau autobiographique en publiant *Roland Barthes par Roland Barthes* pour la collection « Les écrivains de toujours » aux éditions du Seuil.
- 7 Bertho, Sophie, 1991, « L'attente postmoderne. À propos de la littérature contemporaine en France », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, N° 91 (4-6), p. 737-738.
- 8 Viart, Dominique, 1993, « Le récit postmoderne », dans Baert, Frank et Viart, Dominique (éds.), *La Littérature française contemporaine. Questions et perspectives*, Louvain, PUL, p. 155-156.
- 9 L'anecdotalisation systématique du récit est explicitement avouée dans *Monsieur* où le personnage lui-même est porteur de ce trait marquant : « Monsieur, un puits d'anecdotes. » (Toussaint, Jean-Philippe, 1992, *Monsieur*, Paris, Minuit, p. 101)

eux. L'exploitation narrative qu'il fait de ces détails lui permet de construire un récit disparate à partir des éléments minimaux que sont ces anecdotes, et plus à partir de l'événement. L'importance démesurée accordée aux détails entraîne ainsi la création d'un fil narratif singulier distinctif :

29)<sup>10</sup> Sans se préoccuper le moins du monde de ma présence, les Polonais poursuivaient une conversation, occupés et paisibles. Les yeux tournés vers la masse informe du céphalopode qui recouvrait la planche en bois, Kabrowinski enfonçait çà et là la pointe de son couteau pour équarrir quelque protubérance. Le poulpe avait été entièrement dénudé. Seule l'extrémité des membres préhensibles restait encore couverte, où subsistaient des pièces d'eau grisâtre, retroussées, ainsi que des chaussettes. Quittant de toutes parts la planche en bois, les tentacules sinuaient dans toutes les directions ; ils longeaient la surface de l'évier, surmontaient les obstacles, se rejoignaient, parfois se superposaient. Les plus longs pendaient dans le vide en différents endroits. (Toussaint, 1985/2005 : 33-34)

39) C'était un pull en grosse laine blanche, un pull à larges côtes, qui, ramassé sur lui-même, présentait l'allure d'un sac de pommes de terre à l'abandon. Sur la poitrine s'entrecroisaient des losanges blancs et beiges ; des protège-coudes en cuir brisaient le cheminement des manches. Je ramassai le vêtement qui se trouvait en boule sur le sol du débarras, et le dépliai dans le vestibule pour le considérer. Il était petit : Edmondsson avait dû le porter lorsqu'elle était jeune fille. Je retirai ma veste et l'enfilai. À peu de choses près (?), cela pouvait convenir. (Toussaint, 1985/2005 : 47)

En réalité, la profusion de détails gratuits dont il fait la spécificité de son écriture met en exergue son goût pour l'insignifiance laquelle permet de

10 Tout le récit est divisé en paragraphes numérotés.

réaborder la question de la narration sous un jour nouveau et original. Ce roman sur rien (dont rêvait Flaubert) qui se caractérise par la simplicité exacerbée de son intrigue (un personnage qui passe ses journées dans la salle de bain et qui n'en sort que pour aller se réfugier dans une chambre d'hôtel à Venise avant d'y revenir) semble se bâtir avant d'être aussitôt dénoncé par sa propre insignifiance<sup>11</sup> ; tandis que l'exploitation systématique des détails comme ressorts narratifs crée des effets conjoints d'humour et d'étrangeté.

Ce retour au récit sur le mode du vide, par l'exploitation narrative de l'anecdote, induit de plus la fragmentation de la narration en une succession d'épisodes qui présentent la singularité de respecter la chronologie sans toutefois être liés par une logique consécutive. Ces sauts narratifs au sein d'une ligne du temps fragmentée constituent pour le lecteur autant de bribes d'un ensemble à reconstituer, avec la particularité qu'il s'agit d'un ensemble sans cohérence interne : le personnage principal passe de la considération du dépeçage des poulpes à celle de la pluie en passant par la recherche d'un pull et l'évocation des anciens locataires de son appartement. Le retour au récit et à la linéarité de celui-ci est donc directement démenti par une fragmentation qui se matérialise dans la numérotation des paragraphes lesquels correspondent chacun au récit d'une anecdote. La récurrence de certains motifs, dans ces micro-récits qui se substituent à un macro-récit traditionnel, assure malgré tout une cohérence relative et « souterraine » au récit. Ce vide narratif d'un roman qui ne raconte pas d'histoire tout en ayant l'air d'en raconter une, correspond au primat de la forme sur le fond (hérité de la modernité et du Nouveau Roman en particulier) tout en redonnant une place centrale à la narration.

Ce sont ces micro-récits, bâtis sur des détails insignifiants, qui constituent le personnage principal comme sujet, lequel se définit également par le vide. Ce vide subjectif<sup>12</sup>, qui constitue le second niveau repérable de cette esthétique du vide, est corrélatif du retour du sujet au centre du récit, second trait majeur distinctif de la littérature postmoderne telle que nous l'avons défi-

11 Demoulin, Laurent, *op. cit.* p. 11.

12 Cet adjectif est entendu ici dans sa définition philosophique première comme ce qui concerne le sujet.

nie. Ce vide subjectif identitaire se dévoile sous plusieurs aspects : physique, psychologique, social et affectif. Le personnage principal n'est jamais décrit physiquement et sa personnalité psychologique est peu fouillée. Il présente également un vide émotif et affectif considérable ; dépourvu de toute émotion, notamment dans ses relations amoureuses plus que singulières, le personnage dont l'indifférence n'a d'égale que la solitude (désirée) témoigne d'un vide intérieur abyssal :

13) [...] Un instant plus tard, Edmondsson apparaissait, le visage rayonnant. Elle voulait faire l'amour.

14) Maintenant.

15) Faire l'amour maintenant ? Je refermai mon livre posément, laissant un doigt entre deux feuilles pour me garder la page.

17) [...] Sans se retourner, elle déboutonna sa blouse. J'ôtai mon pantalon pour lui être agréable. (Toussaint, 1985/2005 : 17-20)

Dénué de tout réseau social (les seuls amis qu'il reçoit sont ceux de sa compagne, amis qui l'ignorent superbement et réciproquement) et familial (sa seule famille est évoquée sous les traits de sa mère qui, ne parvenant pas à lui faire entendre raison pour qu'il sorte de la salle de bain, lui apporte des pâtisseries), il présente également un vide identitaire fondamental puisqu'il n'a même pas de nom. Les autres personnages, frappés du même vide, sont, quant à eux, très souvent désignés par leur fonction (le médecin, le barman, la femme du médecin, l'infirmière), et lorsqu'ils sont dénommés leur nom est soit farfelu (Edmondsson, Kovalskazinski Jean-Marie), soit au contraire très connu (J... d'Ormesson), empêchant ainsi toute construction identitaire cohérente et singulière. L'oisiveté permanente dans laquelle le héros évolue, érige le portrait d'un inactif aux quêtes dérisoires vides de sens (gagner la salle de bain de l'hôtel sans être vu, trouver un pull) ; assistant occasionnel d'un certain T, il passe ses journées enfermé dans la salle de bain ou dans une chambre d'hôtel (à Venise) où il vaque à de vagues occupations (lire, écouter la radio, méditer ou jouer aux fléchettes) pendant que sa compagne subvient à ses besoins :

2) Edmondsson pensait qu'il y avait quelque chose de desséchant dans mon refus de quitter la salle de bain, mais cela ne l'empêchait pas de me faciliter la vie, subvenant aux besoins du foyer en travaillant à mi-temps dans une galerie d'art. (Toussaint, 1985/2005 : 11)

44) Le courrier s'était accumulé pendant mon absence de Paris. [...] je reconnus une lettre de T., que j'ouvris dans le couloir, en marchant vers la salle de bain. Il me disait qu'il m'avait vainement téléphoné plusieurs fois et me demandait de l'appeler d'urgence dès mon retour. (Toussaint, 1985/2005 : 129)

Le vide intégral dans lequel baigne ce récit fragmenté en brefs épisodes relatant les actions anodines d'un personnage inconsistant, est matériellement représenté par les blancs typographiques qui séparent les différents paragraphes numérotés<sup>13</sup>. Ce vide matériel signifie visuellement cette esthétique du vide décelable dans tous les aspects de la narration et dans la construction du « héros », attirant l'attention du lecteur sur l'importance à accorder au néant objectif dans lequel évolue naturellement le personnage.

## 2.2. *L'origine du vide: perte et postmodernité*

### 2.2.1. *La perte*

La question qui se pose à présent est celle de l'origine de ce vide omniprésent chez Toussaint. Pour pouvoir y apporter un premier élément de réponse, il nous faut nous référer à la pensée d'un philosophe considéré comme l'un des plus importants du XX<sup>e</sup> siècle : Heidegger. Le point essentiel de sa philosophie réside dans la question de l'être et de son sens. Il analyse l'évolution de cette question au cours de l'histoire de la pensée occidentale qui correspond selon lui à l'histoire de la philosophie en tant

13 *Ibid.* p. 12.

que métaphysique laquelle a manqué la réponse à cette question de l'être, entraînant la perte de cette interrogation et même l'oubli de cette perte<sup>14</sup>. D'après Heidegger, l'erreur fondamentale remonte à Platon qui, avec sa théorie des Idées, opère une confusion entre l'être et l'étant. Cette erreur s'aggrave au début de la modernité avec Descartes lequel s'inscrit dans la réduction platonicienne de l'être à l'étant en instaurant une philosophie moderne de la subjectivité qui institue le primat du sujet pensant comme fondement ultime de tous les étants et, par conséquent, de toute vérité. L'erreur platonicienne originaire culmine avec Nietzsche sous la forme d'un nihilisme qui homogénéise l'étant : tout se vaut et rien n'a plus de valeur en soi. Cette homogénéisation consomme la perte de la différence ontologique fondamentale et, partant, de la question de l'être et de son sens. Ce nihilisme convient à la description de notre contemporanéité technologique laquelle constitue l'étape ultime de l'histoire de la question de l'être, en l'occurrence, son plus extrême oubli.

C'est dans l'essence même de la technique que l'on trouve la cause de cet ultime oubli. Cette essence se révèle non pas dans une vision instrumentaliste de la technique (représentation courante selon laquelle la technique serait un ensemble d'instruments et d'outils au service des hommes et du progrès) mais plutôt dans son métalangage ; c'est le terme allemand de « Gestell »<sup>15</sup>, traduit en français par « arraisonement », qui définit cette essence laquelle réside dans le comportement provocant que la technique exige de l'homme à l'égard de la nature (l'étant dans son ensemble), nature qui devient ainsi un vaste fonds disponible sommé de livrer ses ressources exploitables. L'homme ne noue plus à l'étant (et par conséquent à lui-même puisqu'il fait partie de l'étant) qu'un rapport technique de production et d'exploitation qui modifie profondément sa perception du monde et de lui-même. Cette « Gestell » représente un péril suprême puisqu'elle menace l'homme dans son rapport à lui-même en risquant de lui faire perdre ce qui le différencie de tous les autres étants, à savoir précisément son rapport pensant à l'être. Arrivé à ce stade, il n'est

14 Hotois, Gilbert, 1997, *De la Renaissance à la postmodernité. Une histoire de la philosophie moderne et contemporaine*, Paris/Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Le point philosophique ».

15 Heidegger, Martin, 1958, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, p. 26.

plus possible pour l'homme d'aller plus loin sans se nier radicalement ; pour dépasser cet oubli et renouer avec la question de l'être, il se doit de renouer avec la pensée méditative, à travers le langage dans lequel l'être se révèle puisque le langage est l'activité la plus proprement humaine, celle qui marque son appartenance à un ordre ontologique différent.

Cette pensée est à l'œuvre dans la littérature et notamment dans les œuvres postmodernes qui mettent en scène l'oubli de la question de l'être et de son sens, c'est-à-dire de la question qui concerne l'homme en propre. Ces mises en scène représentent une prise de conscience qui constitue une première étape dans la reprise de cette réflexion essentielle. Son oubli s'apparente à une perte fondamentale, celle du sens de l'être, qui découle de notre façon « technique » de considérer le monde et l'homme.

Cette perte va être transposée en littérature sur le plan esthétique. Dans l'écriture toussaintienne, la perte transparait dans la donnée objective du vide qui rend compte de l'inconscience dans laquelle l'homme semble être plongé à l'égard de cette perte. Ce vide prend notamment la forme de marques typographiques (les blancs) qui fragmentent le récit, fragments qui, par le vide qu'ils signalent, rendent compte d'une perte manifeste. Le vide identitaire, social et affectif qui définit le héros semble lui aussi en résulter, tandis que les détails sur lesquels sont bâtis les fragments du récit donnent forme au vide par leur insignifiance. Il importe de préciser que l'objectivité du vide n'est jamais totale : l'inconscience dans laquelle semble évoluer le personnage n'est que relative et on en veut pour preuve la recherche intuitive à laquelle il paraît s'adonner sans qu'il parvienne jamais à la définir explicitement. Cette intuition reflète la conscience que l'auteur a de cette perte, conscience qu'il introduit dans son récit sous la forme d'une réflexion existentielle<sup>16</sup> qui apparaît à l'état de germes au cœur même du vide caractérisant le personnage principal :

4) [...] Immobile. Sensible au mouvement, uniquement au mouvement, au mouvement extérieur, manifeste qui me déplaçait malgré mon immobilité, mais aussi au mouvement intérieur de

16 Demoulin, Laurent, *op. cit.* p. 14.

mon corps qui se détruisait, mouvement imperceptible auquel je commençais à vouer une attention exclusive, qu'à toutes forces je voulais fixer. (Toussaint, 1985/2005 : 55-56)

Derrière son apparente légèreté, *La Salle de bain* (comme les autres œuvres de Toussaint) est aux prises avec des questions essentielles (notamment celle du temps qui passe) même si leur gravité métaphysique est sans cesse désamorcée par le parti pris de futilité. Ce vide, trop omniprésent que pour ne pas signifier, n'en est pas réellement un : il dénote en réalité la situation dans laquelle se trouve l'homme postmoderne qui a perdu le sens de son être.

### 2.2.2. *La postmodernité*

Un autre élément de réponse à la question de l'origine de ce vide tous-saintien se situe, selon nous, au cœur de ce qui constitue les caractéristiques de la postmodernité envisagée en tant qu'époque historique. À la crise de la philosophie métaphysique, responsable de la perte de la question de l'être, correspond notamment la désuétude du dispositif métanarratif de légitimation<sup>17</sup>, laquelle constituerait la caractéristique majeure de la postmodernité<sup>18</sup>. Pour la définir, il nous faut revenir un instant sur le projet moderne par rapport auquel se détermine nécessairement la postmodernité. Ce projet, qui s'enracine dans l'exigence humaniste de la Renaissance et qui s'affirme dans l'entreprise des Lumières, repose sur deux valeurs principales. Celles-ci définissent des discours implicites et inconscients qui fournissent les repères de la pensée et l'aune des valeurs à partir desquelles l'homme définit sa réalité. Ces « méta-récits de légitimation » modernes reposent sur l'affirmation de l'émancipation de l'homme de la tutelle divine au nom de la raison, émancipation à laquelle se trouve liée la croyance en l'idée d'un progrès permettant à l'homme de se désaliéner. La constitution de la subjectivité du sujet, les sciences modernes et la technique provoquent l'extinction des méta-récits de la

17 Lyotard, Jean-François, 1979, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, coll. « Critique », p. 7.

18 Kibédi-Varga, Aron, 1990, « Le récit postmoderne », dans *Littérature*, N° 17, p. 4.

période classique au profit de ces nouveaux discours modernes. Toutefois, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, ces méta-récits modernes vont à leur tour être remis en cause et perdre tout crédit ; l'incrédulité et le soupçon qui grandissent à leur égard marquent le début de l'ère postmoderne. Le déclin de ces méta-récits, qui ne sont remplacés par aucun autre, est la conséquence de l'essor des techniques (à partir de la Seconde guerre mondiale) qui a permis à un crime contre l'humanité comme Auschwitz d'avoir lieu. Après celui-ci, l'homme ne peut plus croire aux bénéfices du progrès. Débute alors ce que Lipovetsky nomme l'« ère du vide »<sup>19</sup>. Dépourvu de tout discours légitimant, le sujet postmoderne n'a plus aucun repère sur lequel se constituer. Les méta-récits nécessaires à l'élaboration du sujet ont disparu, le laissant seul face au vide. Cette perte confronte l'homme à une liberté radicale qui induit une responsabilité absolue source d'angoisse : il n'a plus de réponses toutes faites, il doit lui-même redéfinir ses valeurs à l'aune de sa propre subjectivité. Face au vide du sens, l'homme est condamné à une solitude fondamentale puisque sa liberté le renvoie uniquement à lui-même pour trouver des réponses.

C'est ici que prend forme la seconde caractéristique marquant le passage à la postmodernité : elle consiste en une prolongation et une généralisation d'une tendance constitutive de la modernité, à savoir un procès de personnalisation qui institue l'individu comme valeur centrale et absolue se définissant seule. Cet individualisme qui nécessite l'auto-institution du sujet est revendiqué par la modernité, alors que le règne du narcissisme postmoderne est quant à lui subi. Voulu par la modernité, cet individualisme oblige le sujet postmoderne à vivre sans ancrages (ils ont disparu avec le déclin des méta-récits) provoquant chez celui-ci un profond sentiment de vide intérieur (identitaire, social, affectif) qui se traduit par l'indifférence et l'apathie.

Ces deux attitudes ne sont pas les marques d'un égoïsme individualiste qui serait propre à la postmodernité ; il s'agit en réalité de mécanismes de défense qui prennent toute leur signification dans le cadre d'une conception réactualisée de l'absurde camusien et de la notion freu-

19 Lipovetsky, Gilles, 1994 [1983], *L'Ère du vide, essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».

dienne de mélancolie. Cette pathologie<sup>20</sup> dont les symptômes principaux (le désintérêt pour le monde extérieur et l'incapacité de nouer des liens affectifs) correspondent à la personnalité du héros toussaintien, trouve sa source dans une perte originaire inconsciente qui provoque un défaut identitaire responsable de l'état mélancolique. Afin de se prémunir contre toute répétition de cette perte, le mélancolique (et en l'occurrence ici le sujet postmoderne) refuse de s'impliquer ou de s'investir, se murant dans une indifférence qui signifie en réalité son vide identitaire. Ces attitudes ont également partie prenante avec la conception de l'absurde telle que définie par Camus<sup>21</sup>. Selon lui, l'absurde est un sentiment qui naît de la confrontation entre le caractère irrationnel du monde et le désir humain d'y trouver une signification *a priori*. L'indifférence du monde (qui échappe à la logique du sens) est la source du sentiment d'absurdité auquel l'homme répond par sa propre indifférence et par un déni d'intention qui traduiraient ainsi une manière de se protéger. Il serait également envisageable de réinterpréter la notion psychanalytique de la mélancolie à la lumière de l'absurde camusien : la catastrophe originaire résiderait alors dans la prise de conscience par l'homme de l'indifférence du réel, ce qui aurait pour conséquence de provoquer l'état mélancolique postmoderne. Et face à cette blessure infligée par le réel, le système défensif adopté par le sujet tiendrait dans une attitude indifférente et apathique, caractéristique notamment du personnage principal de *La Salle de bain*. En définitive, cette « ère du vide » placerait en quelque sorte l'homme face à sa propre condition absurde.

### 2.3. *La Salle de bain* – un récit postmoderne et postmoderniste

Ce vide, conséquence de la perte des méta-récits et de l'individualisme qui en découle, est mis en scène, transposé esthétiquement dans les œuvres postmodernes et, en l'occurrence, dans *la Salle de Bain*. Les traits caractéristiques de l'ère postmoderne vide et individualiste y sont

20 Freud, Sigmund, 1968 (pour la traduction française), « Deuil et mélancolie », dans *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, p. 147-174.

21 Camus, Albert, 1942, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais ».

repérables sur le plan esthétique, notamment dans les spécificités principales du ou plutôt des postmodernismes, à savoir la renarrativisation du récit et le retour du sujet. Cette renarrativisation qui définit en propre la littérature postmoderne témoigne du vide sur lequel repose désormais l'ère postmoderne (esthétique et historique) puisque, s'il y a un retour du récit et de l'intrigue, il ne s'agit jamais d'un retour naïf aux procédés traditionnels. Celui-ci s'effectue (dans le cas particulier qui nous occupe) sur le mode objectif du vide, en tenant compte de ce qui a été perdu dans la modernité, avec un récit qui se construit exclusivement à partir du traitement de l'anecdote, anecdote dont l'insignifiance vient immédiatement dénoncer le récit dont elle constitue la matière. La fragmentation de cette narration en une succession d'épisodes qui respectent une chronologie linéaire sans toutefois être liés par une logique consécutive témoigne également de la perte, du vide qui s'y donne ainsi à voir. Cette renarrativisation entretient des liens étroits avec le sujet auquel la littérature redonne une place à partir du début des années quatre-vingt. Toutefois, ce sujet qui fait sa réapparition au centre de la narration subit lui aussi les effets de cette perte puisqu'il s'agit d'un sujet désubstantialisé, caractérisé par un vide identitaire fondamental sur les plans physique, psychologique, social et affectif. Ce vide, enfin, est matérialisé au sein des récits par des blancs typographiques récurrents, très caractéristiques des œuvres postmodernes et qui témoignent visuellement et matériellement des pertes subies. Ils manifestent également la nouvelle place ménagée au lecteur qui est dès lors chargé de « remplir » lui-même ces blancs. Ceux-ci représentent une potentialité de sens dans laquelle réside toute la richesse du récit postmoderne.

### 3. Conclusion

Cette brève étude de *La Salle de bain* nous a permis d'illustrer une exploitation singulière des traits esthétiques majeurs qui définissent le postmodernisme (à savoir la renarrativisation du récit et le retour du sujet), en tant que reflet de problématiques propres à la postmodernité et transpo-

sées sur le plan esthétique à travers ce motif du vide.

Ce vide esthétique est l'expression d'une époque qui a subi des pertes importantes, à savoir celle des méta-récits modernes de légitimation corrélatrice à celle de la question métaphysique de l'être. Ces pertes qui ont laissé l'homme libre, mais seul et sans repères, se sont accompagnées de l'affirmation de l'individualisme moderne qui est aujourd'hui subi par le sujet postmoderne, forcé de se définir seul.

La postmodernité telle que nous l'avons décrite engendre en réalité non pas un mais des postmodernismes, c'est-à-dire des dispositifs variables dont l'hétérogénéité formelle rend compte de l'hétérogénéité sociologique actuelle, conséquence de la liberté radicale dont l'homme postmoderne « jouit », contraint et forcé. Cette ère de totale liberté correspond donc à celle dont bénéficie désormais la littérature postmoderne affranchie des diktats modernes, liberté qui se marque dans la pluralité du postmodernisme dont l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint n'illustre qu'un des aspects.

## RÉFÉRENCES

- BERTHO, SOPHIE, 1991, « L'attente postmoderne. À propos de la littérature contemporaine en France », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, N° 91 (4-6), p. 735-743.
- BESSARD-BANQUY, OLIVIER, 2003, *Le Roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives ».
- BOUTOT, ALAIN, 1989, *Heidegger*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ».
- CAMUS, ALBERT, 1942, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais ».
- COTTEN, JEAN-PIERRE, 1974, *Heidegger*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de tous jours ».
- DEMOULIN, LAURENT, 1997, « Génération innommable », dans *Textyles*, N° 14, p. 7-17.

- FREUD, SIGMUND, 1968 (pour la traduction française), « Deuil et mélancolie », dans *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, p. 147-174.
- GONTARD, MARC, 1998, « Postmodernisme et littérature », dans *Œuvres et Critiques*, XXIII (1), p. 28-48.
- HEIDEGGER, MARTIN, 1958, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard.
- HOTTOIS, GILBERT, 1997, *De la Renaissance à la postmodernité. Une histoire de la philosophie moderne et contemporaine*, Paris/Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Le Point philosophique ».
- KIBÉDI-VARGA, ARON, 1990, « Le récit postmoderne », dans *Littérature*, N° 17, p. 3-22.
- LIPOVETSKY, GILLES, 1994 [1983], *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais ».
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, 1979, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- TOUSSAINT, JEAN-PHILIPPE, 1985, *La Salle de bain*, Paris, Minuit.
- TOUSSAINT, JEAN-PHILIPPE, 1992, *Monsieur*, Paris, Minuit.
- VIART, DOMINIQUE, 1993, « Le récit postmoderne », dans Baert, Frank et Viart, Dominique (éds.), *La Littérature française contemporaine. Questions et perspectives*, Louvain, PUL, p. 153-165.
- VIART, DOMINIQUE ; VERCIER, BRUNO, 2005, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas.

**KEY WORDS:**

Toussaint, *La Salle de bain*, postmodernism, emptiness, loss, absurde

**ABSTRACT:**

This article's purpose is to show, through the analysis of his inaugural novel *La Salle de Bain*, how the entire work of Jean-Philippe Toussaint seems to emanate from an aesthetic of emptiness emblematic of a singular exploitation of the major aesthetic traits that define postmodernism (ie the renarrativisation of the narrative and the return of the subject) as a reflection of postmodernity's (considered as historical period) specific problems transposed on the aesthetic level through this pattern of emptiness. This aesthetic of emptiness would reflect a period that has suffered significant losses (that of the modern grand narratives correlative to that of the metaphysical question of being) which left the man free, but without reference, plunging him into a characteristic melancholic state (in the Freudian sense) as a response to the absurdity of his condition. This postmodern society thus described would generate not one but many postmodernism, variable devices whose formal heterogeneity would reflect the current sociological heterogeneity, a consequence of the radical freedom whose the postmodern man must "enjoy", forced and coerced.

**SUR L'AUTEURE :**

Sarah Yigit est diplômée de l'Université Catholique de Louvain (Belgique) en Langues et Littératures françaises et romanes. Après un mémoire consacré à la subversion de l'énonciation dans l'œuvre d'un auteur belge contemporain (Jean-Philippe Toussaint) et de nombreux voyages, elle a obtenu un poste de lectrice de langue française et littératures francophones à l'Université de Zagreb en Croatie. Elle a intégré, durant son mandat, le comité d'organisation de la première édition des « Rencontres Francophones » qui se sont déroulées à l'Université de Zadar en mai 2016 et dont elle codirige actuellement la publication des actes. Son domaine d'études de prédilection porte sur la question identitaire dans la littérature belge et plus particulièrement les auteurs de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Elle est aujourd'hui professeur au Lycée Français Notre-Dame de Sion d'Istanbul.

## VINCENT ENGEL – (EN)JEUX DE MOTS DANS SA NOUVELLE SANS *CHICHIS*

**Tony Šercer**  
*chercheur indépendant*  
*(ancien étudiant de l'Université*  
*de Zadar)*

### **MOTS-CLÉ :**

*Vincent Engel, Sans chichis, analyse traductologique, jeux de mots, pertinence.*

### **RÉSUMÉ :**

*Le but de ce travail est de proposer une analyse traductologique des usages ludiques du langage figurant dans la nouvelle **Sans chichis**, écrite par l'écrivain belge Vincent Engel. Les manipulations du langage présentent un véritable casse-tête pour le traducteur ; par leur complexité, elles mettent à l'épreuve l'agilité de son esprit, et lui en tant que passeur du message original, est tenu de mettre à profit tout son savoir-faire afin de venir à bout de chaque obstacle verbal et de mener à bonne fin son travail. Dans cette contribution, nous nous proposons de donner un aperçu de notre traduction qui a abouti à plusieurs conclusions quant au rôle et l'impact des jeux de mots sur le texte. Ainsi, nous nous donnerons pour objectif d'examiner le caractère des jeux de mots en français et d'analyser la pertinence de leur traduction en croate, tout en nous appuyant sur les idées de la théoricienne française Jacqueline Henry.*

## 1. Introduction

Dans le présent travail, notre intention est de partager les observations qui ont achevé de prendre forme à l'issue de notre travail de traduction aussi bien que de nos efforts d'analyse concernant le transfert des (en) jeux de mots du français vers le croate. Tout d'abord, avant d'entamer l'essentiel de notre propos en la matière, il conviendrait de nous pencher brièvement sur les particularités du texte qui a servi de base à toutes les réflexions figurant dans cette contribution, ainsi que sur l'ouvrage et le parcours professionnel de son auteur. Vincent Engel est un homme de lettres belge, né en 1963 à Uccle. Sa production littéraire lui a valu plusieurs prix, entre autres le prix Victor Rossel des jeunes et le prix des Libraires du Livre de Poche pour son roman *Retour à Montechiarro*. A l'heure actuelle, il travaille comme professeur de littérature à l'Université catholique de Louvain et, de plus, enseigne l'histoire contemporaine à l'I-HECS à Bruxelles. Il compte à son actif cinq recueils de nouvelles. Jusqu'à présent, il a publié *Légendes en attentes* (1993), *La Vie malgré tout* (1994), *La Guerre est quotidienne* (1999), *Nous sommes tous des faits divers* (2013) et *Belgiques* (2017), son nouveau recueil tout juste sorti en librairie, qui rassemble les brefs récits qu'Engel a rédigés pour l'hebdomadaire *M... Belgique*. En outre, il est à noter qu'à part des nouvelles, Vincent Engel a déjà publié de nombreux essais et romans; il est également auteur de plusieurs pièces de théâtre, critique et chroniqueur.

Pour ce qui est de la nouvelle sous étude, elle fait partie de son ouvrage le plus récent et comporte, tout comme le reste des récits figurant dans ce recueil, bon nombre de manipulations et d'usages ludiques du langage qui posent assurément un défi majeur pour le traducteur tenu d'en effectuer un transfert pertinent vers le croate. Elles sont marquées par une humeur enjouée, parsemées de jeux de mots, abondent en connotations et en allusions. Quant aux manipulations, Engel joue avec les mots tant sur le plan phonique que sur le plan sémique, en revêtant ses nouvelles d'un manteau ludique parfois fort difficile à transposer de façon adéquate dans la langue croate. Remarquons aussi que toutes les nouvelles du recueil sont émaillées de nombreux clins d'œil aux figures

réelles du monde politico-culturel belge (d’où le titre *Belgiques*), ce qui apporte son lot d’ennuis quand il s’agit d’accéder à la pleine compréhension du texte.

## 2. Jeux de mots

Les jeux de mots constituent un phénomène linguistique qui s’écarte des principes communs des stratégies de traduction. Par leur nature ambiguë et surtout contraignante, ils requièrent une approche mûrement méditée de la part du traducteur. Car, face à un tel piège du texte source, le traducteur se voit obligé de puiser dans ses ressources de créativité et de faire montre d’une attention toute particulière pour être à même de déjouer les embûches linguistiques si sournoisement tendues par l’auteur. Les jeux de mots représentent par ailleurs un usage ludique du langage qui est loin d’être l’apanage de la littérature. Ces manifestations accrocheuses de la langue n’hésitent pas à se faufiler dans notre vie quotidienne ; nous pouvons observer leur présence dans la communication orale spontanée, dans la communication écrite sur les réseaux sociaux, sur des enseignes publicitaires, dans des slogans, dans des blagues, des comptines, ou enfin dans le domaine de la littérature (cf. Froemel et Zirker, 2015 : 3). En ce qui touche le domaine de la traduction littéraire, à cause de leur caractère à la fois subtil et accrocheur, les jeux de mots laissent très peu de maniabilité dans l’optique du texte (et la langue) d’arrivée. De surcroît, Froemel et Zirker leur prêtent les traits suivants :

(...) les jeux de mots expriment une réflexion métalinguistique et nous invitent à y participer, attirant l’attention de l’auditeur ou du lecteur à la fois sur le message et sur le langage. En effet, les jeux de mots fonctionnent souvent comme des énigmes à résoudre qui, pour être résolues, requièrent une réflexion sur la signification des unités linguistiques et leurs ambiguïté de la part de l’auditeur, aussi bien qu’une réflexion sur les structures de la langue qui sont manipulées de manière ludique. (*ibid.* : 10)

D'après la théorie du sens émise par Seleskovitch et Lederer, « l'opération traduisante implique un travail de recherche du sens, suivi d'une déverbalisation et d'une reformulation pour aboutir à un établissement d'équivalences »<sup>1</sup>. Et pourtant, sur le plan de la recréation des jeux de mots, il faut être encore plus soucieux de produire ces équivalences textuelles plutôt que de priver la traduction de son essence en la réduisant à de simples correspondances au niveau du lexique. Ainsi, dans la section suivante, nous nous proposons d'étudier la portée des jeux de mots dans un texte particulier. A cet effet, nous allons mettre à plat toutes les connotations qui découlent des manipulations sémantiques et phonétiques de la langue, dans le but de saisir la portée de chacun d'entre eux à l'échelle globale de la nouvelle. Dans cette analyse comparative qui aura pour objectif d'examiner la singularité des jeux de mots en français et la pertinence de leurs homologues dans le texte croate, nous allons largement puiser dans les idées de Jacqueline Henry, théoricienne française qui scrute ce phénomène linguistique dans son livre *La traduction des jeux de mots* (2003). Nous allons nous servir aussi de la traduction croate de la nouvelle en question, effectuée dans le cadre de notre mémoire de master, qui à son tour propose une étude plus approfondie de cette problématique. Il nous faut souligner d'ailleurs que le gros de l'analyse traductionnelle qui sera présentée dans la section suivante a été rédigé pour les besoins de ce même mémoire de master.

### 3. Sans chichis

Avant de plonger dans notre analyse, nous jugeons nécessaire de souligner encore une fois l'importance d'une reconstruction pertinente des jeux de mots. Dans cette partie, notre attention va s'attarder sur les phrases qui sont révélatrices de l'esprit du texte que nous traitons. Plus précisément, nous allons amorcer la question de la fonctionnalité des jeux de mots au sein de la nouvelle sous étude. Toute activité traduisante

1 Herbult, Florence, 2004, « La Théorie interprétative ou Théorie du sens : point de vue d'une praticienne », *Meta* 49, N° 2, p. 307–315. doi:10.7202/009353ar (consulté le 10 septembre 2017).

implique un savoir-faire très particulier et avant de se mettre au travail, il est essentiel de bien soupeser le poids de chaque jeu, ainsi que l'impact de toutes les connotations et allusions habitant le texte de départ. Car c'est seulement après avoir évalué l'ampleur et l'étendue de chacun d'entre eux, que l'on pourra s'attaquer à la tâche de leur reconstruction dans la langue cible. Quel que soit le type du texte à traduire, afin de saisir son esprit, il est toujours primordial d'attacher une grande attention aux particularités en émanant qui constituent l'essence même de son fonctionnement.

Tout d'abord, il convient de noter que le réseau connotatif de cette nouvelle se déploie selon un principe bien défini, ce qui deviendra manifeste au fur et à mesure du passage en revue de nos exemples. Je propose de nous pencher sur un exemple et sa traduction croate :

(1)

*Mais sur ce chantier-là, Elio collectionnait les mauvais raccords et les pétages de plomb.* (p. 103)

*No na tom je gradilištu Elio sakupljao istrošene spojke i pregorene živce.*

Dans cet exemple, le jeu de mots dans la phrase originale s'articule autour de deux éléments; le premier d'entre eux *mauvais raccords*, un élément bien concret, et l'autre *pétages de plomb* qui est abstrait. Le premier ne comporte en soi rien d'extraordinaire, tandis que la dimension ludique du jeu est centrée sur le caractère abstrait du second. Inutile de rappeler qu'un *pétage de plomb* n'a rien à voir avec le bricolage ; il renvoie au fait de craquer psychologiquement, de perdre le contrôle de soi-même, de s'énerver, de « disjoncter ». C'est bien évidemment la nominalisation d'une expression française souvent utilisée dans le registre familier : *péter les plombs*. Dans l'optique de Pierre Guiraud, il s'agit là d'un procédé littéraire qu'il nomme *fausse coordination*, une intervention appartenant aux jeux de mots par enchaînement, où l'auteur coordonne les éléments qui font partie de différentes familles sémantiques (cf. 1976 : 28). Pour ce qui

concerne notre traduction, le transfert du premier élément ne nous a pas posé de problème, tandis que pour la seconde fausse coordination, quelque peu plus épineuse, nous avons opté pour le procédé propre à l'original : nous avons évoqué nous aussi un syntagme véhiculant une idée abstraite, dans l'intention de faire allusion à une suite d'expressions particulières au langage croate familier à savoir *imati izgorene živce, pregorjeli su mi živci, izgorjeti na živce*, tout en misant sur la paronymie sonore entre les mots *žice* i *živce*.

À ce point de notre cheminement, il faudrait préciser que la plupart des jeux dans la nouvelle se centre sur le domaine de l'électricité. Elio exerce la profession d'électricien et du coup l'auteur puise dans le vocabulaire de ce domaine pour construire ses jeux. Gardant ceci en tête, nous avons cherché à ne pas nous écarter de cette idée générale, puisque les jeux font manifestement partie intégrante de ce texte.

Dans l'extrait suivant les allusions vont en s'intensifiant :

(2)

*Alors, Monsieur le Premier électricien, dites-nous franchement... Toutes ces histoires de fiches mâles et femelles, ça ne vous embrouille pas les idées ? Vous n'avez pas parfois des envies... je ne sais pas... des envies de... – Que voulez-vous dire Joëlle, interrompit Adrien ? Une envie d'élevage de prises ? D'amours électriques et électiques? (p. 104)*

*Dakle, gospodine Premijer Električaru, recite nam iskreno... Sve te priključnice i priključci, zar vam nikada ne pomute pamet ? Spopadne li vas katkada želja da... ne znam... želja da... – Što želite reći, Joelle ? – prekinuo ju je Adrien. – Želja da im sređujem spojeve ? Da se bavim ljubavnim iskrama između utičnice i utikača ?*

Le jeu de mots dans le texte doit être mesuré en fonction de sa finalité, de son effet, ainsi que du texte lui-même. Pour ce qui est de l'exemple (2), il est question d'une manipulation de mots qui porte sur leur face sémique ; il est formé par ailleurs de plusieurs éléments dont le premier,

d'une certaine manière, fraye le chemin pour ceux qui lui font suite sur le plan des allusions. En y regardant de plus près, force est de constater qu'il s'agit là d'une intervention de la part de l'auteur qui, dans la langue française, s'avère très explicite ; à savoir *fiche mâle* désigne *utikač* alors que *fiche femelle* correspond à *utičnica* en croate. Donc, la tension qui résulte de cette opposition, du contraste mâle-femelle qui sert de base pour le fonctionnement du jeu, ne pourrait guère être plus manifeste qu'elle ne l'est déjà. En revanche, afin de transférer cette tension au milieu croate, nous étions obligé d'avoir recours à une reconstruction qui nous permettrait de compenser le clin d'œil de l'original, compte tenu du fait que le lexique croate ne nous permet pas de recréer la même association d'idées. Dans cette optique, nous avons décidé de traduire ce segment en recréant les éléments du jeu ; pour mener à bien ce processus nous nous sommes, bien entendu, appuyés sur son fond contextuel. Afin d'explicitier l'idée contrastive entre mâle et femelle, qui jette les fondements du reste du jeu, nous avons jugé bon d'introduire une autre partie, directement en rapport sémantique avec cette idée, ayant pour objectif d'explicitier et légitimer le jeu. Car, nous sommes d'avis qu'en croate l'emploi de *priključnica/priključak* serait une allusion trop implicite, bien plus fermée que ne le sont *fiche mâle* et *fiche femelle* en français. En conséquence, dans le but de susciter l'effet analogue, nous avons accentué davantage ce contraste en l'intensifiant ; nous avons par ailleurs ajouté un nouveau couple de mots (*utikač / utičnica*), misant là aussi sur un couple de mots formés à partir d'une même racine et sur leurs terminaisons respectives propres à l'un et à l'autre genre pour faire en sorte que le jeu n'échappe pas au lecteur croate. Cependant, il ne passe pas inaperçu qu'en cours de route nous avons perdu l'effet original du jeu sonore entre les mots *électrique* et *électique*.

Avant de passer à la partie théorique de cette section, nous allons nous servir d'un autre exemple afin de mieux illustrer notre propos à ce sujet :

(3)

*Et dites-nous, n'êtes-vous jamais révolté par les manœuvres de vos concurrents ? – Vous voulez dire survolté, ma chère Joëlle ! (p. 105)*

*Recite nam, zaiskri li ikada između vas i konkurencije ? – Želite reći, je li atmosfera naelektrizirana, draga moja Joëlle !*

À la différence des deux exemples précédents, nous avons ici une situation où le jeu porte sur la face phonique des mots. Le grand défi en l'occurrence consiste à transposer la paronymie originale. La règle, face à un procédé de l'original, veut que le traducteur cherche toujours à le transposer de la même manière : un jeu sémique par un jeu sémique, un jeu phonique par un jeu phonique. Or, quand il se retrouve quelque peu restreint, limité par la langue d'arrivée, le traducteur est obligé d'inventer et de choisir la meilleure alternative tout en veillant à ne pas s'écarter du principe d'écriture de l'original. Parfois, nous n'avons d'autre choix que d'employer un procédé différent pour produire le même effet. N'étant pas en mesure de reproduire le jeu phonique des mots, nous avons décidé de motiver le jeu au niveau sémantique. Nous avons sans doute perdu l'aspect sonore, mais avons réussi à garder l'idée générale de la nouvelle en maintenant une traduction aussi fonctionnelle que l'original. Dans la même veine, Henry soutient que

le traducteur doit toujours s'interroger au sujet du rôle du jeu verbal dans son texte afin d'essayer de produire un jeu de mots fonctionnellement équivalent à celui de l'original, et il doit également s'efforcer de reproduire l'effet visé sur le lectorat. (*ibid.* : 175)

Après avoir examiné les exemples ci-dessus, plusieurs conclusions s'imposent. En ce qui concerne la fonction des jeux de mots, au niveau de leur ampleur et de leur impact sur la totalité du texte, il faut faire une distinction entre ceux qui ont un rôle secondaire et produisent un effet local sur le texte, et ceux qui assurent l'autonomie du texte, qui constituent son corps et qui relèvent d'un principe, d'un système d'écriture. Tous les cas que l'on vient de voir font partie de la nature du récit et sont indissociables de l'esprit du texte. Chacun d'entre eux représente une maille du filet, un chaînon de la chaîne qui contribue à l'effet global. Sans ces allusions, il ne fait pas de doute que le texte perdrait son essence. Bref, il serait

estropié. Cependant, nous avons aussi rencontré des jeux qui ne sont pas essentiels, c'est-à-dire, qui sont isolés et ne produisent qu'un impact local ; par conséquent, leur omission ne susciterait pas une perte considérable au niveau global. Dans son ouvrage, Henry qualifie de tels jeux de jeux ponctuels (*ibid.* : 52). Elle avance de surcroît que ce sont

des jeux de mots gratuits, c'est-à-dire, qui ne modifient en rien l'équilibre et la cohérence d'ensemble du texte et sont seulement une petite note émotionnelle ou humoristique dans des écrits dont la tonalité générale est autre. (*ibid.*)

Afin d'approfondir notre propos, nous tenons à rappeler une classification plus vaste, proposée par Henry. Suivant leur fonction au sein du texte, elle distingue trois types de jeux : d'un côté, elle range les jeux de mots ponctuels, qui ne jouissent pas d'une autonomie fonctionnelle, comme nous l'avons déjà souligné ci-dessus, alors que, d'un autre côté, elle place deux types de jeu obéissant à un principe général d'écriture et possédant un certain degré d'autonomie fonctionnelle : les jeux de mots, éléments du système d'écriture et les jeux-système d'écriture (*ibid.*). D'après cette taxonomie, les jeux présentés plus haut font figure d'éléments d'un système et possèdent une certaine autonomie, sans pour autant constituer le système même. Étant donné que nous sommes déjà penchés sur de tels exemples, nous souhaitons donner ici une illustration de jeu isolé du système, sans aucune autonomie fonctionnelle au niveau du texte :

(4)

*Sur l'écran il découvrit le visage hyprasouriant de la jolie Joëlle, qui revenait de congé de maternité pour accoucher d'une nouvelle émission en compagnie, ni plus, ni moins, de Papillon premier.* (p. 104)

*Na ekranu se ukazalo ekstranasmiješeno lice lijepa Joëlle, kojoj se tijekom porodiljnog rodila zamisao o novoj emisiji u društvu, ni manje ni više, nego Premijera Leptira.*

En l'occurrence, le jeu repose sur la plurivalence sémique du verbe *accoucher*, mais il faut rappeler ici que la cohérence d'ensemble du texte subirait une perte minimale si nous avions penché pour une traduction plus plate de cette phrase.

#### 4. Conclusion

Somme toute, après avoir passé à la loupe la couche connotative de la nouvelle sous étude qui s'appuie largement sur des emplois ludiques du langage, nous tenons à rappeler encore une fois l'importance de respecter l'esprit et les principes du texte source. Car, comme le soutient Henri :

plus on s'éloigne de la catégorie des jeux de mots ponctuels pour se rapprocher de celle des jeux qui constituent en eux-mêmes le principe du texte, plus c'est ce principe, ou système, qui est à rendre, et non la forme et le contenu de chaque jeu de mots particulier. (*ibid.* : 56)

À l'issue de notre analyse, nous sommes en mesure d'avancer plusieurs réflexions qui dressent un résumé de notre travail. Premièrement, nous avons appris que tous les jeux, indépendamment de leur complexité sémantique ou phonétique, n'ont pas le même poids au niveau du texte. Certains sont plus importants et ont plus d'impact sur l'effet global, alors que d'autres ne possèdent qu'un effet secondaire que l'on n'est pas tenu de reproduire à tout prix. Quoi qu'il en soit, le traducteur doit veiller en permanence à ce que le principe du texte soit préservé. Il doit veiller à se tenir le plus près possible, non de la grammaire, des formes et du sémantisme, mais de l'esprit de l'œuvre et de ce qu'elle représente.

Finalement, nous souhaitons mettre en évidence l'importance du contexte. À cette fin, citons Jacqueline Henry, qui affirme que « le rôle du contexte peut influencer la création d'un jeu de mots à plusieurs niveaux » (*ibid.* : 159). En plus, elle ajoute que :

plus on s'éloigne dans la traduction des mots et de la forme de l'original, plus il faut se référer au contexte, qu'il soit verbal, cognitif, local ou global afin de ne pas dériver exagérément, autrement dit, afin de ne pas inventer de toutes pièces un jeu de mots dénué de rapport avec le texte considéré qui en briserait par conséquent la cohérence. Le contexte est pour le traducteur, un puits de ressources, mais il est aussi son garde-fou. À l'inverse, son absence autorise tous les écarts. (*ibid.*)

Conformément à ce qu'avance Henri, quand on a affaire à un phénomène (de prime abord) insurmontable, c'est précisément le contexte qui dans la plupart des cas nous permet de mener à bien notre prouesse traductionnelle ; il nous sert de point de référence et rattache les jeux à leur milieu local, global, verbal ou cognitif. Le contexte, en tant que garant de cohérence du texte, est le fil conducteur qui accompagne le traducteur sur son chemin si souvent jalonné de doutes et d'incertitudes. Lors de la rédaction de notre traduction, nous nous en sommes remis au contexte pour justifier nos choix et nos écarts au niveau des sémantismes et de la phonétique, écarts qui étaient indispensables afin de reproduire avec la plus grande précision possible les effets qui opèrent sur le fond du texte original. Parfois, et quelque paradoxal que cela puisse paraître, la seule façon d'aboutir à une traduction pertinente, c'est-à-dire, de s'approcher le plus près possible de l'original, était de s'écarter des moyens linguistiques qui engendrent l'effet donné dans le texte source. Parfois, le texte de par sa nature impose que l'on brise la cohérence de ses micro-unités et que l'on s'affranchisse de ses contraintes locales pour pouvoir accéder à la couche globale de l'œuvre et capter son essence. Dans de tels cas, le (con)texte nous autorise à faire une déviation. Autrement dit, nous sommes obligés d'emprunter un autre itinéraire pour arriver à la même destination. Le même impact dans la traduction peut être reproduit par un autre moyen, par un autre intermédiaire verbal qui serait tout aussi susceptible de transmettre le principe d'écriture et l'esprit du texte français.

## RÉFÉRENCES

- ENGEL, VINCENT, 2017, *Belgiques*, Héவில்lers : Ker éditions.
- GUIRAUD, PIERRE, 1976, *Les jeux de mots*, Vendôme : Presses Universitaires de France.
- HENRY, JACQUELINE, 2003, *La traduction des jeux de mots*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- HERBULOT, FLORENCE, 2004, « La Théorie interprétative ou Théorie du sens : point de vue d'une praticienne », *Meta* 49, N° 2, p. 307-315. doi:10.7202/009353ar (consulté le 10 septembre 2017).
- LEDERER, MARIANNE, 1997, « La théorie interprétative de la traduction: un résumé », *Revue des lettres et de traduction*, N° 3, p. 11-20.
- ŠERCER, TONY, 2017, *Des nouvelles de Vincent Engel : La traduction et l'analyse traductologique*, Mémoire de master, Zadar : Université de Zadar.
- WINTER-FROEMEL, ESME ; ZIRKER, ANGELIKA (dir.) 2015, *Enjeux du jeu de mots : Perspectives linguistiques et littéraires*, Berlin : De Gruyter.

**KEY WORDS:**

Vincent Engel, *Sans chichis*, translation analysis, wordplay, relevance

**ABSTRACT:**

The aim of this article is to propose a translation analysis of the wordplay used in the short story *Sans chichis*, written by a Belgian author Vincent Engel. The manipulations of language are a real puzzle for the translator, their complexity questions the translator's sharp-mindedness, and he as a carrier of the original message is compelled to use his skills in order to overcome any verbal obstacle he may encounter and thus carry out his translation. In this article, we propose an overview of our translating activity which gave rise to several conclusions regarding the role and the impact of the wordplay on the text. Therefore, our goal is to examine the character of the original puns in the light of the ideas elaborated by a French theoretician Jacqueline Henry as well as to analyze the relevance of their Croatian translation.

**SUR L'AUTEUR :**

Tony Šercer est né à Šibenik en 1992. Il a fait ses études universitaires à la Faculté des Lettres de Zadar, où il a obtenu son diplôme en Langues et Littératures françaises et russes, filière traduction. Il s'intéresse surtout à la traduction littéraire (y compris la bande dessinée) et audiovisuelle (le sous-titrage des films).

# ANALYSE TRADUCTOLOGIQUE DE DEUX NOUVELLES DE BERNARD QUIRINY

**Matea Perkočić**

*chercheuse indépendante  
(ancienne étudiante de  
l'Université de Zadar)*

## **MOTS-CLÉS :**

*Bernard Quiriny, nouvelles  
fantastiques, traduction,  
procédés techniques,  
tendances déformantes,  
analyse traductologique*

## **RÉSUMÉ :**

*Dans la présente contribution, nous nous proposons d'effectuer une analyse traductologique des nouvelles **La Mensongerie** et **Dans mon mur**, écrites par l'auteur belge contemporain Bernard Quiriny et publiées dans son recueil de nouvelles fantastiques **L'Angoisse de la première phrase** (2005). Après une brève présentation de l'auteur et de ses œuvres, nous nous penchons sur la traduction du titre de la nouvelle **La Mensongerie**. La suite de notre analyse s'appuie sur les sept procédés techniques de la traduction tels que proposés par Vinay et Darbelnet dans leur ouvrage **La Stylistique comparée du français et de l'anglais** (1958). Enfin, nous questionnons la qualité de notre traduction en la passant au crible de la réflexion d'Antoine Berman sur les tendances déformantes, exposées dans son ouvrage **La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain** (1999).*

## 1. Introduction

Dans la présente contribution, nous nous proposons d'effectuer une analyse traductologique de deux nouvelles de Bernard Quiriny que nous avons traduites en croate dans le cadre de notre mémoire de master en traduction.

Le traducteur étant censé se familiariser avec l'auteur et son œuvre avant de s'atteler à la traduction d'un de ses ouvrages, il nous semble utile de commencer par une brève présentation de Bernard Quiriny. Nous évoquerons rapidement le type de textes qu'il produit, les sujets qu'il aborde, ainsi que les traits principaux de son écriture. Par la suite, nous procéderons à l'analyse de la traduction que nous avons effectuée, en nous appuyant notamment sur le travail de Jean-Paul Vinay et de Jean Darbelnet (1958), tout comme sur la réflexion d'Antoine Berman (1984, 1999). Même si à première vue ce choix théorique peut paraître incohérent, étant donné que la théorie de Vinay et Darbelnet relève de la traductologie traditionnelle, longtemps dominante, qui met l'accent sur le sens, tandis que la pensée de Berman s'appuie sur la lettre du texte, nous sommes d'avis que c'est précisément leur caractère complémentaire qui nous permettra de mieux cerner certains défis, choix et possibilités qui se sont présentés à nous lors de la traduction.

Notre objectif sera, d'un côté, de vérifier si les difficultés de traduction qui ressortent dans l'analyse peuvent être considérées comme spécifiques à l'écriture de Bernard Quiriny, et, de l'autre côté, si ce type d'analyse nous permet de tirer des conclusions traductologiques plus générales.

## 2. Bernard Quiriny et ses œuvres

Bernard Quiriny est un écrivain d'origine belge, né le 27 juin 1978. Il vit actuellement en Bourgogne, où il enseigne la philosophie et le droit à l'université. Quiriny est aussi un critique littéraire ; il écrit pour plusieurs revues, telles que *Chronic' art* et *Le Magazine Littéraire*.<sup>1</sup> Il a écrit quatre

1 [http://www.lireval.com/Asitesalon2014/Salon%202014/Auteurs/Auteurs%202013/Quiriny\\_Bernard.htm](http://www.lireval.com/Asitesalon2014/Salon%202014/Auteurs/Auteurs%202013/Quiriny_Bernard.htm).

recueils de nouvelles : *L'Angoisse de la première phrase* (2005), qui a remporté le Prix Littéraire de la Vocation ; *Contes carnivores* (2008) qui lui a valu le Prix Marcel Thiry, le Prix Rossel et le Prix du Style ; *Une collection très particulière* (2012), qui a décroché le Grand Prix de l'Imaginaire ; et le recueil *Histoires assassines* (2015). Quiriny a également publié les romans *Les Assoiffées* (2010)<sup>2</sup>, *Le Village évanoui* (2014) et *L'Affaire Mayerling* (2017), ainsi qu'une biographie du poète français Henri de Régnier intitulée *Monsieur Spleen, notes sur Henri de Régnier* suivi d'un *Dictionnaire des maniaques* (2013).

Nous avons décidé de traduire Bernard Quiriny pour deux raisons. D'une part, il s'agit d'un auteur inconnu en Croatie. En règle générale, les auteurs belges de langue française sont relativement peu traduits en croate (cf. Mikšić, 2016 : 133-143). D'autre part, nous apprécions les nouvelles fantastiques et nous trouvons que les siennes sont particulièrement intéressantes.

C'est précisément pour ses nouvelles fantastiques, souvent comparées à celles de Jorge Luis Borges, d'Edgar Allan Poe ou de Marcel Aymé, qu'il est apprécié tant par ses lecteurs que par la critique. Ses textes, qui laissent transparaître des éléments du surréalisme, de l'existentialisme, de l'absurde et du réalisme magique, sont truffés d'ironie et de parodie.<sup>3</sup> L'auteur lui-même dit que l'ironie est « le contraire de ce qu'on pense... » et qu'« il est souvent plat et ridicule de dire les choses directement ». <sup>4</sup> L'humour occupe une place importante dans ses nouvelles. De plus, Quiriny est particulièrement habile à créer des effets surprenants.

Il nous semble intéressant de noter qu'un personnage revient régulièrement dans ses nouvelles. Il s'agit de Pierre Gould, que l'on retrouve dans le recueil *L'Angoisse de la première phrase*. Dans cette nouvelle éponyme, Pierre Gould est présenté comme un poète excentrique. Il a l'angoisse de la page blanche et de la première phrase qui – il en est pleinement conscient – déterminera le ton du récit entier.

2 <https://www.babelio.com/auteur/Bernard-Quiriny/38166>.

3 <http://arts.gov/writers-corner/bio/edward-gauvin>.

4 [http://www.liberation.fr/livres/2015/03/11/je-suis-reticent-a-l-idee-de-m-exposer-sans-le-filtre-de-l-humour-ou-de-l-excentricite\\_1218764](http://www.liberation.fr/livres/2015/03/11/je-suis-reticent-a-l-idee-de-m-exposer-sans-le-filtre-de-l-humour-ou-de-l-excentricite_1218764).

Dans ce recueil, Bernard Quiriny introduit des personnages historiques comme, par exemple, Karl Marx, Monika Seles ou Enrique Vila-Matas.

Le recueil *L'Angoisse de la première phrase* comporte 16 nouvelles et deux d'entre elles ont été traduites par nos soins : *La Mensongerie* et *Dans mon mur*<sup>5</sup>.

Les nouvelles sont écrites dans une langue française standard (sans spécificités linguistiques belges ou wallonnes), accessible, faite de phrases relativement courtes. On y retrouve beaucoup de dialogues qui sont assez faciles à comprendre.

La nouvelle *La Mensongerie* raconte l'histoire d'une entreprise, la Pouise & Fontaine, qui s'est spécialisée dans la vente de mensonges. Cette entreprise fait face à un ralentissement des ventes, et le lecteur suit de près sa reprise comme l'une des meilleures entreprises mondiales. La nouvelle met en scène un personnage qui a été embauché dans la mensongerie et qui assiste le directeur dans sa conquête du monde. Le protagoniste est un homme qui a toujours rêvé de travailler à la Pouise & Fontaine, mais quand il est finalement embauché, il se rend compte que les choses ne marchent pas comme il l'avait imaginé. Pour sauver l'entreprise, il va devoir surmonter de nombreux obstacles.

La narration se déroule à la première personne sans que nous apprenions le nom du personnage principal. À travers ce personnage, l'auteur critique le monde moderne, dans lequel les vraies valeurs sont remplacées par le désir de pouvoir et de richesse, voire par un comportement sans scrupules.

La nouvelle *Dans mon mur* met en scène Dutilleul, « l'ancien fonctionnaire du ministère de l'Enregistrement, qui végétait à l'intérieur du mur de clôture de la maison dans la rue Norvins » (2005 : 118). Dutilleul est sorti du mur à une époque qui n'est plus la sienne. Il est horripilé par le développement de la technologie et par le manque de vie privée. Il a du mal à s'acclimater à l'époque moderne et il décide de s'incorporer à la pierre dans la colonne centrale du parvis du Panthéon (2005 : 126).

La nouvelle rend hommage à Marcel Aymé (écrivain, dramaturge,

5 Les deux nouvelles traduites ont été publiées dans la revue littéraire *Tema* (Quiriny, Bernard: « Tvornica laži », 1-3/2018, p. 171-179).

nouvelliste, scénariste, essayiste français) et à sa nouvelle fantastique *Le Passe-Muraille*. Cette nouvelle est parue en 1941 dans *Lecture 40* et, en 1942, dans *Sept Jours* sous le titre *Garou-Garou*, qui est le surnom du personnage principal. Bernard Quiriny attribue la même apparence physique à son personnage principal, Dutilleul (une petite barbiche noire, un bino-cle), qui, par ailleurs, effectue les mêmes parcours à travers Paris que son modèle (la butte Montmartre, la rue d'Orchampt, rue Norvins, le Pan-théon). L'auteur emprunte beaucoup d'éléments fantastiques à Aymé, tout en introduisant certains éléments nouveaux. Par conséquent, nous pouvons dire qu'il s'agit d'une sorte de variation de la nouvelle d'Aymé.

### 3. Analyse du titre de la nouvelle *La Mensongerie*

Dans cette section, notre analyse se focalisera sur le titre, qui est un segment important de toute œuvre et qui représente souvent un défi pour le traducteur. Effectivement, il constitue la première chose que le lecteur lit et représente le premier contact qu'il a avec une œuvre. Il faut également tenir compte du fait qu'il présente le sujet du texte et en oriente la lecture. De même, le titre est l'un des éléments décisifs pour éveiller la curiosité des lecteurs et les pousser à s'engager dans la lecture.

Gérard Genette évoque quatre fonctions principales du titre : la désignation ou l'identification du livre, sa description, l'expression d'une valeur connotative et une fonction « séductive » (Genette, 1987 : 96-97). En ce qui concerne la nouvelle *La Mensongerie*, le titre remplit les quatre fonctions. Il dévoile l'idée principale de la nouvelle. Il annonce l'existence d'une entreprise autour de laquelle toute l'action se déroulera et dont dépendra le destin de tous les personnages. En traduisant ce titre, notre visée était de préserver l'esprit de l'original. Puisque le mot *mensongerie* est très rare dans la langue française, c'était un véritable défi de le transposer dans la langue croate.

En dehors du sens, c'est-à-dire de la signification des mots, la structure même du mot possède une valeur significative. En analysant le mot *mensongerie*, nous nous rendons vite compte qu'il consiste en deux éléments,

la base nominale *mensonge* et le suffixe *-erie*. Ce suffixe dénote le lieu d'exercice d'une activité de vente et de fabrication d'objets.<sup>6</sup> Le contexte de la nouvelle nous permet rapidement de comprendre qu'il s'agit d'une entreprise qui vend des mensonges, ce qui implique une fabrication en grande quantité.

Dans notre traduction, nous aurions pu recourir au même procédé et proposer le titre *Lažionica*. Ce mot, du point de vue morphologique, est formé par le substantif *laž* (fr. *mensonge*) et le suffixe *-ionica* qui désigne un bâtiment où une certaine action se déroule ; dans notre cas, il s'agit de la vente de mensonges. Il est à noter que le croate connaît également le suffixe *-erija* venant de la langue française et ayant la même fonction (1999 : 224). En d'autres mots, la nouvelle aurait tout aussi bien pu s'intituler *Lažerija*. Cependant, nous sommes arrivée à la conclusion que le titre *Tvornica laži* (fr. *Fabrique des mensonges*) était le plus approprié dans la langue croate. À notre avis, ce syntagme correspond bien à l'esprit de la nouvelle et véhicule une valeur connotative évoquant la fabrication et la vente.

#### 4. Analyse traductologique selon la méthode de Vinay et Darbelnet

Dans cette section, nous nous proposons d'effectuer une analyse traductologique selon les sept procédés techniques que Vinay et Darbelnet ont élaborés dans leur ouvrage *La Stylistique comparée du français et de l'anglais*, paru en 1958. Vinay et Darbelnet qui ont posé des bases dans le domaine de la stylistique comparée, affirment qu'elle « part de la traduction pour dégager ses lois ; le traducteur utilise les lois de la stylistique comparée pour bâtir sa traduction » (1958 : 21). Le traducteur compare deux systèmes linguistiques pour dégager leurs différences et leurs ressemblances, ce qui est censé faciliter son travail de traduction. Les auteurs distinguent quatre unités de traduction : les unités fonctionnelles, les unités sémantiques, les unités dialectiques et les unités prosodiques. Ils

6 Cf. L'article sur les suffixes, <https://www.etudes-litteraires.com/suffixes.php>.

insistent sur le fait que le traducteur doit traduire des idées et des sentiments et non pas des mots. En d'autres termes, la tâche du traducteur est de transmettre le sens du texte de départ.

Leur ouvrage a servi de manuel à des générations d'étudiants en traduction et fait partie des œuvres fondamentales en théorie de la traduction. Leur méthode fait ainsi partie des théories traditionnelles et dominantes de la traduction. Elle nous a permis de rationaliser les procédés de traduction et nous a aidée à déterminer les principales difficultés dans notre traduction. C'est pourquoi nous avons choisi d'utiliser ce manuel pour nous guider dans notre travail.

Vinay et Darbelnet distinguent sept types de procédés techniques de la traduction. Si le message produit dans la langue source peut être transposé intégralement dans la langue cible, le traducteur utilise les procédés de la traduction directe. Ce sont : l'emprunt, le calque et la traduction littérale. Si ce n'est pas le cas, le traducteur devra recourir à l'un des procédés de la traduction oblique : la transposition, la modulation, l'équivalence ou l'adaptation. Dans notre traduction, nous avons utilisé l'emprunt, la traduction littérale, la transposition, la modulation et l'équivalence.

#### 4.1. *Emprunt*

Les auteurs définissent l'emprunt comme le procédé direct le plus simple :

L'emprunt est le plus simple de tous les procédés de traduction. Ce qui intéresse le traducteur, ce sont les emprunts nouveaux et même les emprunts personnels. Il est à remarquer que souvent les emprunts entrent dans une langue par le canal d'une traduction, ainsi que les emprunts sémantiques ou faux-amis, contre lesquels il faut se prémunir soigneusement. (*ibid.* : 47)

Dans la nouvelle *La Mensongerie* nous avons trouvé un exemple intéressant d'emprunt. Il s'agit d'un syntagme que Bernard Quiriny a emprunté

à la nouvelle *Le Passe Muraille* de Marcel Aymé :

Fr. Un bien curieux remède, en vérité : de la poudre de « **pirette tétravalente** », à raison de deux cachets l'an.

Cro. Jako neobičan lijek, zaista : prah « **tettrivalentne pirete** », u količini od dvije tablete godišnje.

Il faut dire que l'auteur recourt à un syntagme inventé. Puisque le mot *pirette* n'existe pas dans la langue française, nous avons été obligée de recourir à l'emprunt et de respecter l'orthographe croate en effectuant une transcription phonétique.

#### 4.2. Traduction littérale

La traduction littérale est le dernier procédé de la traduction directe et désigne la traduction mot à mot :

Elle désigne le passage de la LD à la LA aboutissant à un texte à la fois correct et idiomatique sans que le traducteur ait eu à se soucier d'autre chose que des servitudes linguistiques. En principe, la traduction littérale est une solution unique, réversible et complète en elle-même. (*ibid.* : 48)

En analysant notre traduction, nous nous sommes rendu compte qu'à plusieurs endroits nous avons pu recourir à une traduction littérale (ou presque), le style et la langue de l'auteur permettant ce type de transfert direct. En voici un exemple :

Fr. J'ouvris la fenêtre et tentai sans succès d'en déterminer l'origine à travers les fentes des volets. (DMM)

Cro. Otvorio sam prozor i bezuspješno pokušao utvrditi njegov izvor kroz proreze prozorskih kapaka.

### 4.3. Transposition

La transposition consiste à effectuer un changement de catégorie grammaticale des mots. Vinay et Darbelnet affirment : « nous appelons ainsi le procédé qui consiste à remplacer une partie du discours par une autre, sans changer le sens du message » (*ibid.* : 50). Selon eux, il existe deux espèces de transposition : la *transposition obligatoire* et la *transposition facultative*. Dans notre traduction, nous nous sommes servie fréquemment de ce procédé.

Là où le texte original propose la construction *pour+infinitif*, nous l'avons transposée en une subordonnée circonstancielle de but :

Fr. À la tête d'une petite fortune, il s'acheta une île et s'y installa **pour rédiger** son autobiographie, Comme un arracheur de dents. (LM)

Cro. Upravljajući malim bogatstvom, kupio je otok i preselio se onamo **kako bi napisao** svoju autobiografiju *Beskrupulozni lažov*.

Dans l'exemple suivant nous avons traduit une phrase relative du texte original par un adjectif en croate :

Fr. Pour décider des mesures **qui s'imposent**, je vous propose que nous nous réunissions le tant, à telle heure, point. (LM)

Cro. Kako bismo odlučili o **potrebnim** mjerama, predlažem Vam da se svi sastanemo, tog i tog dana u toliko i toliko sati, i točka.

Le groupe *avec/sans + nom* du texte de départ a souvent été transposé en *adverbe* dans la traduction :

Fr. Il ne s'en fallut que de quelques jours pour que, à mon tour, je m'absorbasse **avec passion** dans cette folle aventure. (DMM)

Cro. Trebalo mi je samo nekoliko dana da se **strasno** prepustim toj ludoj pustolovini.

#### 4.4. Modulation

Les traducteurs recourent à la modulation afin de changer le point de vue du message :

La modulation désigne une variation dans le message et elle est obtenue en changeant de point de vue, d'éclairage. Elle s'utilise quand on s'aperçoit que la traduction littérale ou même transposée aboutit à un énoncé grammaticalement correct, mais qui se heurte au génie de LA. (*ibid.* : 51)

Vinay et Darbelnet distinguent deux espèces de modulation : la *modulation libre* ou facultative et la *modulation figée* ou obligatoire. Dans l'exemple suivant, nous avons transformé la voix passive en voix active :

Fr. Les plantes vertes **n'étaient pas arrosées**. (LM)  
Cro. Biljke **se nisu zalijevale**.

Parfois, nous avons effectué la traduction en renversant des termes, autrement dit, nous avons changé le statut du sujet :

Fr. **Sa position de quasi-monopole** lui permettant de pratiquer des tarifs élevés. (LM)  
Cro. **Zahvaljujući svom kvazimonopolu** prodavali su po visokim tarifama.

Nous avons également eu recours à la modulation par le « contraire négatif » :

Fr. Son talent hors du commun **ne tarda cependant pas** à faire les miracles qu'on attendait de lui. (LM)  
Cro. Njegov izvanredan talent ubrzo **je počeo činiti čuda** koja su se od njega očekivala.

#### 4.5. Équivalence

Le procédé de l'équivalence cherche à reproduire dans la traduction la situation de l'original :

L'équivalence participe de la même démarche que la modulation ; elle découle d'un changement de point de vue opéré par rapport à LD ; mais elle va beaucoup plus loin et quitte le domaine de la langue pour pénétrer dans celui de la parole. L'équivalence part donc de la situation et c'est là qu'il faut en chercher la solution en LD ; ce procédé permet de rendre compte d'une même situation en mettant en œuvre des moyens stylistiques et structuraux entièrement différents. (*ibid.* : 242)

Nous voudrions maintenant nous attarder davantage sur une expression qui nous a semblé particulièrement intéressante lors de la traduction. Il s'agit de l'expression *comme un arracheur de dents* qui, dans la nouvelle *La Mensongerie*, représente le titre de l'autobiographie d'un des personnages et qui signifie *mentir sans scrupule*. Cette expression date du XVII<sup>e</sup> siècle et fait référence aux dentistes qui offraient leurs services sur les places publiques et dans les foires, en affirmant que le patient ne souffrirait pas. Cette expression s'utilise toujours en langue française pour parler d'une personne qui ment sans aucun scrupule.<sup>7</sup> Nous avons décidé de la rendre par le syntagme *beskrupulozni lažov*, puisqu'il s'agit de realia (*cf.* Vlahov et Florin, 1986), c'est-à-dire, d'une expression typique de la culture et de l'histoire françaises, et qui n'est pas connue dans la culture d'arrivée. Par conséquent, nous avons décidé de proposer, dans notre traduction, l'équivalent sémantique.

7 <http://www.linternaute.com/expression/langue-francaise/95/mentir-comme-un-arracheur-de-dents/>.

## 5. La pensée traductologique d'Antoine Berman

Nous nous proposons à présent d'aborder les traits principaux du travail traductologique d'Antoine Berman afin de montrer les différences existant entre sa réflexion et les théories traditionnelles et dominantes de la traduction.

Nous mettrons un accent particulier sur sa critique de l'ethnocentrisme. En outre, nous effectuerons une analyse traductologique en nous appuyant sur sa réflexion autour des tendances déformantes.

Antoine Berman est un théoricien français de la traduction, docteur en linguistique et traducteur de littératures allemande et latino-américaines. Il a travaillé au Collège International de Philosophie et il a été également directeur du Centre Jacques Amyot de traduction et de terminologie.<sup>8</sup>

Parmi les œuvres importantes de Berman se trouvent : *L'Épreuve de l'étranger* (1984), *Pour une critique des traductions : John Donne* (1995), *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (1999), *L'Âge de la traduction* (2008) et *Jacques Amyot, traducteur français* (2012). Berman s'inspire des idées des romantiques allemands. Il s'appuie aussi sur des auteurs comme Walter Benjamin et Paul Ricœur.

Sa terminologie témoigne souvent d'une inspiration philosophique. Les termes clés de son travail traductologique sont l'*expérience* et la *réflexion*. Il rejette le couple définitoire *théorie/pratique* et introduit ces deux termes à la place. Selon lui, il ne s'agit ni de théorie, ni de méthodologie, mais plutôt d'une réflexion sur l'activité traductologique, réflexion « de la traduction sur elle-même à partir de sa nature d'expérience » (1999 : 17).

Il faut particulièrement souligner son travail sur la lettre. Beaucoup de théoriciens mettent sur un pied d'égalité traduction littérale et traduction mot-à-mot. Berman refuse une telle optique simpliste. Il affirme qu'« il y a confusion ici entre le mot et la lettre » (*ibid.* : 13). Il ne s'agit ni de calque ni de mot-à-mot servile, mais d'une attention portée au jeu des signifiants (*ibid.* : 14). Berman estime que la lettre est « l'essence ultime et définitive de la traduction » (*ibid.* : 25). En travaillant sur la lettre, nous nous ouvrons à l'étranger.

8 <https://www.babelio.com/auteur/Antoine-Berman/48456>.

### 5.1. Ethnocentrisme

Berman a consacré une partie de son travail à la critique de l'ethnocentrisme. Dans son ouvrage *L'Épreuve de l'étranger*, il déclare : « L'essence de la traduction est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport, ou elle n'est rien » (1984 : 16). Il défend son avis en affirmant que « la saisie de soi ne passe pas seulement par la saisie de l'étranger, mais par celle que l'étranger a de nous » (*ibid.* : 104). Donc, si nous connaissons la langue de l'Autre, nous pouvons mieux connaître notre propre langue. De fait, Berman veut établir un « rapport dialogique » entre les deux. Il prend position contre le rapport de dominance d'une langue sur une autre. Berman souligne la nécessité de respecter l'original et la forme de la langue de départ. Il dénonce l'approche des *Belles infidèles*, leur traduction ethnocentrique et cibliste, en avançant une définition du mot *ethnocentrique* : c'est ce « qui ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci – l'Étranger – comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture » (1999 : 29). Selon lui, il existe deux principes dans la traduction ethnocentrique : en premier lieu, l'impression qu'il ne s'agit pas d'une œuvre traduite, et, deuxièmement, l'idée que l'auteur aurait lui-même écrit ainsi si la langue cible était sa langue maternelle. Les deux sont en corrélation et font tout pour que la notion de traduction disparaisse avec pour conséquence une « sur-littérature » et un recours aux procédés littéraires (*ibid.* : 35).

La notion d'hypertextualité est étroitement liée à l'ethnocentrisme. Berman affirme que « la traduction ethnocentrique est nécessairement hypertextuelle, et la traduction hypertextuelle nécessairement ethnocentrique » (*ibid.* : 30). La traduction hypertextuelle réunit le texte de départ et le texte d'arrivée et elle représente une traduction libre relevant de l'imitation, de la parodie, du pastiche, de l'adaptation, du plagiat ou de la transformation. Berman rejette une telle traduction qu'il juge mauvaise : « J'appelle mauvaise traduction la traduction qui, généralement sous couvert de transmissibilité, opère une négation systématique de l'étrangeté de l'œuvre étrangère » (1984 : 17).

## 5.2. Analyse selon les tendances déformantes

Dans son ouvrage *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Berman propose une analyse des tendances déformantes, en soulignant qu'il s'agit du système de déformation de la lettre « au seul profit du sens et de la belle forme » (1999 : 52). Il appelle ce processus l'analytique de la traduction. Cette analytique est étroitement liée à la traduction ethnocentrique et hypertextuelle. L'auteur souligne que tout traducteur est exposé à cette analytique négative et que « cette analyse appelle sans cesse une analytique positive, une analytique du bien traduire » (*ibid.* : 69). En analysant ces tendances, le traducteur peut mieux les neutraliser.

Berman énumère treize tendances déformantes : la rationalisation, la clarification, l'allongement, l'ennoblissement, l'appauvrissement qualitatif, l'appauvrissement quantitatif, l'homogénéisation, la destruction des rythmes, la destruction des réseaux signifiants sous-jacents, la destruction des systématismes textuels, la destruction (ou l'exotisation) des réseaux langagiers vernaculaires, la destruction des locutions et idiotismes et l'effacement des superpositions de langues.

En traduisant, nous avons estimé que, parfois, il était nécessaire d'opter pour l'un ou l'autre de ces procédés. Ce sont, d'un côté, le contexte textuel et/ou extratextuel et, de l'autre, les servitudes linguistiques qui nous ont imposé ce type de démarche, notamment : la rationalisation, la clarification, l'allongement, l'ennoblissement, l'appauvrissement qualitatif, l'appauvrissement quantitatif, la destruction des systématismes textuels et la destruction des locutions et idiotismes. Puisque l'homogénéisation regroupe la majorité des tendances citées, nous ne l'aborderons pas isolément.

### 5.2.1. Rationalisation

La rationalisation est la première des tendances déformantes. En recourant à cette tendance, le traducteur interfère dans la structure syntaxique, ainsi que dans le signe et le statut du texte de départ :

La rationalisation porte au premier chef sur les structures syntaxiques de l'original, ainsi que sur cet élément délicat du texte en prose qu'est sa ponctuation. La rationalisation re-compose les phrases et séquences de phrases de manière à les arranger selon une certaine idée de l'ordre d'un discours. La rationalisation ramène violemment l'original de son arborescence à la linéarité. (*ibid.* : 53)

La conséquence de la rationalisation est le passage du concret à l'abstrait. Dans notre traduction, nous avons recouru à la rationalisation à plusieurs reprises. En voici deux exemples :

Fr. Hommes et femmes s'exhibent à tout bout de champ, **plus besoin** d'entrer par effraction dans leurs chambres à coucher. (DMM)

Cro. Muškarci i žene pokazuju se u svakom trenutku, **nema više potrebe** provaljivati u njihove spavaće sobe.

Fr. **Pas** d'idées neuves, **plus** de grands projets, **pas** de produit-phare, aux étages des créatifs. (LM)

Cro. **Nema** novih ideja, **nema** više velikih projekata, **nema** vođićih proizvoda na kreativnom odjelu.

Nous avons été obligée de recourir à ce type de tendance puisque la langue croate, pour des raisons grammatico-syntaxiques, ne supporte pas les phrases averbales.

### 5.2.2. Clarification et allongement

Berman déclare que « la clarification concerne le niveau de "clarté" sensible des mots, ou leur sens. Là où l'original se meut sans problème dans l'indéfini, la clarification tend à imposer du défini » (*ibid.* : 55).

Selon l'auteur, la clarification peut avoir deux sens. Le sens positif représente la clarification comme manifestation de quelque chose qui est

réprimé dans l'original. Le traducteur recourt à cette tendance quand il traduit quelque chose qui n'existe pas dans l'original. Berman appelle cette traduction « traduction paraphrasante ou explicative » (*ibid.* : 55). La rationalisation et la clarification exigent un allongement, un dépliement de ce qui, dans l'original, est « plié ». « L'allongement, en outre, est un relâchement portant atteinte à la rythmique de l'œuvre » (*ibid.* : 56). Berman fait remarquer qu'il s'agit de la sur-traduction et il oppose les notions d'informité pleine et d'informité creuse (*ibid.* : 56). Dans la nouvelle *Dans mon mur*, nous avons utilisé la clarification en ajoutant une précision quant au type des églises :

Fr. Conformément à son habitude, l'inconnu arriva peu avant que la cloche de Saint-Pierre-de-Montmartre sonne une heure.  
(DMM)

Cro. Stranac je, po svom običaju, stigao malo prije negoli je zvono **crkve** Saint Pierre-de-Montmartre odzvonilo jedan sat.

Fr. Puis ce fut le Marais et la traversée de la Seine à hauteur de Notre-Dame. (DMM)

Cro. Zatim smo došli do Maraisa i prešli Seineu u visini **katedrale** Notre Dame.

Dans tous les exemples cités, nous avons choisi d'ajouter les mots *crkva*, *bazilika* et *katedrala* pour marquer la différence entre différents bâtiments religieux, c'est-à-dire entre l'hypéronyme *église* et ses hyponymes *basilique* et *cathédrale*. Par ailleurs, nous aurions pu traduire le nom des églises par *crkva Sv. Petra na Montmartreu*, *bazilika Svetog Srca* et *katedrala Naše Gospe*. En Croatie, ces noms sont tout à fait récurrents (excepté la désignation de Montmartre, bien entendu). Néanmoins, nous avons décidé de conserver leurs noms originaux, car il s'agit de monuments parisiens fameux, que les Croates connaissent sous cette dénomination-là.

Dans le dernier exemple, *carrefours de Sainte-Geneviève*, nous avons ajouté le syntagme *nekadašnje crkve* parce que cette église n'existe plus. L'église de Sainte-Geneviève a été transformée au XVIII<sup>e</sup> siècle en Pan-

théon et nous avons considéré qu'une telle explicitation était ici justifiée.

Somme toute, dans tous ces exemples, nous avons voulu garder la couleur locale et nous sommes d'avis que nos choix permettent une meilleure compréhension du texte sans pour autant nuire au style de l'original.

### 5.2.3. Appauvrissement qualitatif

La cinquième tendance déformante relève de l'appauvrissement du sens du texte de départ :

Il renvoie au remplacement des termes, expressions, tournures de l'original par des termes, expressions, tournures, n'ayant ni leur richesse sonore, ni leur richesse signifiante ou – mieux – iconique. Est iconique le terme qui, par rapport à son référent, « fait image », produit une conscience de ressemblance. (*ibid.* : 58)

Certaines expressions, dans notre traduction, n'ont pas la richesse poétique qu'elles ont dans le texte original. Malgré nos efforts pour traduire de la manière la plus exacte possible, le résultat est parfois un compromis, faute de termes plus adéquats. C'est bien évident dans les exemples suivants :

Fr. On racontait qu'il buvait, s'endormait pendant les réunions, **l'angoisse de la première phrase** passait ses soirées dans des dancings. (LM)

Cro. Za **tjeskobnog Théodeorea Pouisea** govorilo se da pije, da spava tijekom sastanaka, da večeri provodi u diskotekama.

Rétrotraduction : On racontait qu'il buvait, s'endormait pendant les réunions, **l'anxieux Théodore Pouise** passait ses soirées dans des dancings.

Fr. Dans n'importe quelle situation, il était capable de construire au pied levé **un palais d'illusions dans lequel le pire saint Thomas n'aurait pas retrouvé ses petits**. (LM)

Cro. U svakoj situaciji bio je u stanju, bez pripreme, **tako dobro slagati da bi razoružao i najvećeg sumnjičavca.**

Rétrotraduction : Dans n'importe quelle situation, il était capable de mentir **tellement bien** au pied levé **que le pire méfiant aurait été désarmé.**

*L'Angoisse de la première phrase* est le titre du recueil, ainsi que de la nouvelle dans laquelle le personnage principal a l'angoisse de la page blanche et de la première phrase, étant conscient du fait qu'elle déterminera le ton du récit entier.

Dans la nouvelle *Dans mon mur*, l'auteur utilise cette expression pour décrire le personnage principal, Théodore Pouise. Dans le premier exemple, il est bien évident que la traduction du texte dépend aussi du contexte, c'est-à-dire de la situation, et pas seulement de la langue, nous avons donc choisi de proposer un équivalent discursif : *tjeskobni Théodore Pouise*. Dans le second exemple, faute d'équivalent adéquat dans la langue croate, nous avons recouru à une paraphrase explicative : *tako dobro slagati da bi razoružao i najvećeg sumnjičavca*, en préservant le niveau sémantique.

#### 5.2.4. Appauvrissement quantitatif

La sixième tendance relève d'un autre type d'appauvrissement. Ber-man dit que « l'appauvrissement quantitatif renvoie à une déperdition lexicale » et que « toute prose présente une certaine prolifération de signifiants et de chaînes (syntaxiques) de signifiants » (*ibid.* : 59). Le traducteur, qui ne respecte pas la multiplicité des signifiants du texte de départ, achève ainsi une traduction pauvre sur le plan lexical.

L'auteur, dans la nouvelle *Dans mon mur*, utilise trois mots *bruit*, *vacarme* et *son* pour désigner des sons différents. Nous avons choisi de traduire les trois mots par *zvuk* et *buka* :

Fr. Je n'y avais pas emménagé depuis trois jours que je fus troublé dans mon sommeil par un **bruit** étrange venant du dehors.

[...] Peu après, le **vacarme** reprit : raclements, coups sourds par série de cinq ou six, **sons** métalliques étranges. (DMM)  
 Cro. Treći dan od useljenja san mi je poremetio čudan **zvuk** koji je dolazio izvana. [...] Malo zatim, **buka** se vratila: struganje, pet ili šest tupih udaraca u nizu, čudni metalni **zvukovi**.

Dans ces exemples, nous avons dû rendre compte à la fois de la proximité sémantique des mots en question, et de leur polysémie. Ainsi, le champ sémantique du mot *buka* couvre les deux significations, *bruit* et *vacarme*, tandis que le champ sémantique du mot *zvuk* couvre les significations des mots *bruit* et *son*. D'où notre motivation à traduire de cette manière. Cependant, c'est le seul exemple où nous avons dû recourir à l'appauvrissement quantitatif et nous sommes d'avis que cette modification n'affecte pas considérablement notre traduction.

#### 5.2.5. Destruction des systématismes

Le systématisme d'une œuvre dépasse le niveau des signifiants : il s'étend aux types de phrases, de constructions utilisées. L'emploi des temps est l'un de ces systématismes ; le recours à tel ou tel type de subordonnées aussi (*ibid.* : 63). Malgré le fait que, dans ses nouvelles, Bernard Quiriny déploie un style relativement neutre, que l'on peut aisément rendre en croate, à plusieurs reprises nous avons dû modifier le système de la langue de départ, particulièrement en ce qui concerne l'emploi des temps.

Disons d'emblée que les systèmes verbaux français et croate ne sont pas tout à fait équivalents. Dans sa narration, Bernard Quiriny emploie l'imparfait de l'indicatif, le passé simple, le plus-que-parfait et le passé composé. Le présent est utilisé dans les dialogues. En croate, l'imparfait, le plus-que-parfait et le passé simple sont rarement employés dans la langue quotidienne, et même dans la littérature ils se font de plus en plus rares. Par conséquent, nous avons le plus souvent opté pour le passé composé qui, en croate, connaît deux aspects : *perfectif* et *imperfectif*. Observons quelques exemples. Là où l'auteur recourt à l'imparfait, nous avons utilisé

le « perfekt » imperfectif, car il s'agit d'une description :

Fr. La Pouise & Fontaine **régnait** sans partage sur le monde et **fournissait** les clients les plus prestigieux (L. Ron Hubbard, le PCE, la commission Warren, entre autres). (LM)

Cro. Pouise & Fontaine u potpunosti **je vladala** svijetom i **usluživala** najuglednije klijente (između ostalih L. Rona Hubbarda, Komunističku partiju Francuske, Warrenovu komisiju).

Pour traduire le plus-que-parfait marquant une action antérieure dans le passé, on recourt au « perfekt » perfectif :

Fr. J'**avais acheté** à Montmartre une petite maison entourée d'un jardin en friche ceint d'une clôture en pierres massives. (DMM)

Cro. **Kupio sam** na Montmartreu kućicu okruženu neobrađenim vrtom s ogradom od masivna kamena.

Le passé simple français peut, lui aussi, être traduit par le « perfekt » perfectif :

Fr. J'**ouvris** la fenêtre et tentai sans succès d'en déterminer l'origine à travers les fentes des volets. (DMM)

Cro. **Otvorio sam** prozor i bezuspješno pokušao utvrditi njegov izvor kroz proreze prozorskih kapaka.

Évidemment, ces choix affectent le discours dans sa totalité, puisqu'il est nettement plus uniforme dans la traduction que dans l'original. Néanmoins, l'usage du passé simple et du plus-que-parfait aurait ajouté une note archaisante au discours traduit, ce que nous avons voulu éviter.

### 5.2.6. Destruction des locutions

La destruction des locutions est la douzième tendance déformante qui s'oppose à la *parlance* du texte de départ. Berman indique que « la prose abonde en images, locutions, tournures, proverbes, etc. » (*ibid.* : 65). En traduisant, le traducteur cherche des équivalences afin de transmettre ces images et locutions. À ce sujet, Berman souligne que « les équivalents d'une locution ou d'un proverbe ne les remplacent pas » et il indique que « traduire n'est pas chercher des équivalences » (*ibid.* : 65). Il convient de préciser ici que cette tendance est très proche de celle de l'appauvrissement qualitatif.

Dans notre traduction, il y a plusieurs exemples où nous avons recouru à ce type de destruction :

Fr. Je me demandais ce qu'il pouvait bien **trafiquer** sur le trottoir de la rue Norvins à une heure pareille, et ses visites nocturnes commençaient à m'inquiéter. (DMM)

Cro. Pitao sam se što bi mogao **raditi** na pločniku Ulice Norvins u kasni sat, te su me njegovu noćni posjeti počeli zabrinjavati.

Fr. (...) aux yeux de la plupart des salariés, il n'était plus bon qu'à engloutir les gargantuesques déjeuners qu'il faisait passer en frais professionnels et à regarder les jambes de ses secrétaires en essayant de **leur faire avaler de pitoyables coulevres**. (LM)

Cro. (...) u očima većine zaposlenika bio je dobar još samo za gargantuovska prežderavanja na ručkovima koje je stavljao pod službene troškove, i za gledanje nogu tajnica **koje je tjerao da ga bespogovorno trpe**.

Ces deux exemples témoignent d'une certaine destruction des locutions et images originales. Le verbe *trafiquer* connote la vitesse du déroulement d'une action et sa clandestinité, tandis que le verbe que nous avons proposé – *raditi* – est plutôt neutre. Dans le deuxième exemple, nous avons recouru à la neutralisation de la locution *leur faire avaler de pitoyables*

*coulevres* puisqu'en croate, il n'existe pas une locution similaire qui serait aussi figurative. Bien que nous ayons transmis le sens du texte de départ, nous sommes consciente que ces modifications affectent la tonalité du texte.

## 6. Conclusion

L'objectif de la présente contribution était d'analyser notre traduction de deux nouvelles de Bernard Quiriny en essayant de répondre à deux questions : les difficultés de traduction qui ressortent dans l'analyse peuvent-elles être considérées comme spécifiques à l'écriture de Bernard Quiriny ? Ce type d'analyse nous permet-il de tirer des conclusions traductologiques plus générales ?

Tenant compte du style de Bernard Quiriny, notre stratégie traductive globale était de transmettre le sens, tout en conservant la plupart des effets stylistiques, ainsi que l'ambiance et la tonalité du texte de départ. Grâce aux procédés techniques de Vinay et Darbelnet, ainsi qu'aux tendances déformantes d'Antoine Berman, nous avons pu détecter les principales difficultés du texte original, et mieux évaluer de possibles solutions. Il est vrai que notre traduction présente quelques situations où nous avons dû recourir à ce type de démarche « déformante ». Mais il convient de souligner que notre approche a été conditionnée, d'une part, par la nature de la langue d'arrivée qui ne fait pas partie du même groupe linguistique que le français (la langue croate est une langue slave) et, d'autre part, par le fait que l'auteur, dans ses nouvelles, se concentre principalement sur la narration et le déroulement du récit, sans expérimenter sur le plan de la forme ou de la langue. C'est la raison pour laquelle nous avons décidé de conserver dans notre traduction le naturel de son discours, ce qui a parfois imposé des modifications.

Tout ce que nous venons de dire nous permet de conclure que la plupart des difficultés présentées ici ne relèvent pas spécifiquement du style ou des sujets propres à Bernard Quiriny, étant plutôt liées à la langue-culture française et ses habitudes, voire servitudes, au moment où elle entre en

contact avec une autre langue-culture, en l'occurrence croate. Nous pouvons donc en rencontrer, sous une forme identique ou similaire, chez d'autres écrivains français (francophones). Toutefois, c'est précisément le caractère plutôt général, ou généralisable, des exemples analysés dans la présente contribution qui les rend potentiellement utiles pour d'autres traducteurs franco-croates.

Nous sommes également d'avis qu'il conviendrait de relativiser le propos d'Antoine Berman dont nous partageons la réflexion dans le principe tout en considérant qu'elle ne peut être appliquée sans esprit critique et sans tenir compte des contraintes imposées par la langue-culture cible, et par le principe de fonctionnement du texte en question.

## RÉFÉRENCES

- « Bernard Quiriny », *Lireval-Salon du Livre de la Haute Vallée de Chevreuse*, [http://www.lireval.com/Asitesalon2014/Salon%202014/Auteurs/Auteurs%202013/Quiriny\\_Bernard.htm](http://www.lireval.com/Asitesalon2014/Salon%202014/Auteurs/Auteurs%202013/Quiriny_Bernard.htm) (consulté le 25 mars 2017).
- « Bernard Quiriny », *Babelio*, <https://www.babelio.com/auteur/Bernard-Quiriny/38166> (consulté le 25 mars 2017).
- « Les suffixes nominaux », *Études littéraires*, <https://www.etudes-litteraires.com/suffixes.php> (consulté le 2 avril 2017).
- « Les valeurs de l'indicatif passé simple », *Bescherelle*, <http://bescherelle.com/les-valeurs-de-lindicatif-passe-simple> (consulté le 3 avril 2017).
- « Mentir comme un arracheur de dents ». *Encyclopédie des expressions*. Dans *L'Internaute.com* <http://www.linternaute.com/expression/langue-francaise/95/mentir-comme-un-arracheur-de-dents/> (consulté le 20 mars 2017).
- BARIĆ, EUGENIJA *et al.*, 1999, *Hrvatski jezični savjetnik*, Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje - Pergamena, Zagreb : Školske novine.
- BERMAN, ANTOINE, 1999, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris : Éditions du Seuil.
- BERMAN, ANTOINE, 1984, *L'Épreuve de l'étranger*, Paris : Éditions Gallimard.
- BIKIĆ-CARIĆ, GORANA, 2004, « L'aspect verbal en français et en croate », *Stu-*

- dia Romanica Posnaniensia, vol. 31, p. 167 -174.  
[https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/3053/1/14\\_Gorana\\_Bikic\\_Caric\\_L%27aspect\\_verbal\\_en\\_167-174.PDF](https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/3053/1/14_Gorana_Bikic_Caric_L%27aspect_verbal_en_167-174.PDF) (consulté le 2 avril 2017).
- GAUVIN, EDWARD, 2011, « Translator's Statement », Translation Projects, National Endowment for the Arts <http://arts.gov/writers-corner/bio/edward-gauvin> (consulté le 25 mars 2017).
- GENETTE, GÉRARD, 1987, *Seuils*, Paris : Éditions du Seuil.
- MIKŠIĆ, VANDA, 2016, « Hrvatski prijevodi belgijske književnosti francuskoga jezika », in : Mikšić, Vanda – Stan, Sorin C. (dir.): *Pitanje/Pisanje identiteta. Frankofonska belgijska književnost*, numéro spécial, *Književna smotra*, 180 (2), p. 133-143.
- QUIRINY, BERNARD, 2015, « Je suis réticent à l'idée de m'exposer sans le filtre de l'humour ou de l'excentricité », entretien avec Virginie Bloch-Lainé, *Liberation*, [http://www.liberation.fr/livres/2015/03/11/je-suis-reticent-a-l-idee-de-m-exposer-sans-le-filtre-de-l-humour-ou-de-l-excentricite\\_1218764](http://www.liberation.fr/livres/2015/03/11/je-suis-reticent-a-l-idee-de-m-exposer-sans-le-filtre-de-l-humour-ou-de-l-excentricite_1218764) (consulté le 25 mars 2017).
- QUIRINY, BERNARD, 2005, *L'Angoisse de la première phrase*, Paris : Éd. Phébus.
- QUIRINY, BERNARD, 2018, « Tvornica laži », deux nouvelles traduites par Matea Perković, *Tema*, 1-3, p. 171-179.
- ROY, MAX, 2008, « Du titre littéraire et de ses effets de lecture », *Érudit*, vol. 36, N° 3, p.47-56, <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2008-v36-n3-pr2552/019633ar/> (consulté le 1 avril 2017).
- VINAY, JEAN-PAUL ; Darbelnet, Jean, 1958, *La Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris : Éd. Didier.
- VLAHOV, SERGEÏ ; Florin, Sider, 1986, *Neperevodimoe v perevode*, Moscou : Vysshaja shkola.

**KEY WORDS:**

Bernard Quiriny, fantastic novels, translation, translation procedures, distorting tendencies, translation analysis

**ABSTRACT:**

In this article we provide a translation analysis of two stories of the contemporary Belgian author Bernard Quiriny – *La Mensongerie* and *Dans mon mur*, both being part of the fantastic stories collection *L'Angoisse de la première phrase* (2005). After a brief presentation of the author's biography and work follows the analysis of the title *La Mensongerie*. Our translation analysis relies mostly on the translation procedures of Vinay and Darbelnet, described in their book *La Stylistique comparée du français et de l'anglais* (1958). We also examine the quality of our translation applying the reflections of Antoine Berman and his distorting tendencies, presented in his book *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (1999).

**SUR L'AUTEURE :**

Matea Perković est née en 1990 à Split. Elle est diplômée de l'Université de Zadar (2019) en Langues et Littératures françaises et russes (filière traduction). Sa traduction de deux nouvelles de l'écrivain belge, Bernard Quiriny, a été publiée dans la revue *Tema : časopis za knjigu* (2018).

# IV

: Un deuxième tour d'horizon : :  
: la bande dessinée :

# BELGITUDE ET BANDE DESSINÉE BELGE – UNE HISTOIRE À GÉOMÉTRIE VARIABLE

**Jean-Louis Tilleuil**

*Université catholique de Louvain*

*Université de Lille*

## **MOTS-CLÉS :**

*bande dessinée, belgitude, Hergé, Franquin, Jijé, Yann, Chaland, ligne claire, style atome*

## **RÉSUMÉ :**

*Lorsque l'on associe Belgique et bande dessinée, on se focalise bien souvent, du point de vue éditorial, sur un Âge d'Or daté de productions (1940-1970) et, pour ce qui concerne leur sémantisme teinté de « belgitude », sur une nécessaire discrétion des références, impératifs économiques obligent. Si le constat n'est pas dénué de pertinence, il manque cependant de nuance. Le présent article souligne la diversité des pratiques créatives pour faire « belge ». Longtemps, ce marquage n'était appréciable que pour un public d'happy few, capable de reconnaître une subtile référence pittoresque, linguistique ou iconique. Aujourd'hui, dans un marché interculturelisé, le retour sur soi et ses origines est, paradoxalement, devenu tendance, ce qu'attestent certaines productions, déjà anciennes ou très récentes. Par ailleurs, être belge implique aussi, hors texte, des auteurs et des imaginaires spécifiques, parmi lesquels il y a lieu de distinguer des noms comme Hergé, Jijé, Franquin, ainsi que des esthétiques (ligne claire, style atome) qui ont pu influencer d'autres créateurs, belges et non belges (français, espagnols, italiens, américains, etc.). Notons encore que cette dynamique peut être inversée, comme quand des auteurs français de bande dessinée (Chaland, Yann, Clerc, Sire, etc.) choisissent, dans le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle et le début du XXI<sup>e</sup> siècle, de moderniser l'écriture B.D. en*

parodiant, dans une relation où se mêlent subversion et affection, les styles, les thèmes, les valeurs sur lesquels se sont construits les grands supports de la bande dessinée francophone qu'étaient les revues belges *Spirou* et *Tintin*, du début de la Seconde Guerre mondiale (pour *Spirou*) à l'explosion contre-culturelle de Mai 68.

## 1. Introduction

Depuis longtemps, en fait depuis que l'on fait l'histoire de la bande dessinée francophone, on s'accorde sur l'existence d'un Âge d'Or de la production belge, situé entre le début des années 1940 et la fin des années 1960 et supporté essentiellement par les journaux de presse spécialisée *Spirou* (créé en 1938) et *Tintin* (fondé en 1946)<sup>1</sup>. Les explications à caractère socioculturel ont vite circulé : l'illustre voisin français et plus particulièrement sa céléberrissime capitale intellectuelle parisienne monopolisait à l'époque tous les acteurs de la Littérature légitime (auteurs, éditeurs, critiques, institutions de haute consécration, etc.) et ne voyait dès lors pas d'inconvénients à ce que, du côté nordique du Quiévrain, l'on développe des initiatives à faible valeur ajoutée symbolique (chanson, roman policier... et bande dessinée)<sup>2</sup>. Corollaire de ce manque de reconnaissance, la bande dessinée belge est alors un produit défini par sa seule valeur économique, qu'il faut donc se contenter de valoriser, ce qui n'est pas sans poser quelques problèmes de contenu et de forme lorsque ses éditeurs cherchent à se faire une place sur le marché français. Les indices de « belgitude » trop manifestes (dans les décors, la figuration des personnages ou les récits) se doivent d'être gommés<sup>3</sup>.

Cette situation, paradoxalement stigmatisante (certes un Âge d'Or, mais doublement dévalué), va se prolonger jusque dans les années 1960, qui

- 1 Cf. *Introduction à la bande dessinée belge*, catalogue publié à l'occasion de l'exposition « La bande dessinée en Belgique », Bibliothèque Albert I<sup>er</sup> (29 juin au 25 août 1968), Bruxelles, Bibliothèque royale, 1968, p. VII ; Francis Lacassin, *Pour un 9<sup>e</sup> art, La Bande dessinée*, Paris, UGE, 1971, p. 496 et 497, coll. « 10/18, N° 649-652 » ; Henri Filippini et Michel Bourgeois, *La Bande dessinée en 10 leçons*, Paris, Hachette, 1976, p. 38, 41 et 42, coll. « En 10 leçons » ; Jacques Sadoul, *Panorama de la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 1976, p. 66, coll. « J'ai lu, N° D15 » ; Henri Filippini, Jacques Glenat, Thierry Martens et Numa Sadoul, *Histoire de la bande dessinée en France et en Belgique. Des origines à nos jours*, Grenoble, Jacques Glénat, 1984 (2<sup>e</sup> édit.), p. 91 ; Claude Moliterni (dir.), *Histoire mondiale de la bande dessinée*, Paris, Pierre Horay, 1989, p. 157. On lira aussi avec beaucoup d'intérêt : Thierry Bellefroid, *L'Âge d'or de la bande dessinée belge (la collection du Musée des Beaux-Arts de Liège)*, Bruxelles, Impressions Nouvelles, 2015.
- 2 Lire entre autres à ce sujet : Fabrice Leroy, « Formules romanesques chez Hergé : les ambiguïtés paralitéraires de Tintin », dans Renée Linkhorn (dir.), *La Belgique telle qu'elle s'écrit. Perspectives sur les lettres belges de langue française*, Frankfurt am Main/New York, Peter Lang, 1995, coll. « Belgian francophone library, N° 4 », p. 333 ; Benoît Peeters, « 1929 – Naissance de Tintin », dans Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Benoît Denis, Rainier Grutman et David Vrydaghs (dir.), *Histoire de la littérature belge francophone 1830-2000*, Paris, Fayard, 2003, p. 345 ; Benoît Denis et Jean-Marie Klinkenberg, *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 2005, p. 37 et 57-58.
- 3 Cf. Roger Clausse, « À propos de la bande dessinée », dans *Introduction à la bande dessinée belge*, op. cit., p. VIII.

voient d'abord une France « tout public » s'intéresser à la bande dessinée, suite notamment au succès de la série Astérix, avant qu'une contre-culture à la française investisse la création B.D. pour en révolutionner la pratique, c'est-à-dire en imposer une nouvelle « pour adultes » qui fera de l'ombre au classicisme à la belge, attaché depuis ses origines à un public « jeune ». Une « nouvelle » bande dessinée belge verra bien le jour à la fin des années 1970 et durant les années 1980, mais deux autres événements viennent en réduire l'impact. Une progressive internationalisation de la profession, qui a bien sûr pour effet tout à fait positif d'ouvrir le débat créatif, mais de réduire d'autant l'implication et la pertinence distinctive des auteurs belges. Par ailleurs, les années 1980 entament, sur le plan financier et juridique, un processus de regroupement des grandes maisons d'édition belge (Lombard, Casterman, Dupuis), désormais placées sous l'autorité de pavillons français (Médias Participation et le groupe Madrigal).

En résumé, la bande dessinée belge pourrait se targuer d'une grandeur passée, mais quelque peu bradée, et aurait bien de la difficulté, depuis près d'un demi-siècle, à faire entendre sa différence. S'il n'est pas faux, ce jugement historique manque de nuances. Ce que vont essayer de combler les développements qui suivent.

## 2. Tintin au pays du monde

Cela fait longtemps aussi que la critique internationale a reconnu l'apport exceptionnel du belge Hergé, auteur de la série Tintin et directeur artistique du journal éponyme, *Tintin* (de 1946 à 1965). Dans un des ouvrages précurseurs de cette critique, intitulé *Bande dessinée et figuration narrative*, Pierre Couperie avance que

[d] 'aucuns peuvent se prendre à regretter qu'Hergé ne soit pas seulement un conteur d'histoires pour adultes à l'instar des maîtres américains, son grand talent est toutefois d'avoir su créer une œuvre où chacun peut puiser des joies selon son âge. (Couperie, 1967 : 127)

Que les aventures du célèbre reporter aient pu toucher un large public, de 7 à 77 ans, cela ne fait plus aucun doute : ces aventures « ont été vendues à plus de 250 millions d'exemplaires à travers le monde et ont été traduites dans plus de 110 langues et dialectes »<sup>4</sup>. Mais cette série de bande dessinée classique ne peut pas seulement être identifiée à un produit commercial ; depuis plus de 60 ans, elle s'est imposée comme objet d'étude. Edgar Morin a été un des précurseurs de cet engouement scientifique, avec un article intitulé « Tintin, le héros d'une génération » et publié en 1958 dans la revue *La Nef*. Au fil des années et pour s'en tenir aux seules monographies qui portent sur la plus importante des œuvres hergéennes, les travaux se sont multipliés de manière quasi exponentielle et il est dès lors heureux qu'en 2014 une bibliographie commentée ait pu voir le jour, pour prendre la mesure du phénomène<sup>5</sup>. Plus récemment, en 2016, le magazine *Charlie Hebdo*, que l'on peut difficilement suspecter de complaisance, mettait en exergue cet intérêt manifeste des chercheurs pour Tintin :

[O]n ne peut nier l'intemporelle ampleur des passions [que Tintin] déclenche. Non seulement chez les tintinophiles, mais aussi chez les chercheurs attirés (le cumul des fonctions n'étant pas exclu). Ils étudient Hergé comme d'autres Aristote, Proust ou Flaubert. Rien d'étonnant dans le principe, car on peut faire des thèses sur Rahan, Spirou ou Corto Maltese. Mais Tintin émerge nettement du lot : aucun personnage dessiné n'a été – et n'est encore – l'objet d'autant d'études universitaires. (Fischetti, 2016 : 6)

Plus près de nous encore, en 2017, un premier colloque international consacré exclusivement au reporter hergéen a attesté une nouvelle fois l'étonnante vitalité des recherches qu'il suscite. Pendant quatre jours, cette réunion scientifique, organisée à Louvain-la-Neuve – ville qui accueille

4 « L'essentiel à propos de Tintin et de Hergé », <https://tintin.com/essentiel> (article consulté le 26 janvier 2019).

5 Cf. Olivier Roche et Dominique Cerbelaud, *Tintin, bibliographie d'un mythe*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014, 319 p.

par ailleurs le Musée Hergé depuis 2009 – par trois universités belges, une université suisse et une université française, a permis à des chercheurs venus principalement d’Europe, mais aussi de Suisse, des États-Unis, d’Afrique du Sud et de l’île Maurice, de confronter leurs points de vue et leur passion pour un héros désormais nonagénaire (Fig. 1).



**FIG. 1.** Dépliant du colloque international  
« Tintin au XXI<sup>e</sup> siècle »  
Faculté de philosophie, arts et lettres/FIAL/UCLouvain  
et Musée Hergé, Louvain-la-Neuve  
17-20 mai 2017, 1<sup>er</sup> volet. Collection privée.

Mais l’attention qui est portée à cet auteur et à son œuvre n’est pas entretenue à l’international par une seule volonté centripète, en quête des subtilités signifiantes qu’elle dissimule. Hergé et son héros Tintin empiètent sur des terrains qui les débordent. Ainsi, lorsque la revue de

critique artistique *Beaux Arts* consacre en 2011 un hors-série au rire, présenté comme le propre de la bande dessinée, ils font exceptionnellement l'objet d'un long article de six pages, alors que c'est la production BD mondiale qui est considérée (cf. Verstappen, 2011 : 126-131). Dans cette œuvre hergéenne, qualifiée d'œuvre insurpassable (cf. Taittinger, 2011 : 3), on s'attache à montrer que l'humour ne fait pas seulement irruption dans le récit – par l'intermédiaire de personnages, les Dupon(d)t ou d'un objet, le sparadrapp qui s'incrute – pour en réduire la tension, mais qu'il y est bien souvent impliqué dans son déroulement même. Hors du champ élargi de la bande dessinée, toutes cultures confondues, le couple Hergé-Tintin s'est encore distingué en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle en faisant son entrée dans l'espace réservé du cinéma hollywoodien, suite à la réalisation par l'américain Steven Spielberg du *Secret de La Licorne*<sup>6</sup>. Cette adaptation cinématographique, qui s'appuie sur un scénario original et la technique de la *performance capture*, a été couronnée par le Golden Globe du Meilleur Film d'animation et a rencontré un large public en Europe (Belgique, France, Grande-Bretagne et Espagne), ainsi qu'au Québec. Le personnage de Tintin y étant quasi inconnu, les Etats-Unis ont réservé un accueil plus mitigé à ce premier volet, à charge pour le deuxième volet (prévu pour 2021) de transformer l'essai auprès du public américain. Cela étant, il n'y a pas que les portes de la culture grand public (BD et cinéma) qui se sont ouvertes à l'auteur des aventures de Tintin. Le monde, plus légitime, de l'art l'a accueilli dans un de ses plus beaux espaces, muséaux français, le Grand Palais, du 28 septembre 2016 au 15 janvier 2017. Ce n'est pas la première fois qu'une consécration artistique profite à notre auteur belge, mais celle, récente, de Paris tenait à saluer à la fois le dessinateur – « le père, le fils et le saint esprit de la BD européenne et de l'universel Tintin » (Daydé, 2016 : 53) –, le peintre et le collectionneur. Pour Emmanuel Daydé, qui rend compte de l'événement dans *Art absolument*, il n'y a pas de doute : Hergé est bien un grand créateur du XX<sup>e</sup> siècle, au même titre que Picasso, Warhol ou Miró (*ibid.*).

6 Steven Spielberg (réalisateur), *Le Secret de La Licorne*, produit par Peter Jackson, avec Jamie Bell, Andy Serkis, Daniel Craig, 2011, 1h47.

### 3. La Belgique de Tintin

Si, à l'évidence, l'œuvre et son auteur peuvent prétendre à des reconnaissances internationales diverses, il n'en est pas moins vrai que l'ancrage belge n'y est pas pour autant négligé. Une focalisation sur l'œuvre fait apparaître – comme annoncé précédemment – que ces signes de « belgitude » travaillent les albums de manière discrète. Il faut éviter les références trop belges, qui pourraient menacer leur implantation dans les marchés extérieurs, principalement auprès du premier d'entre eux, qui est français.

Un premier type de marquage était inévitable et relève d'une pratique au moins non consciente de la création, observable chez tout créateur. Dans un article qu'il publie dans un ouvrage collectif portant sur Tintin, Hergé et la « Belgité », Marc van de Kerckhove formule une hypothèse quant à la vision stéréotypée des mondes exotiques (Balkans, monde arabe, Amérique du Sud, Japon, Inde) :

Je me suis demandé si l'image que nous donne Tintin des mondes exotiques [entre 1930 et 1960] ne reflétait pas celle que s'en faisaient les destinataires des albums d'Hergé : les "Belges moyens" [...]. Le belgocentrisme, demeuré chez nous à peu près intact jusqu'en 1960, a ensuite été sérieusement ébranlé. (1994 : 26)

Pour justifier l'importance de cette année de référence, l'auteur de l'article évoque l'indépendance du Congo, les grandes grèves de l'automne 1960, le réveil du particularisme flamand. Avec comme conséquence :

Après 1960, le sentiment national demeure vivant, mais les Belges perdent beaucoup de leur conviction d'incarner un modèle, comme cela avait été le cas pendant un demi-siècle. Du coup, les mondes autres sont peu à peu considérés avec beaucoup plus d'indulgence et d'attention. [...] Par une curieuse coïncidence, c'est également en 1960 qu'Hergé publie *Tintin au Tibet*, écrit à partir de 1958. (*ibid.*, p. 34-35)

Un album, conclut l'auteur, dans lequel Hergé ne verse jamais dans la caricature. Sans doute l'humanité avec laquelle Hergé nous décrit le Tibet n'est pas redevable de ces seules circonstances sociopolitiques : *Tintin au Tibet* (1960) est le complément du *Lotus bleu* (1936) dans lequel, pour des raisons qui renvoient déjà au vécu personnel de l'auteur, le souci d'écoute et de tolérance à l'égard de l'Autre, en l'occurrence chinois, était manifestement présent. Il n'empêche, la proposition de van de Kerckhove a le mérite de s'appuyer elle-même sur un paramètre que l'on ne peut remettre en cause, à savoir qu'un auteur, fût-il Hergé, n'échappe jamais au contexte de production de son œuvre.

Cette « belgité » héritée (non consciente) par Hergé doit être associée à une « belgité » acquise (consciente) dont les indices, nombreux, divers mais perceptibles par un public d'*happy few* bon connaisseur de Bruxelles et de la Wallonie, envahissent les aventures de Tintin. La bande dessinée ayant la vignette ou le dessin, c'est-à-dire l'image, comme unité formelle et sémantique, il convient de commencer l'inventaire par des indices de nature iconique. La référence belge désormais la plus diffusée dans le monde – grâce au film de Spielberg – est celle du marché aux puces de la Place du Jeu de Balle à Bruxelles, en plein cœur du quartier des Marolles ; elle sert de décor aux premiers plans du film de 2011, comme c'était déjà le cas septante ans plus tôt pour entamer l'album du *Secret de La Licorne* (Casterman, 1943, p. 1-3). Dans *Les Sept boules de cristal* (Casterman, 1948, p. 28, v. 9), ce n'est pas un lieu mais la maison du professeur Hippolyte Bergamotte qui ressemble à une maison bien réelle et bien connue d'Hergé puisque située au numéro 6 de l'avenue Delleur à Boisfort, alors que l'auteur de bande dessinée résidait au numéro 17 dans les années 1940 (Fasseu, 2012 : 42-43). Un autre bâtiment peut être identifié dans *L'Étoile mystérieuse* (Casterman, 1942 pour la 1<sup>re</sup> édit. coul., p. 2, v. 5). Il est vrai qu'il faut avoir l'œil pour le retrouver car il est réduit à une forme noire au sommet arrondi qui se détache sur un ciel étoilé : il s'agit de l'observatoire d'Uccle, autre commune bruxelloise où vécut Hergé à partir de 1960 (Farr, 2001 : 102). Hergé s'inspire aussi d'objets appartenant à des musées belges, pour construire ses histoires dessinées. On pense à l'homme-léopard du Musée du Congo de Tervuren, qui apparaît dans

*Tintin au Congo* (Casterman, 1931 et 1946 pour la 1<sup>re</sup> édit. coul., p. 31), ou à la statuette Arumbaya de *L'Oreille cassée* (Casterman, 1937 et 1943 pour la 1<sup>re</sup> édit. coul., p. 1, v. 5), dont l'original est au Musée d'art et d'histoire de Bruxelles. Pour les costumes des Joyeux Turlurons de *Tintin et les Picaros* (1976, p. 51-61), Hergé mixe différents éléments vestimentaires qui proviennent de carnivals wallons (cf. Pirotte, 1999 : 39).

Mais il n'y a pas que l'image qui sollicite l'œil averti du spectateur. Le lecteur des textes est également invité à « avoir l'œil ». Parmi les nombreux critiques de l'œuvre hergéenne qui se sont intéressés à la question, Rainier Grutman s'est penché sur l'exotisme linguistique de la langue des Syldaves dans *Le Sceptre d'Ottokar* et sur ses traits de fonctionnement (2010, 83-99). Ses conclusions concernant cette langue inventée des Balkans – elles valent aussi pour la pratique linguistique des tribus amazoniennes mises en scène dans *L'Oreille cassée* – font apparaître que le syldave repose, après quelques transformations graphiques qui participent à l'exotisme recherché, sur le dialecte bruxellois ou marollien. L'auteur de l'article explique cette situation en renvoyant à la biographie d'Hergé :

L'influence de Bruxelles a été plus directe sur moi. Ma mère [Elisabeth] était une Bruxelloise de souche. Sa mère à elle [Antoinette] était non seulement Bruxelloise mais Marollienne ; elle ne parlait que le marollien et je crois que c'est une chose qui m'a beaucoup marqué... [...] Pendant mon enfance, j'ai donc entendu ma mère et ma grand-mère parler le bruxellois. Je ne l'ai moi-même jamais parlé mais toutes ces expressions sont restées gravées quelque part dans un petit coin de ma mémoire. (*ibid.*, p. 89) <sup>7</sup>

De ce dialecte marollien, Grutman souligne les origines plus flamandes que francophones et illustre sa proposition notamment par une analyse de la fameuse devise syldave, « Eih bennek, eih blavek », très proche à

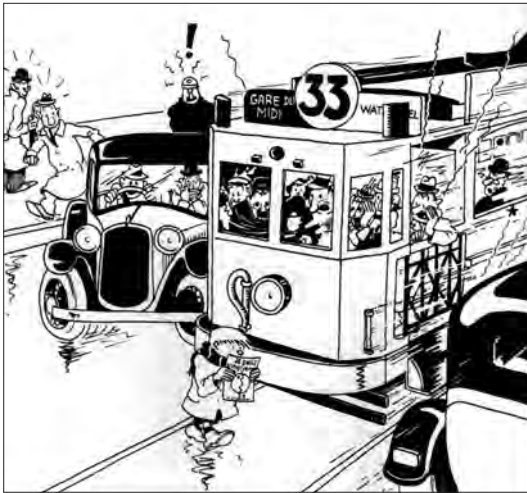
7 L'auteur de l'article emprunte lui-même cette citation à l'ouvrage de Benoît Peeters, *Le Monde d'Hergé*, Tournai, Casterman, coll. « Bibliothèque de Moulinsart », 1990, p. 210.

l'évidence de sa « traduction » flamande /Hier ben ik, hier blij ik/ (alors que le français retient un /J' y suis, j' y reste/, bien éloigné de l'adaptation hergéenne) (*ibid.*, p. 84-85 et 95). L'auteur précise encore que, si la syntaxe syldave s'inspire beaucoup de la syntaxe flamande (*ibid.*, p. 94), des emprunts lexicaux au français et au wallon sont également repérables. On doit à Jean-Marie Pierret d'avoir d'abord insisté sur la nécessaire ouverture de cette pratique de déformation lexicale « à la belge » à d'autres auteurs de bande dessinée (1999 : 25-33), et ensuite bien illustré pour ce qu'il en était chez Hergé (*ibid.*, p. 26). On rappellera quelques emprunts toponymiques : « Sehru » dans *Les Cigares du pharaon* (Casterman, 1934 et 1955 pour la 1<sup>re</sup> édit. coul., p. 48, v. 2 et 4), pour Ceroux(-Mousty), ville du Brabant wallon où Hergé a habité de 1953 à 1960 ; « myope comme une taupe de Wei-Pyiong » dans *Tintin au Tibet* (Casterman, 1960, p. 44, v. 6), pour Wépion, commune qui jouxte Namur ; enfin, « Moulinsart », nom du château du capitaine Haddock et dans lequel Tintin s'installe à partir de *L'Affaire Tournesol* (Casterman, 1956), qui dérive de Sart Moulin, une localité située entre Braine-l'Alleud et Waterloo.

On ne peut pas quitter la Belgique de Tintin sans associer à ce célébrisime héros de bande dessinée les noms de Quick et Flupke, une série due au même Hergé. Les aventures ou plutôt les bêtises commises hebdomadairement dans *Le Petit Vingtième* (1930-1940) par ces deux « gamins de Bruxelles » nous ramènent aux débuts de l'histoire illustrée et de la bande dessinée, qui ont inauguré la mise en scène de garnements (Max und Morritz en Allemagne, The Katzenjammer Kids aux Etats-Unis), d'ailleurs toujours présents aujourd'hui par l'entremise du Petit Spirou ou de Titeuf, par exemple. Le couple de garnements bruxellois est loin d'avoir connu hors de la Belgique francophone le même succès que Tintin. En cause notamment un ancrage trop belge :

Pour être plus précis, [Quick et Flupke] sont deux ketges [ketjes] des Marolles [...]. Nous n'irons pas jusqu'à dire que les albums de Quick et Flupke sont un document sur la vie quotidienne à Bruxelles avant-guerre, mais il est sûr qu'ils constituent une bonne illustration de l'humour belge. (Labesse, 1978 : 27)

À lire les médias d’aujourd’hui, y compris français, c’est la formule de « surréalisme à la belge » qu’il faudrait utiliser pour décrire le comique de ce couple de farceurs, tant les notions de grotesque et d’absurde leur collent à la peau. Leur belgité, hors l’humour, est aussi à l’honneur dès les noms qu’ils portent : Quick est le surnom d’un ami d’Hergé, Flupke est composé d’un diminutif flamand qui vaut pour le prénom Philippe en français, suivi du suffixe *-ke* qui signifie, toujours en flamand, /petit/ (cf. Sadoul, 1978 : 16). À l’occasion, dialecte marollien et français qui transposent le flamand se rencontrent au détour d’un dialogue : « ... Et retournez à la maison, *fiskses*, par pitié !... Car nous, “on sait plus de chemin” avec la foule !... » (Archives Hergé, 1978, p. 79, v. 5.) À l’image, il faut pointer l’originalité très « méta » des apparitions du belge Hergé dans le cours même d’un gag, comme lorsque Quick et Flupke kidnappent leur dessinateur pour qu’il arrête de les couvrir de ridicule chaque semaine ! (*ibid.*, p. 146-147) Texte et image peuvent encore fonctionner de concert pour apporter la touche belge. C’est le cas de cette vignette dans laquelle un tram bruxellois d’époque menace d’écraser Flupke – qui lit *Le Petit Vingtième* ! –, alors qu’il affiche la Gare du Midi comme destination (Fig. 2).



**FIG. 2.** Hergé, Quick et Flupke : « Circulation », dans *Archives Hergé*, t. 2 : *Cet aimable M. Mops. Les exploits de Quick et Flupke*, Tournai, Casterman, 1978, p. 140, v. 2. © HERGÉ / MOULINSART 2019.

Qu’Hergé ait pu être influencé par son époque, cet inévitable collectif qui a été pris en compte au début de ce développement, cela ne fait pas de doute et cela socialise d’autant l’auteur et son œuvre. Les derniers commentaires ont mis l’accent sur cet autre inévitable, cette fois individuel ou autobiographique : celui qui écrit et dessine – l’association s’impose quand il est question de bande dessinée – y met toujours de son vécu personnel, de ce qu’il a vu, lu, entendu, apprécié ou pas. L’étude de la genèse des œuvres ou génétique des textes est une discipline relativement jeune en littérature ; la bande dessinée en faisant désormais partie, nous devons nous habituer à rencontrer de pareils travaux. L’hergéologue Philippe Goddin a pris les devants lorsqu’il a proposé ses sept (gros) volumes ayant comme titre collectif *Hergé, chronologie d’une œuvre* (Bruxelles, Moulin-sart, 2000-2011).

#### 4. Hergé et le degré zéro du langage B.D.

À la fois internationale et régionale, telle est l’œuvre hergéenne, dans des proportions qui peuvent varier en fonction des séries dues à l’auteur belge : celle des aventures de Tintin se différencie de celle de Quick et Flupke ou de celle de Jo, Zette et Jocko. Ce qui les rapproche par contre immanquablement l’une de l’autre, c’est leur implication sémiotique et historique dans l’affirmation d’une esthétique particulière, la ligne claire. On a beaucoup écrit sur la question. On rappellera qu’elle concerne autant le texte (la graphie équilibrée des dialogues et des récitatifs) que l’image (la délimitation stricte opérée par le trait du dessin, l’usage harmonisé des couleurs en à-plat, un usage de la lumière qui ne connaît pas l’ombre). L’application de ces principes ne concerne pas que l’unité formellement et sémantiquement première de la vignette, elle conditionne tout autant l’enchaînement des vignettes. Leur séquentialisation, qui relève fondamentalement d’une construction métonymique, favorise la suture plutôt que la rupture, afin d’assurer une continuité narrative rigoureusement installée : une nouvelle fois, tout est question d’équilibre entre la reproduction du même, qui rassure, et l’introduction du différent qui fait avan-

cer l'action, au sein du strip, de la planche et de planche à planche. Un des principaux effets de cette logique narrative est d'offrir un maximum de lisibilité au jeune lecteur auquel sont destinées les séries hergéennes, et ce, d'autant plus que texte et image ont tendance à pratiquer la redondance (que la dynamique soit centripète : au sein de la vignette, ou centrifuge : dès le micro-montage entre deux vignettes juxtaposées).

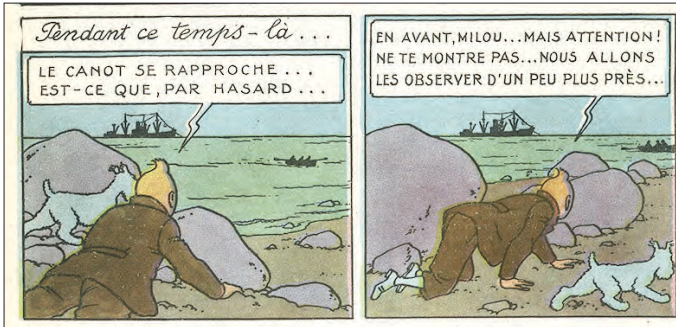
Prenons comme exemple, pour illustrer ces propos, deux doubles planches couleurs issues de la prépublication du *Temple du Soleil* dans le magazine *Tintin* des 13 février (N° 7, p. 8-9) et 20 février (N° 8, p. 8-9) 1947. Sa reprise en album est à situer aux pages 9 et 10 de l'édition de 1949 (et 1977). La confrontation de ces deux états d'un même moment du récit, parce qu'elle relève très clairement de la génétique rédactionnelle de l'œuvre hergéenne<sup>8</sup>, nous offre l'opportunité d'en apprendre davantage sur la ligne claire. À commencer par nous rappeler cette évidence que sa maîtrise par Hergé a pris du temps : la construction narrative d'une planche du *Temple du Soleil* n'a plus grand-chose à voir avec celle observable dans *Tintin au pays des Soviets*, par exemple<sup>9</sup>. Voire, mieux : Hergé remet toujours le travail sur le métier à la fin des années 1940, quand il passe des planches prépubliées à celles qui composent l'album. Situons d'abord l'extrait. Nous sommes au début du *Temple du Soleil*. Tintin est monté à bord du Pachacamac et y a retrouvé Tournesol endormi dans une cabine. Il a été surpris par Chiquito, qui lui explique pourquoi Tournesol a été enlevé, mais il parvient à lui échapper. L'extrait lui-même commence par exposer la réaction d'Haddock aux coups de feu qu'il a entendus, de sa barque, et qui proviennent du Pachacamac. Se doutant bien qu'ils ont à voir avec l'expédition nocturne de Tintin, Haddock tente de rejoindre le bateau. Il n'aura pas à aller si loin car Tintin, qui a plongé du bateau et nagé vers la barque, retrouve le capitaine. Tous deux – et Milou – se dirigent vers la côte. Deux récits en parallèle prennent le relais : Tintin décide de surveiller le bateau, tandis

8 Et non plus strictement pré-rédactionnelle, comme dans le point précédent.

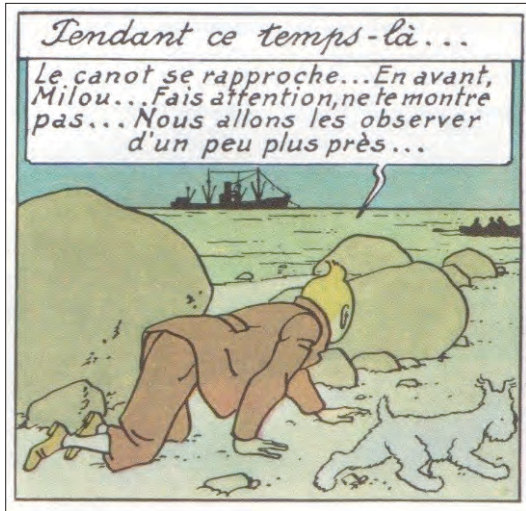
9 Qu'écrire à propos de l'évolution du dessin de Hergé, à la vitalité de mieux en mieux assurée ? Pour bien s'en convaincre, on retournera à la figuration de Tintin, assis dans le train, dans la deuxième vignette de la première planche de *Tintin au pays des Soviets*...

qu'Haddock est chargé d'aller chercher du renfort auprès de la police. L'extrait pour cette analyse s'arrête avec la découverte par Tintin que l'embarcation qui a quitté le Pachacamac après sa fuite et qui a, à son tour, accosté sur la plage transporte Tournesol à son bord.

Un premier constat d'ordre quantitatif : en passant de la prépublication (75 planches) à l'album (62 planches), Hergé a dû réduire la voilure. Cette contrainte éditoriale l'a donc amené à reconsidérer son expertise en matière de gestion de la continuité et de la lisibilité narrative, de manière à la rendre tout aussi performante, mais avec davantage de concision. Mathématiquement, les 33 vignettes de l'extrait prépublié ne sont plus que 22 vignettes dans l'album, c'est-à-dire qu'un tiers des vignettes a été supprimé. La concision est obtenue par la disparition pure et simple d'une vignette, redondante par rapport à celle(s) qui la jouxte(nt) ; c'est le cas de la 16<sup>e</sup> et dernière de la première double page (dans le N° 7) et de la deuxième vignette de la seconde double page (dans le N° 8). C'est aussi toute une suite de vignettes qui fait les frais de la transposition, comme les vignettes 10-13 de la seconde double planche (dans le N° 8), sans doute pour éviter une nouvelle pause dans l'entreprise d'Haddock à la recherche de renfort (l'erreur téléphonique du capitaine qui veut joindre les Dupond[t], mais qui réveille en fait une vieille dame en bigoudis ; la séquence fait suite à l'échange avec le policier péruvien qui a refusé d'accéder à la demande du capitaine et précède un nouvel essai pour atteindre les deux Dupond[t]). Dans d'autres cas, la disparition de vignette est partielle, au sens où, pour dynamiser l'action, une vignette est supprimée, mais le texte qu'elle contient se retrouve dans une vignette voisine dont le dessin lui ressemble beaucoup (cf. la 14<sup>e</sup> vignette de la première double planche dont le début de la réflexion à haute voix par Tintin – il surveille le bateau qu'il vient de quitter car il craint qu'on fasse disparaître Tournesol – est déplacé dans la seule vignette conservée dans l'album – la 15<sup>e</sup> dans la prépublication –, pour entamer le texte prononcé par Tintin (Fig. 3.1. et 3.2.) ; le procédé est répété pour les vignettes 7-8 et les vignettes 14-15 – cette fois pour la première réaction des Dupond[t] à l'appel du capitaine – de la seconde double planche prépubliée).



**FIG. 3.1.** Hergé, *Le Temple du soleil*, dans *Tintin*, N° 8, 20 février 1947, Bruxelles, Lombard, p. 8-9, v. 7-8. © HERGÉ / MOULINSART 2019.



**FIG. 3.2.** Hergé, *Le Temple du soleil*, Tournai, Casterman, 1949, p. 10, v. 1 © HERGÉ / MOULINSART 2019.

Enfin, il arrive qu'une vignette soit tout simplement déplacée au-delà de l'extrait considéré. Ce qui se produit avec la 1<sup>re</sup> vignette de la première double planche, qui est avancée au bas de la page 8 dans l'album, et la 16<sup>e</sup> vignette de la seconde double planche. Dans ce second exemple, on peut faire l'hypothèse qu'il s'agit d'homogénéiser l'échange Haddock-Du-

pond(t) et d'en favoriser l'effet comique : Haddock s'impatiente tandis que les Dupond(t) hésitent à savoir qui va se lever pour répondre au téléphone...

L'apprentissage de la concision n'est pas le seul nouvel acquis hergéen qu'il nous est donné d'observer dans la confrontation de ces planches de la fin des années 1940<sup>10</sup>. Sur le plan qualitatif, c'est-à-dire dans la conduite même du récit, Hergé modifie sa pratique, de la prépublication à l'album. Dans le cadre du montage métonymique classique, comme l'illustrent les deux doubles planches prépubliées, les ruptures inévitables de fin de strip (chaque double planche en compte trois) sont compensées, par souci de continuité narrative, par la suture différée qu'opère la première vignette du strip suivant : la figuration d'Haddock qui tombe à la renverse dans sa barque (dernière vignette du 1<sup>er</sup> strip) reste d'actualité dans la première du 2<sup>e</sup> strip ; Tintin et Haddock qui discutent dans la barque (en fin de 2<sup>e</sup> strip) prolongent leur discussion dans la 1<sup>re</sup> vignette du 3<sup>e</sup> strip. Le mécanisme se reproduit dans la seconde double planche, exception faite de la fin du 1<sup>er</sup> strip, car la vignette expose la fin d'une action (le policier a raccroché au nez et à la barbe d'Haddock !?!), ce qui, paradoxalement, assure le lien avec la 1<sup>re</sup> vignette du 2<sup>e</sup> strip qui retourne à Tintin faisant le guet. La prégnance de la suture sur le développement du récit n'est pas seulement d'actualité de strip à strip, elle marque aussi l'articulation de double planche à double planche : la dernière vignette de la première double planche – Haddock court pour chercher du renfort – prolonge cette action du capitaine dans la 1<sup>re</sup> vignette de la double planche suivante – il est sur le point d'atteindre la cabine téléphonique grâce à laquelle il contactera finalement les Dupond(t). Les pages 9 et 10 de l'album assument davantage les ruptures de fin de strip, sans remettre pour autant en cause la lisibilité du récit, mais l'implication du lecteur est manifestement sollicitée pour « faire le lien ». À la page 9, qui compte cinq strips, seule la dernière vignette du 1<sup>er</sup> strip voit son contenu étroitement associé à la 1<sup>re</sup> vignette du strip sui-

10 On signalera que les commentaires que Philippe Goddin formule à propos de cette transposition pré-publication>album se limitent à constater la réduction du nombre de vignettes (*Hergé. Chronologie d'une œuvre*, t. 5 : 1943-1949, Bruxelles, Moulinsart, 2013, p. 233-234).

vant. Toutes les autres articulations (pour les pages 9 et 10) imposent des modifications d'image et/ou de texte. Notons enfin que la vignette avec laquelle s'achève la page 9 (Haddock se fait raccrocher au nez) est en rupture manifeste avec celle qui entame la page suivante (Tintin guette) ; l'effet de distorsion entre ces deux vignettes était moindre dans la prépublication car elles étaient impliquées dans le passage d'un strip à un autre, tous deux restant visibles sur la même double planche.

On terminera cette brève confrontation de planches, qui met déjà suffisamment en évidence une évolution nécessairement partagée de l'hyperécriture hergégienne avec l'hyperlecture de son jeune public, par un retour aux conditions différenciées de production du magazine *Tintin* et de l'album. Comme cela a été précisé d'emblée, la prépublication hebdomadaire propose deux doubles planches qui occupent toute la surface des deux pages. Cette disposition, en mode « paysage » écrirait-on aujourd'hui, qui linéarise une première fois l'ensemble de ce qui apparaît sur ces deux pages, soutient une seconde linéarisation, dans la mesure où chaque strip (de 5 à 6 vignettes) traverse à chaque fois toute la largeur de l'espace disponible, favorisant ne fût-ce que virtuellement l'enchaînement des vignettes<sup>11</sup>. Lorsque *Le Temple du soleil* est publié en album, le mode « portrait » se substitue à ce premier mode. Devenu une norme rarement remise en cause, on peut déjà observer dans les deux pages qui nous intéressent que la lecture linéaire, qui reste première, est cependant concurrencée par des effets de lecture tabulaire, dont il est tentant de voir la cause dans la gestion verticale (et non plus horizontale) de l'espace dévolu. Ainsi, à la page 9, les deux premiers strips « font bloc » et s'opposent d'une certaine manière aux trois strips qu'ils dominent ; à la page 10, ce sont deux vignettes, chacune entamant un strip (le 1<sup>er</sup> et le 2<sup>e</sup>), qui s'appellent, reproduisant une possibilité de lecture verticale.

Il est à noter – mais nous sortons là du sujet de cet article – que cette concurrence entre lectures (linéaire/tabulaire), lorsqu'elle sera devenue

11 Ce modèle de mise en page à forte linéarisation renvoie à toute une tradition (belge ?) dont on peut trouver trace, à la fin des années 1930, dans le journal pour la jeunesse *Petits Belges* : « Les inventions du Professeur Pouic » de Gervy (N° 1, 1<sup>er</sup> janvier 1939, Averbode, Bonne Presse, p. 8-9) ; « Les exploits de Blondin et Cirage en Amérique » de Jijé (N° 29, 16 juillet 1939, *op. cit.*, p. 456-457), par exemple.

manifeste dans la mise en page des récits, constituera un des traits distinctifs de la bande dessinée dite « moderne » dans les années 1960-1970 (avec Philippe Druillet, Enki Bilal, Jacques Tardi, etc.). Avec Hergé et tout ce qui vient d'être précisé concernant la ligne claire, c'est le premier type de bande dessinée qui, ayant fixé les premiers jalons d'un nouveau mode d'expression – la bande dessinée –, peut être identifié à la bande dessinée « classique » ou « degré zéro » de la pratique B.D.

## 5. La presse écrite francophone (Belgique + France), « une autre fenêtre sur le monde »... au vitrage souvent hergéen

Cette ligne claire, noyau dur du premier classicisme dans la bande dessinée franco-belge, ne s'est donc pas constituée en un jour. Nous avons constaté qu'Hergé faisait encore mûrir certains principes de sa dynamique narrative alors qu'il entame la seconde partie de son œuvre (ce qui est le cas avec *Le Temple du soleil*). Mais toutes ces considérations stylistiques ne caractérisent pas seulement un auteur et une œuvre. Ce sont plusieurs générations d'auteurs qui ont été influencées par le travail d'Hergé, avec d'inévitables adaptations – notamment – graphiques en fonction d'une préférence de ces auteurs pour la caricature, le réalisme ou le semi-réalisme. Les premiers cercles d'influence sont d'ordre professionnel. Hergé a été le directeur du journal *Tintin* et il a donc rencontré nombre de talents, confirmés ou à venir, qui ont pu être marqués par sa conception de la création B.D. Il a aussi dirigé les Studios Hergé (à partir de 1950) qui lui ont donné de nouvelles occasions de diffuser sa pensée. Mais ce sont certainement les cercles les plus larges, qui rassemblent les lecteurs de l'œuvre hergéenne, devenus à leur tour artistes, qui ont étendu son influence au-delà de nombreuses frontières. Citons pêle-mêle les Belges Philippe Geluck, Ever Meulen (Fig. 4), François Schuiten et Yves Sente, les Français André Juillard, Flo'c'h et François Rivière, Ted Benoît, Riad Sattouf, les Néerlandais Joost Swarte et Theo Van den Boogaard, l'Italien Vittorio Giardino, l'Africaner Anton Kannemeyer, les Américains Charles Burns et Chris Ware...



FIG. 4. Dessin d'Ever Meulen, publié dans suppl. du magazine *Le Vif/L'Express*, N° 12 : *La voiture du futur*, 22 mars 2014, Bruxelles, « Une » et inspiré de deux vignettes de *Jo, Zette et Jocko. Le Testament de M. Pump*, t. 1, Tournai, Casterman, p. 4, v. 1-2. © Ever Meulen 2014.

Mais si les aventures de Tintin et, dans une moindre mesure, les autres séries dues à Hergé ont pu « impressionner » des artistes B.D. de la fin du XX<sup>e</sup> et du début du XXI<sup>e</sup> siècles, elles ont pu tout autant intégrer l'imaginaire de journalistes, avec comme corollaire de voir ceux-ci référer aux

univers hergéens lorsqu'ils écrivent et montrent le monde. C'est l'objectif premier de la base de données « Presse en stock », hébergée sur le site de l'UCLouvain, à l'initiative du Groupe de Recherche sur l'Image et le Texte/GRIT, que de rendre compte de ces usages par la presse écrite francophone (belge et française) de 1950 à aujourd'hui<sup>12</sup>. En tant que média, toute bande dessinée affiche des prédispositions pour nourrir l'imaginaire social. Pour reprendre une formule d'Éric Dacheux, la bande dessinée, toutes créations confondues, constitue bien « une autre fenêtre sur le monde » (Dacheux, 2009 : 23) qui a remplacé à cet égard l'art pictural (identifié à cette fonction du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècles) et peut dès lors avantageusement contribuer à l'élaboration du discours médiatique développé par un article ou une caricature de presse.

Avec Tintin et consorts, le contact avec ce public sera bien évidemment facilité par l'extraordinaire diffusion de l'œuvre qui en a conté les exploits. Les premiers résultats de l'interprétation des données contenues dans « Presse en stock » ont été communiquées lors du colloque « Tintin au XXI<sup>e</sup> siècle » (*cf. supra*) et ont déjà pu confirmer le succès de l'association presse écrite-Tintin (et alii !) (*cf. Tilleuil, à paraître en 2019*). Le constat qui s'impose en priorité concerne l'abondance des références à l'œuvre hergéenne dans la presse écrite francophone, alors que leur récolte repose à ce jour non sur une enquête systématique mais sur des relevés empiriques. La seconde observation d'importance souligne la grande diversité avec laquelle se manifestent les références. Diversité sémiotique d'abord : ces références sont en effet portées tant par les textes des articles que par les images qui peuvent référencer indépendamment des textes qui les accompagnent, mais texte et image peuvent aussi collaborer pour citer l'œuvre hergéenne. Diversité thématique ensuite : rares sont les secteurs de l'activité humaine qui échappent à l'imaginaire de cette œuvre. Art, enseignement, mode, médecine, design, politique, astrophysique, industrie automobile, poésie, sport, économie, musique, tous ces secteurs sont touchés avec, parfois, une bonne dose d'ingéniosité et, par voie de conséquence, une invitation adressée au lecteur à activer ludiquement sa lecture. Il arrive ainsi que l'i-

12 Adresse du site : [www.pressenstock.net](http://www.pressenstock.net).

maginaire d'Hergé ne soit sollicité que par un détail de l'image dessinée : un bout de la fusée d'*Objectif lune* qui dépasse d'un sac de voyage, par exemple. Sa fonction évocatrice relève, dans ces circonstances, presque du fétiche dont l'efficacité ésotérique pourrait bien être tributaire du caractère strictement belge du support médiatique qui se risque à ce jeu-là (Fig. 5).



FIG. 5. Caricature de Vadot, à l'occasion de l'évasion de trois détenus du Palais de Justice de Bruxelles, dans *Le Vif/L'Express*, 7 août 2009, Bruxelles, p. 3. © Nicolas Vadot 2009.

Quelles que soient les modalités de la référence hergéenne dans la presse écrite francophone (subtile ou manifeste, unique ou multiple, iconique ou textuelle, etc.), cette refictionnalisation médiatique d'un univers initialement enfantin démultiplie son ancrage dans l'imaginaire collectif des lecteurs d'Europe occidentale francophone, tous âges confondus. Il faut cependant préciser que le support journalistique considéré et les effets conatifs qu'il induit sur son public peuvent impliquer d'autres figures du monde de la bande dessinée, belges ou non belges. Moins présentes, sans pour autant être moins connues, elles font une concurrence discrète aux personnages, situations, répliques, objets... créés par Hergé. On reconnaîtra au détour d'une page, dans un article, une caricature ou une publicité, les Schtroumpfs<sup>13</sup>, Gaston Lagaffe<sup>14</sup>, Astérix<sup>15</sup>, Superman<sup>16</sup>, Blake et Mortimer<sup>17</sup>, entre autres.

## 6. L'arbre qui cache la forêt

Comme l'a montré le développement précédent, la presse écrite francophone a, depuis longtemps, une préférence pour l'œuvre hergéenne lorsqu'elle réfère à la bande dessinée pour écrire ses articles, dessiner ses caricatures ou diffuser des publicités. Un même engouement a été évoqué, au début de cette réflexion, pour ce qui concerne la critique à l'égard de cette œuvre et il n'y a pas lieu de penser que cela s'arrêtera prochainement<sup>18</sup>. Loin de nous l'idée que les aventures dessinées et scénarisées par Hergé n'aient pas toute la profondeur requise pour justifier

13 Publicité pour la Skoda New Octavia combi, dans *Paris Match*, 06-12.04.2017, Paris/Bruxelles, p. 11.

14 Caricature de Claire Bouilhac, dans *Week-end*, suppl. de l'hebdomadaire *Le Vif/L'Express*, 29.11-05.12.2013, Bruxelles, p. 116.

15 Publicité pour *La France gallo-romaine*, dans *Momento*, suppl. hebdomadaire du quotidien *La Libre Belgique*, 20-26.10.2012, Bruxelles, p. 2.

16 Caricature de Clou, dans *La Libre Belgique*, 24.10.2008, p. 56.

17 Caricature de Vadot, dans *Le Vif/L'Express*, 27.11-03.12.2009, Bruxelles, p. 3.

18 On en veut pour preuve – parmi d'autres – la programmation d'un séminaire de 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> cycle portant sur « L'éternité selon Tintin. La rançon et les réserves d'une réussite esthétique, narrative et thématique » (15 février-21 mars 2019), et organisé par un groupe de recherche, le GRIT/Groupe de Recherche sur l'Image et le Texte, et une commission de programmes (Langues et lettres romanes) de la Faculté de philosophie, arts et lettres de l'UCLouvain (Louvain-la-Neuve).

un tel intérêt dans la durée, mais retenons qu'il est quand même désormais admis, d'un point de vue épistémologique, que toute production dite « de masse » (ce dont relève pour une bonne part la bande dessinée) résiste à priori à l'épuisement des analyses dont elle peut faire l'objet. En conséquence de quoi, s'il n'est donc pas question – en termes imagés – de remettre en cause le bel arbre hergéen, on peut cependant s'interroger s'il ne lui arrive pas de cacher la forêt où se rencontrent quantité d'autres œuvres de bande dessinée, à commencer par celles belges et contemporaines de l'œuvre hergéenne.

Ainsi, à propos de la ligne claire, une tendance critique bien installée l'attribue de manière quasi exclusive (le « quasi » pouvant à l'occasion disparaître<sup>19</sup>) à la sphère créatrice initiée et développée par Hergé. Certes, elle fut essentielle et nous l'avons suffisamment mise en valeur, mais il faut élargir le cadrage pour ne pas négliger une source importante de ce style, vouée à la lisibilité graphique et narrative, constituée par *Le Journal de Spirou* (fondé en 1938, il est une des rares revues de bande dessinée qui existe toujours) et les éditions Dupuis situées à Marcinelle, en Belgique. Longtemps, on a opposé de manière trop radicale l'école dite de Marcinelle (qui rassemblait pourtant des auteurs plus proches de Bruxelles que de Charleroi) à l'école de Bruxelles qu'animait le journal *Tintin*, la première s'étant spécialisée dans la B.D. comique, tandis que la seconde se serait réservée la production réaliste (Blake et Mortimer, Alix, Corentin Feldoe...) ou semi-réaliste (dont relèvent notamment les aventures de *Tintin*)<sup>20</sup>.

19 Cf. par exemple l'article, au demeurant très intéressant, de Daniele Barbieri, « Tintin et la ligne claire », publié dans *Tintin, Hergé et la « Belgité »* (Bologna, Editrice CLUEB, 1994, p. 261-275) ou le chapitre que Pierre Fresnault-Deruelle consacre à la ligne claire dans son étude intitulée *Hergé ou le secret de l'image. Essai sur l'univers graphique de Tintin* (Bruxelles, Moulinsart, 1999, p. 13-23).

20 Il faut reconnaître que certains auteurs ont entretenu cette idée d'une opposition forte entre les deux écoles, qui ne touchait pas que les créations qu'elles proposaient : « – Hugues Dayez : *Avez-vous perçu une différence d'ambiance très importante entre Spirou et Tintin ?* – Will : Personnellement, j'ai déjà ressenti un changement dans l'organisation de mon travail. Pour Dupuis, j'étais indépendant, je dessinais chez moi en toute liberté. Tandis qu'avec Le Lombard, je rentrais dans un système d'horaires de bureaux avec veston-cravate ! Parce que le style, chez *Tintin*, c'était quand même un peu ça à l'époque ! » (dans Hugues Dayez, *Le duel Tintin-Spirou. Entretiens avec les auteurs de l'âge d'or de la BD belge*, Bruxelles/Paris, Luc Pire/éditions contemporaines, 1997, p. 174). Les rédacteurs en chef des deux journaux ont également contribué à répandre cette vision des choses : « Raymond Leblanc, éditeur de *Tintin* et de la maison du Lombard : – *Spirou* était marrant, et *Tintin* plus sérieux... » (*ibid.*, p. 19) ; Charles Dupuis, éditeur de *Spirou* et des éditions Dupuis : – C'est moi qui voulais que les trois quarts du journal soient de la caricature. [...] Je préférerais que *Spirou* soit comique, divertissant, amusant » (*ibid.*, p. 124).

Qu'il y ait eu une concurrence entre les deux revues qui représentaient ces deux écoles, c'est, d'un point de vue sociologique, somme toute normal, puisqu'elles ont régné pendant plus de vingt ans (fin des années 1940 > fin des années 1960) sur le champ franco-belge de la bande dessinée et qu'elles avaient dès lors à décider laquelle des deux allait imposer sa définition du genre B.D., c'est-à-dire sa légitimité symbolique au champ tout entier. Cela étant, si, pour de mêmes raisons stratégiques de bon fonctionnement éditorial, Charles Dupuis et Raymond Leblanc avaient à conserver leurs auteurs respectifs<sup>21</sup>, ils n'ont pas pu empêcher des départs, comme lorsque Franquin quitte la maison Dupuis pour proposer ses services aux éditions du Lombard (cf. Dayez, 1997 : 150) ou lorsque Raymond Macherot fait le trajet inverse pour rejoindre les éditions Dupuis (*ibid.*, p. 221). Mais c'est en s'intéressant de plus près aux premiers grands animateurs du *Journal de Spirou* que l'opposition perd de sa radicalité. Commençons par Jijé, de son vrai nom Joseph Gillain, entré chez Dupuis en 1939 et qui devient dès 1940 l'homme à tout faire du journal *Spirou*.

Charles Dupuis : « C'est grâce à l'arrivée de Gillain que Dupuis a atteint une telle qualité. C'est durant la guerre que son talent a véritablement commencé à exploser. La moitié des pages de *Spirou* était en couleurs et nous y placions les séries qui nous semblaient les plus attirantes ou les plus fortes sur le plan du dessin. Jusqu'à la guerre, Jijé avait été une de nos vedettes de nos pages en noir et blanc, que nous réservions aux essais locaux ou rédactionnels. Mais c'est à partir du moment où il s'est lancé dans ses grandes séries réalistes que nous avons senti qu'il était devenu un maître complet. » (Pissavy-Yvernault, Christelle et Bertrand, 2013 : 193)

21 Il est bien connu que Charles Dupuis entretenait une relation paternaliste avec ses auteurs, ce qui leur rendait bien difficile l'éventualité de quitter un tel éditeur. André Franquin, évoquant un projet de création de revue de B.D., censé voir le jour avant le magazine *Pilote* (1959), déclare à ce propos : « J'étais très tenté par cette perspective, par l'équipe qu'on était en train de réunir, mais en même temps, je dessinais déjà *Spirou* et j'étais très attaché au journal. Il faut préciser qu'à l'époque, répétons-le, quitter Dupuis aurait été une trahison monstrueuse, presque une affaire de famille : Charles Dupuis était tellement jaloux de ses dessinateurs » (*ibid.*, p. 160).

Jacques Dutrey (historien) : « Je crois vraiment que Jijé a apporté une vraie modernité au personnage [de Spirou, repris une première fois d'octobre 1940 à mars 1941 et officiellement à partir de novembre 1943], en comparaison de celui de Rob-Vel qui, sans être totalement maladroit, était déjà un peu vieillot à ce moment-là. [...] En ce sens, je perçois Jijé comme un passeur, de la bande dessinée d'avant-guerre vers la bande dessinée moderne, dont il a vraiment défini les contours. L'arrivée de Jijé est une étape immense dans la professionnalisation des éditions Dupuis mais aussi de toute la bande dessinée belge. » (*ibid.*)

Très vite, Jijé a donc le souci de maîtriser son trait et de développer ses récits dessinés de manière rigoureuse, afin de favoriser leur lisibilité. Cette manière de faire est attestée dès 1941, dans les strips qu'il réalise pour illustrer les neuf points du code d'honneur des A.D.S./Amis De Spirou, qui doit fédérer les lecteurs du magazine (Fig. 6.1. et 6.2.) (*cf.* Martens, 1988 : 52).



FIG. 6.1. Jijé (texte de Jean Doisy), « Un ami de Spirou est franc et droit », dans *Le Journal de Spirou*, N° 25, 19 juin 1941. © Dupuis 1941.



FIG. 6.2. Jijé (texte de Jean Doisy), « Un ami de Spirou aime la discipline libre et joyeuse », dans *Le Journal de Spirou*, N° 26, 26 juin 1941. © Dupuis 1941.

On trouvera un autre exemple de cette pratique précoce de la ligne claire dans la confrontation d'une même situation extraite de la biographie dessinée *Don Bosco*, publiée une première fois dans *Spirou* en 1941 et reprise par Jijé en 1949 pour une réédition dans un autre support de presse ap-

partenant aux éditions Dupuis, *Le Moustique*. Franklin Dehousse a bien montré comment, d'une prépublication à l'autre (le cas peut être rapproché de notre analyse des deux versions d'un même épisode du *Temple du soleil* hergéen, cf. *supra*), l'auteur a progressé en efficacité esthétique et narrative (cf. Dehousse, 1983 : 44-45). Antoine Roux, pionnier des études pédagogiques sur la bande dessinée, a magistralement confirmé que Jijé pratiquait, aussi bien qu'Hergé, l'art du montage qui dynamise une situation sans jamais en menacer la lecture. C'est Jijé lui-même qui, en toute conscience, lors d'un entretien avec le théoricien, a commenté en en démontant l'enchaînement subtil des cases, quatre strips extraits d'une aventure de Jerry Spring, *Le Duel*, prépublié dans *Spirou* en 1968 (Roux, 1979 : 36-37).

L'implication de Jijé dans la pratique de la ligne claire le rapproche d'Hergé. Mais cela n'empêche pas que des différences puissent autonomiser leurs œuvres respectives. Les indices d'une différence majeure ont été disséminés dans ces premiers mots sur Jijé. Celui-ci n'est pas seulement connu pour sa reprise de *Spirou*, héros emblématique du magazine éponyme (d'octobre 1940 à mars 1941 et de novembre 1943 à juin 1946). Ses tout débuts dans la bande dessinée l'ont vu animer les personnages de Blondin et Cirage, autre série semi-réaliste (dans *Petits Belges* de 1939 à 1941, puis dans *Spirou* de 1951 à 1955) qui affirme dès son titre des intentions égalitaires entre blanc (Blondin) et noir (Cirage), peu fréquentes à l'époque. Mais Jijé s'est aussi distingué très tôt – dès le début des années 1940 – par sa maîtrise du dessin réaliste, dont rend compte la série policière Jean Valhardi (1941-1965) qui précède d'une décennie cet autre grand succès de l'auteur, la B.D. western Jerry Spring (1954-1977). Rappelons que cette pratique de l'esthétique réaliste peut encore être brillamment illustrée par les biographies dessinées de l'auteur : *Don Bosco* (1941 et 1949) ou *Baden-Powell* (1948-1950 dans *Spirou*).

Une autre différence notoire entre Hergé et Jijé est que si le premier n'a jamais caché sa volonté de réussir artistiquement et socialement grâce à la bande dessinée (cf. Assouline, 1996 : 89) – ce qui était pour le moins audacieux dans les années 1930-1960, il faut le reconnaître, car la bande dessinée manquait alors cruellement de légitimité –, le second au contraire n'a

jamais suivi de projet carriériste :

Henri Filippini : « Pourquoi avoir fait preuve d'une telle dispersion tout au long de votre carrière ? »

Jijé : « Je suis dispersé de nature. Pouvant pratiquement aborder tous les genres, je me suis fatalement dispersé. C'est une erreur, et je m'en veux, car à force d'enfoncer toujours le même pieu on obtient un jour ou l'autre un résultat. Mais on ne peut rien contre sa nature et je continue à me disperser. » Filippini, 1979 : 18)

Parce qu'il se disperse, Jijé est amené à confier des séries qu'il a reprises ou initiées à de jeunes auteurs belges. On sait ce qu'il advint de Spirou dont André Franquin assure le relais à partir de 1946 (jusqu'en 1969). Blondin et Cirage sont pris en charge par Victor Hubinon (de 1947 à 1949 dans le magazine *Spirou*) ; quant à Jean Valhardi, c'est Eddy Paape qui en hérite pendant une dizaine d'années (1947-1956), avant que Jijé ne reprenne la série en main (1956-1965). Sans doute ce sens peu développé de la propriété artistique a-t-il à voir avec cette qualité d'accueil de l'Autre, qui lui est propre et qui l'amena à endosser le rôle de formateur de talents, à une époque où les écoles d'art ne s'intéressent pas à la bande dessinée. À cet égard, Jijé rejoint Hergé qui s'est également entouré et a formé de jeunes auteurs (cf. *supra*). Mais les conditions d'apprentissage diffèrent. Rien de contractuel avec l'animateur du journal *Spirou* qui réunit à partir de janvier 1947, chez lui, dans sa maison de Waterloo, Willy Maltaite, André Franquin et Morris, trois jeunes dessinateurs désireux de découvrir les ficelles du métier<sup>22</sup>. « Jijé nous a vraiment tout appris » a reconnu Morris (*ibid.*, p. 29), que sa série Lucky Luke rendra célèbre<sup>23</sup>. Quant à l'ambiance familiale dans la maison de Waterloo :

22 À lire comme témoignage de cette différence de conditions d'apprentissage, celui de Derib, auteur de la série Buddy Longway (dont les premières aventures datent de 1972 et sont prépubliées dans *Tintin Sélection* et *Tintin Hebdomadaire*) dans Christelle et Bertrand Pissavy-Yvernault, *La Véritable Histoire de Spirou 1947-1955*, Marcinelle, Dupuis, 2013, p. 32.

23 Sa première apparition a lieu dans l'*Almanach 1947*, publié en décembre 1946 ; c'est à partir de juin 1947 que Lucky Luke est au sommaire du magazine *Spirou*.

André Franquin : « Rétrospectivement, je trouve qu' Annie Gillain, la femme de Joseph [Gillain, alias Jijé] a aussi été formidable. Nos tables à dessin avaient été installées dans la chambre même de Joseph, et elle accueillait chez elle trois encombrants envahisseurs alors qu' il y avait déjà quatre gosses dans le ménage. » (Pissavy-Yvernault, Chr. et B., 2013 : 24)

Christelle et Bertrand Pissavy-Yvernault insistent sur ce que cette expérience, à la fois très humaine et très professionnelle, a eu comme effet tout à fait déterminant dans l'histoire de la bande dessinée belge :

La vie communautaire quasi familiale souda de façon indélébile le petit groupe, au point que leur complicité se fit sentir durant des décennies dans les pages du *Journal de Spirou*. La parfaite harmonie de leurs personnalités pourtant très différentes se prolongea jusque dans leurs œuvres respectives qui, sans être semblables, avaient toutes une évidente parenté. Blondin et Cirage, Lucky Luke, Spirou ou Tif et Tondu semblent tous issus d' une même source et apportaient au *Journal de Spirou*, dans lequel leurs aventures étaient publiées, une forme de cohérence.

Une cohérence que les exégètes désigneraient plus tard sous le nom d' école de Marcinelle, en opposition à l' école de Bruxelles chère au journal *Tintin*. (*ibid.*, p. 27)<sup>24</sup>

Parmi tous les points communs qui rassemblent cette « bande des quatre », autres que ceux qui relèvent des convergences formelles d' ordre stylistique, il y a un même souci de mettre en scène une figure héroïque récurrente, que métaphorise parfaitement la figure du boy-scout. Si ce modèle héroïque, né avec le début du XX<sup>e</sup> siècle et le développement du

24 Dans l'ouvrage qu' il a consacré à Jijé et à Franquin, Philippe Vandooren allait plus loin dans son appréciation de l' impact que ces deux auteurs ont eu sur le devenir de la bande dessinée : « Depuis qu' ils ont publié leurs premiers dessins, il est évident qu' en Europe on ne dessine plus de la même façon qu' avant. On les imite terriblement, et c' est certainement un des plus jolis compliments qu' on puisse leur faire » (*Franquin et Gillain répondent aux questions de Philippe Vandooren. Comment on devient créateur de bandes dessinées*, Verviers, Marabout, 1969, p. 12, coll. « Marabout Service, N° 120 »).

mouvement de jeunesse fondé par Baden Powell, trouve une incarnation de premier choix dans Spirou (que nous avons vu côtoyer de très près la vie d'un camp scout, cf. Fig. 6), il s'actualise tout autant dans les héros de Morris (Lucky Luke) et de Will (Tif et Tondu), qui, de manière tout à fait désintéressée, se mettent au service d'autrui et de la défense du Bien contre le Mal. Les bandes dessinées réalistes de Jijé n'échappent pas à ce modèle : Jean Valhardi incarne « la force, le courage, l'intelligence, la droiture, héros attendu par toute une génération de lecteurs et dont avait besoin le journal [en 1941] » (Léturgie, 1979 : 25) ; de son côté, Jerry Spring est un cow-boy loyal, toujours prêt à secourir son prochain, sain de corps comme d'esprit, etc. Tous ces héros, de bande dessinée semi-réaliste ou réaliste, sont les fers de lance « boy-scoutisés » du projet pédagogique des éditions Dupuis qui se nourrit de l'humanisme chrétien ambiant et qui va essaimer en France jusque dans les années 1970. Jijé et ses jeunes disciples (Franquin, Will et Morris) entretiennent ainsi une nouvelle relation de proximité avec Hergé, dont le héros Tintin – ce « chevalier luttant contre les forces du mal » (Assouline, 1996 : 91) – constitue une autre figure exemplaire du boy-scout :

Numa Sadoul : « Tintin est un indéracinable boy-scout... »

Hergé : « Mais pourquoi pas ? Est-il si ridicule de faire une bonne action ? D'aimer la nature ? De s'efforcer d'être fidèle à la parole donnée ?... Mais heureusement le boy-scoutisme de Tintin est tempéré par les compagnons qui l'entourent. J'ai été moi-même boy-scout : ma patrouille était celle des "Écureuils" et mon totem "Renard-curieux" ! Et l'influence que le scoutisme a eue sur moi je considère qu'elle a été bénéfique. » (Sadoul, 1978 : 9)

L'Âge d'Or de la bande dessinée belge, attesté par la critique nationale et internationale au début de cet article, est donc bien à considérer, à la lecture de notre complément d'information, comme résultant d'un jeu complexe de ressemblances/différences qui implique à l'origine deux auteurs belges aux parcours exceptionnels de créateur et de formateur, à savoir Hergé et Jijé. Au fil des décennies, Jijé et Franquin, qui le rejoint encore

une fois pour la circonstance, ont pu prolonger leur aventure au-delà de cet âge d'or et de ce premier « classicisme » B.D. en participant directement à la reconnaissance d'une nouvelle pratique de la bande dessinée, dite « moderne » (à partir des années 1960-1970 et initialement française), censée révolutionner toutes les règles du genre (formes, récits, thèmes, valeurs). Ainsi, contrairement à Hergé dont la participation à ce mouvement se fit par procuration (c'est-à-dire par les influences qu'il a pu avoir, à distance, sur plusieurs acteurs de cette première modernité en B.D., cf. *supra*), Jijé a accueilli chez lui, au début des années 1960, un futur – très – grand auteur de la bande dessinée européenne, voire mondiale, en la personne du français Jean Giraud, dessinateur de la série western *Blueberry* (à partir de 1963 dans *Pilote*), mais aussi cofondateur de la revue *Métal Hurlant* (à partir de 1975, autre support essentiel de la « nouvelle bande dessinée »), et instigateur du renouveau de la science-fiction en B.D. à travers son œuvre publiée sous le pseudonyme de Moebius. Après lui avoir confié l'encre d'une aventure de Jerry Spring, *La Route de Coronado* (1962), Jijé sera à son tour invité à collaborer à l'album *Le Cavalier perdu* (Dargaud, 1968), quatrième titre des « Blueberry » :

Jean Giraud : « Jijé se comportait comme un maître. Quand les instructions sont trop claires et évidentes, elles sont tout de suite consommées et on se retrouve vite dans une sorte de cul-de-sac. La caractéristique du maître, par rapport au prof, c'est qu'il envoie à l'élève des messages pas très clairs à interpréter. C'est ce qui fait leur richesse. On peut mettre toute une vie à les comprendre et à les assimiler. » (Pissavy-Yvernaul, Chr. et B., 2013 : 29) <sup>25</sup>

Avec Franquin, l'implication dans la dynamique « moderne » repose sur différentes initiatives tantôt éditoriales, tantôt auctoriales. De mars à octobre 1977, il fonde et anime, en collaboration avec le très imaginaire Yvan Delporte, par ailleurs ancien rédacteur en chef du magazine *Spirou*, un supplément décapant et subversif, *Le Trombone illustré* :

<sup>25</sup> Pour en savoir – beaucoup ! – plus sur Jijé et son œuvre : Philippe Delisle et Benoît Glaude, *Jijé. L'autre père de la BD franco-belge*, Montrouge, APJABD, 2019, coll. « Mémoire vive ».

Avec ces deux-là [Franquin et Delporte], une maison catholique peut craindre le pire, et avec raison. [...] *Le Trombone* était tout différent du journal... C'était vraiment quelque chose d'exceptionnel ! (De Kuyssche, 2009 : 4)

Franquin en profitera pour donner libre cours à sa passion pour le dessin, dynamique et dense, dont il exploite au mieux les vertus narratives, notamment dans les sublimes titres-bandeaux qui entament vingt-six des trente numéros publiés. Ces dessins, nous rappelle Pierre-Yves Bourdil, sont « agrémentés de toutes sortes de petits personnages délirants. L'un d'entre eux, évêque de son état, jouera avec sa crosse comme le marsupilami avec sa queue et Franquin avec sa signature. [...] En rigolant aussi librement de sa fonction sacerdotale, [le personnage de l'évêque] ne manque pas vraiment de respect à l'Église : il la dévergondé » (Bourdil, 1993 : 114). À l'exemple du magazine français *Pilote*, devenu dès le milieu des années 1960 *the place to be* pour les nouveaux auteurs de bande dessinée, *Le Trombone illustré* belge joua la carte de l'ouverture durant cette année 1977. Y ont été accueillis des auteurs de *Spirou* (Charles Degotte, Jijé) et de « la maison d'en face », actifs dans *Tintin* (Comès, Dany), mais aussi une pléthore de jeunes talents français, comme Alexis, Enki Bilal (Fig. 7), Claire Bretécher, Jean-Marie Clerc, F' Murr, Moebius, Tardi<sup>26</sup>...

Avec *Le Trombone illustré*, les échanges entre B.D. classique et B.D. moderne s'étaient déroulés sur le territoire éditorial belge. En 1978, André Franquin et Yvan Delporte ont l'opportunité de relancer leur initiative de rassembler des auteurs désireux de pratiquer un « humour libre » dans le nouveau mensuel français (*À suivre*), qui deviendra, à l'instar de *L'Écho des savanes* et de *Métal hurlant*, un des principaux supports de prépublication de cette Nouvelle Bande Dessinée. Dans (*À suivre*), qui s'engage dans ses premiers éditoriaux à favoriser les grands récits<sup>27</sup>

26 Pour la liste complète des intervenants, cf : José-Louis Bocquet et Éric Verhoest, *Franquin. Chronologie d'une œuvre*, Monaco, Marsu Productions SAM, 2012, p. 314.

27 Le premier numéro de la revue entame  *Ici Même* de Jacques Tardi et Jean-Claude Forest (19 planches pour cette première livraison), *Bran Ruz* de Claude Auclair et Alain Deschamps (11 planches), *Corto Maltese en Sibérie* d'Hugo Pratt (16 planches).



FIG. 7. Enki Bilal, « Les maîtres des Hauts Plateaux », dans *Le Trombone illustré*, suppl. à Spirou du 6 octobre 1977, Marcienne, Dupuis, p. 7. © Dupuis 1977.

et à fournir des éléments de réponse aux questions du temps (cf. Mougin, 1978 : 3), Franquin et Delporte s'efforcent d'exploiter au mieux un troisième objectif, à savoir libérer l'expression, avec la création d'une nouvelle rubrique, « Pendant ce temps à Landerneau ». Ce qui frappe, dès la première apparition de la rubrique (le numéro 9 d'octobre 1978), c'est – comme pour *Le Trombone* – l'étonnante diversité des talents présents : les Belges Hausman, Jannin, Will et le Néerlandais Peter De Smet côtoient les Français Cabu, Gotlib (et ses « Rébus »), Forest, Winger, Mézières, F'Murr, Binet (et ses « Forums ») et Goossens. L'expérience s'arrête un an plus tard, en octobre 1979 (avec le numéro 21) ; Franquin a commenté cet arrêt avec l'humilité et l'intégrité intellectuelle qui le caractérisaient :

Je ne me suis jamais senti très à l'aise dans (*À suivre*) car c'est un journal qui me semble très ambitieux pour la bande dessinée. J'avais peur d'y amener un style "Spirou". Je voulais continuer le système des titres comme je l'avais fait pour *Le Trombone*, et puis, je n'ai pas osé. (Léturgie, 1980 : 16)

La fin des années 1970 sont importantes pour Franquin et sa rencontre avec un nouveau public, belge, français et adulte. À l'invitation du Français Marcel Gotlib, grand animateur de la Nouvelle Bande Dessinée d'humour et aussi grand admirateur d'André Franquin<sup>28</sup>, celui-ci a l'occasion de relancer ses « idées noires » dont les premières planches avaient été publiées dans *Le Trombone illustré belge*. De 1977 à 1983, de nouveaux gags en une planche intègrent les numéros de *Fluide glacial*, une revue strictement consacrée au comique, mais sous toutes ses formes (subversif, absurde, grotesque, etc.). Comme le titre générique l'annonce, Franquin y déploie un humour noir dont rend littéralement compte le graphisme : le dessin est tout en silhouettes noires qui se détachent sur des fonds uniformément blancs. Les contenus ne sont pas en reste ; Franquin y expose les peurs ancestrales de l'humanité (le loup, le requin, les vampires, etc.), mais aussi celles qui sont contemporaines (la pollution, le nucléaire, le totalitarisme et de manière plus générale toutes les violences faites aux hommes – la peine de mort – comme aux bêtes – la chasse) (cf. Bocquet et Verhoest, 2012 : 322). Franquin n'oublie pas non plus de régler ses comptes avec l'éducation qu'il a reçue et qu'il juge trop rigide. Deux albums sortiront en 1981 et 1984, qui auront un grand succès et achèveront d'imposer le nom de Franquin parmi les grands noms de la bande dessinée francophone du XX<sup>e</sup> siècle. Comme le suggèrent José-Louis Bocquet et Éric Verhoest (*ibid.*, p. 332-341), Franquin a également mis en évidence, au début des années 1980, la porosité des frontières entre B.D. pour la jeunesse et B.D. adulte lorsqu'il publie le quatorzième album de Gaston Lagaffe, *La Saga des gaffes* (Marcinelle, Dupuis, 1982). Le professionnel de la

28 La critique de la publication en album d'un récit, audacieusement burlesque, réalisé par le duo Gotlib-Franquin, *Slowburn* (Éditions Fluide glacial, 2019), l'a encore récemment prouvé (Géant Vert, « Gotlib + Franquin = un 102 sans l'aide du ricard », dans *L'Immanquable*, N° 97, février 2019, Boulogne, DBD, p. 52).

gaffe, qui a entamé sa « carrière » en 1957 dans *Spirou*, s'y montre engagé : contre certaines stupidités du quotidien urbain, comme le parcmètre, qui a envahi les trottoirs des villes et se distingue par sa rage scandaleusement « fricovore », ou pour la défense de causes écologiques et humanitaires.

## 7. Comment être belge au XXI<sup>e</sup> siècle ?

Le répertoire des auteurs belges ne se limite pas, bien évidemment, aux trois noms sur lesquels se sont focalisés les développements précédents, à savoir Hergé, Jijé et Franquin. Mais l'importance de leurs œuvres respectives et l'impact qu'elles ont eu sur la création d'autres auteurs, en Belgique et à l'étranger, ont été suffisamment explicités pour justifier cette priorité. L'Âge d'Or de la B.D. belge repose donc aussi sur d'autres grands talents. Une sélection, qui n'a rien d'exhaustif, distinguerait François Craenhals, Paul Cuvelier, Bob De Moor, Liliane et Fred Funcken, Victor Hubinon, E.P. Jacobs, Jacques Laudy, Raymond Macherot, Eddy Paape, Peyo, Marcel Remacle, Jean Roba, Sirius, Tibet, Maurice Tillieux... Il faudrait encore y ajouter quelques « plus jeunes », comme Dany, Franz, Hermann, Willy Lambil, Roger Leloup, Mitacq, William Vance, François Walthéry, Marc Wasterlain et les scénaristes Raoul Cauvin, Jean-Michel Charlier, André-Paul Duchateau, Michel Greg, Jean Van Hamme... Mais savait-on qu'ils étaient belges ? Au mieux, cela pouvait se supposer étant donné l'identité nationale des revues *Spirou* et *Tintin* pour lesquelles travaillaient ces auteurs. Le second ayant disparu à la fin des années 1980<sup>29</sup>, seul le magazine *Spirou* a pu entretenir – jusqu'à aujourd'hui – cet indice de « belgitude » qui permettrait de récupérer (entre autres) les noms de Frank, André Geerts, Marc Hardy, Frédéric Jannin, Janry, Midam, Philippe Tome et les scénaristes Stephen Desberg, Denis Lapière et Zidrou<sup>30</sup>. Pour

29 Avant de disparaître, le magazine *Tintin* a encore fait connaître de nombreux auteurs comme Bom, Bob De Groot, Christian Denayer, Dupa, Jean-Claude Servais, Jean-Luc Vernal. Il faudrait aussi inventorier les noms de ceux qui sont allés de l'un à l'autre (de *Spirou* à *Tintin* ou l'inverse) ; Didier Comès, Michel Greg, Griffio, Renaud, Turk et Jean Van Hamme seraient retenus dans cet inventaire.

30 Ce rapide petit tour de la création belge, supportée en l'occurrence par *Spirou* et *Tintin*, devrait être prolongé par un long arrêt en territoire flamand. On y retrouverait Jean-Paul, Kamagurka, Marc Sleen, Willy Vandersteen (passé un moment chez *Tintin*) et bien d'autres !

terminer sur les auteurs belges passés par *Spirou* et *Tintin*, il faudrait encore signaler ceux qui n'y ont fait qu'un court séjour, chez l'un ou l'autre, souvent pour un premier essai, avant de partir pour d'autres horizons éditoriaux où ils se sont pleinement révélés. C'est le cas d'Hislaire/Yslaïre qui entame la série Bidouille et Violette (des. et sc.) dans *Spirou* à la fin des années 1970 ou du scénariste Jean Dufaux qui travaille avec Renaud dans la revue *Tintin* pour la série Brellan de dames dans les années 1980.

Pour d'autres auteurs, ce passage par les deux supports belges n'a pas été « obligé », sans que cela ne pénalise leur réussite dans le champ de la bande dessinée contemporaine. On pense au très médiatique Philippe Geluck et à son Chat, qui l'est désormais tout autant. Dans des voies très différentes, il faut citer Jan Bucquoy dont les scénarios se nourrissent souvent d'un anarchisme sombre et provocateur<sup>31</sup>, Louis Joos dont l'esthétique expérimentale, qui privilégie le noir et blanc, a été accueillie dès le début des années 1980 dans le catalogue très exigeant de la maison française Futuropolis, ou encore Thierry Van Hasselt qui explore depuis quelques décennies, avec la Cinquième Couche, les potentialités extrêmes du langage B.D. En fait, depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle, les revues de bande dessinée en général ont fini de donner le « la » en matière d'incubateur de talents. La bande dessinée se diffuse désormais prioritairement en album et ce sont donc les maisons d'édition, grosses ou petites, qui ont à gérer comme elles le veulent et/ou le peuvent la créativité en bande dessinée. Les éditeurs belges, Casterman, Dupuis, Lombard, ont cessé d'être des indicateurs de belgitude éventuelle ; leur rachat par des grands groupes étrangers dans le courant de ces quarante dernières années est pour beaucoup dans l'accentuation de la porosité des frontières culturelles identitaires et, conséquemment, dans la difficulté à affirmer des particularismes trop manifestes.

À défaut de revues et de maisons d'édition résolument belges en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, on aurait pu croire que les sections B.D. des écoles

31 Bucquoy a comme particularités de s'inspirer d'événements politiques ou culturels belges et de situer ses récits dans des lieux de ce pays. On lira par exemple : *Une Aventure de Gérard Craan* (des. Jacques Santi), t. 1 : *Camp de réforme B*, Bruxelles, Desanti, 1982 ; t. 2 : *Au Dole Mol*, Bruxelles, Michel Deligne, 1982 ; *Le Bal du rat mort* (des. Jean-François Charles), Bruxelles, Michel Deligne, 1982 ; *Retour au Pays noir* (des. Marc Hernu), Bruxelles, Michel Deligne, 1982...

supérieures artistiques, présentes à Bruxelles mais aussi à Liège, Mons et Tournai, auraient pris le relais. Certes, la direction assurée par Claude Renard à l'Institut Saint-Luc à Bruxelles de 1976 à 1984 est pour beaucoup dans le renouveau de la bande dessinée belge qui était, jusqu' alors, passée pour l'essentiel à côté de la « modernité » à la française (cf. *supra*). Il est bien connu que l'atelier R a formé une nouvelle génération d'auteurs belges comme Philippe Foerster, Benoît Sokal, François Schuiten ou Yves Swolfs, mais d'autres en sont aussi sortis sans être belges pour autant : on pense à l'Allemand Andreas, au Français Philippe Berthet ou à l'Italien Antonio Cossu. Le travail que ce dernier a assumé à l'Académie des Beaux-Arts de Tournai (de 1988 à 2017), comme chef de l'atelier B.D., a confirmé cette transculturalité des origines, somme toute bienvenue, en révélant le talent de la Franco-laotienne Vanyda et des Français Renaud Dillies et Xavier Fourquemin. Qu'ils soient de Belgique ou d'ailleurs, une autre question reste posée, celle de la place qu'occupe, dans leurs créations, la réalité belge. Quand Vanyda fait évoluer son héroïne Valentine<sup>32</sup> sur des cours de récréation, la présence au sol des marques d'un terrain de handball rappelle que nous sommes dans un lycée français... et que l'auteure a fait ses études secondaires en France. Mais les Belges font-ils « belge » dans leurs bandes dessinées ? Quand c'est le cas, ils ne doivent sans doute pas céder à cette pratique de manière trop explicite, comme cela a déjà été précisé. Encore que François Schuiten ait annoncé pour juin 2019 la sortie d'un nouvel album des aventures de Blake et Mortimer dont l'intrigue se passerait à Bruxelles et impliquerait un bâtiment qui lui tient à cœur : le Palais de justice.

Paradoxalement, c'est de l'étranger et plus particulièrement de la France qu'un nouvel engouement a vu le jour pour la bande dessinée belge et pour tout ce qu'elle pouvait signifier. Le mouvement prend naissance dans les années 1980, avec des auteurs désireux de se replonger dans les spécificités graphiques et culturelles des années 1950 ; il prendra le nom de « style atome », en souvenir de l'Exposition universelle de 1958 à Bruxelles et de son fameux Atomium. À la source de ce

32 Initialement, l'histoire de Valentine a été déclinée en trois volumes : T. 1, *Celle que je ne suis pas*, t. 2 : *Celle que je voudrais être*, t. 3 : *Celle que je suis*, Paris, Dargaud, 2008, 2010 et 2011.

style, on retrouve les Belges Jijé, Franquin et Will, mais aussi Jidéhem et Tillieux, marqués au milieu de ce XX<sup>e</sup> siècle par une certaine idée de la modernité qu'ils transposent dans leur dessin (tout en rondeur), dans les objets, mobiliers ou voitures, qu'ils représentent (imprégnés de design américain) et les décors architecturaux (maisons, immeubles), et qui a été sublimée par l'Expo de 58 et les réalisations artistiques de Lucien De Roeck. De cette « esthétique graphique revisitant la Ligne claire dans une optique plus moderniste »<sup>33</sup>, les auteurs français Yves Chaland<sup>34</sup>, Denis Sire (Fig. 8)<sup>35</sup>, Serge Clerc<sup>36</sup>, Dupuy et Berberian<sup>37</sup>, Jean-François Biard<sup>38</sup>, mais aussi l'Espagnol Daniel Torrès<sup>39</sup> et le Néerlandais Joost Swarte<sup>40</sup> en ont fait leur bonheur de dessinateur. Plus près de nous, il faudrait encore citer les noms d'Antonio Lapone et Régis Hautière<sup>41</sup>, Olivier Schwartz et Yann<sup>42</sup>.

En tant que tel, le pastiche, comme imitation stylistique, a pour objectif de jouer avec son modèle ; il se propose bien aussi d'en rire. En l'occurrence, pas trop, compte tenu de l'admiration que les pasticheurs ont pour l'équipe de Jijé et sa bande. Cette forme de consécration du modèle belge spiroutien a cependant été dépassée lorsque les intentions parodiques sont venues s'ajouter au pastiche. Il s'est alors agi de reprendre les personnages, les thèmes, les récits, les valeurs, pour en dénigrer certains aspects devenus par trop conventionnels et inadaptés par rapport au contexte des années 1980. De tous ces pasticheurs-parodieurs, Yves Chaland fait partie

33 Texte de présentation du « Style Atome » sur le site BDthèque, consulté le 3 mars 2019 <https://www.bedetheque.com>.

34 À commencer par l'album réalisé en commun Jean-Luc Cornillon, *Captivant* (Paris, Humanoïdes Associés, 1979), mais aussi les récits mettant en scène les aventures de Bob Fish (Paris, Humanoïdes Associés, 1981), le jeune Albert (Paris, Humanoïdes Associés, 1985) et Freddy Lombard (*Le Testament de Godefroid de Bouillon*, Bruxelles, Magic Strip, 1981 ; *Le Cimetière des éléphants*, *La Comète de Carthage* et *F-52*, Paris, Humanoïdes Associés, 1984, 1986, et 1989).

35 *6-T Melodie*, Paris, Humanoïdes Associés, 1982.

36 *Les Aventures du journaliste musical Phil Perfect*, Paris, Humanoïdes Associés, 1981-1987.

37 *Graine de voyou*, Paris, Fluide glacial, 1987.

38 *Culottes courtes et soutanes noires*, Paris, SEFAM, 1990.

39 *Le Huitième jour*, Tournai/Paris, Casterman, 1993.

40 *Coton+Piston*, Tournai/Paris, Casterman, 1995.

41 *Adam Clarks*, Grenoble, Glénat, 2014.

42 *Atom Agency*, Marcinelle, Dupuis, 2018.



FIG. 8. Denis Sire, « The Screaming Dad » dans *ID*, 6-T *Melodie*, Paris, Humanoïdes Associés, 1982, p. 5, v. 3. © Humanoïdes Associés 1982

de ceux de grand talent. Peut-être d'abord parce que, chez lui, l'originalité a à se nourrir de la tradition (ce qui est d'une lucidité artistique rare) ;

La bande dessinée a un passé dont il existe une culture. Aujourd'hui, on ne peut plus faire un trait sans réfléchir à ce qui a déjà été fait. Même si on traite un sujet neuf et passionnant. En cent ans, quelques générations de dessinateurs ont ratissé le terrain. Notre monde moderne est épatant car cet héritage nous permet pour la première fois de faire une bande dessinée non naïve.<sup>43</sup>

Sans doute ensuite parce qu'il n'a jamais caché sa passion pour la B.D. belge de l'Âge d'Or, tout particulièrement pour Jijé, Tillieux et Franquin :

43 Citation extraite initialement du dossier « Chaland », dans *PL.G.P.P.U.R.*, N° 28 : *Chaland*, automne 1992, Montrouge, A.P.J.A.B.D., p. 24, et reprise dans Isabelle Beaumenay-Joannet et José-Louis Bocquet, *Spirou par Yves Chaland*, Marcinelle, Dupuis, 2013, p. 17.

D'aussi loin que je me souvienne, mon style favori de dessin, c'était les débuts de Franquin en 1950. L'album *Il y a un sorcier à Champignac* était un grand modèle de dessin quand j'avais 12 ans. (Beaumenay-Joannet et Bocquet, 2013 : 13)

Parmi ses parodies les plus remarquables, on peut distinguer ses huit planches, publiées dans *Métal Hurlant*, qui racontent avec admiration et humour *La Vie exemplaire de Jijé*<sup>44</sup>, ainsi que ses versions décalées d'une des séries phares de *Spirou*, Les histoires de l'Oncle Paul devenues *Histoires merveilleuses de l'oncle Paul*<sup>45</sup>. Comme *Le Trombone illustré* l'a été, à sa façon, en 1977, les travaux de Chaland assurent un lien entre des moments de production B.D. que l'on oppose trop souvent :

En ce début des années 1980, la bande dessinée s'endort et le lectorat qui accompagnera le renouveau créatif des années 1990/2000 est encore naissant. Entre le ronronnement autosatisfait de la bande dessinée enfantine et le tintamarre autocentré de la nouvelle bande dessinée adulte, Chaland propose une voie transversale. Il veut réconcilier. (*ibid.*, p. 17)

Celui qui a, très tôt, fait les beaux jours de quelques supports remarquables de la « Bande dessinée moderne », comme *Ah ! Nana*, *Bananas* ou le déjà cité *Métal Hurlant*, entretient un rêve de gosse qui confirme cet intérêt pour les liens plutôt que pour les ruptures : être publié dans le magazine belge et très « classique » *Spirou* ! L'occasion se présente en 1982. Un récit voit le jour dans *Spirou*, qui prendra le titre de *Cœurs d'acier* ; 46 strips initialement en noir et blanc (à raison de 2 strips par semaine)<sup>46</sup>. Mais le récit reste inachevé<sup>47</sup> : Chaland est prié d'interrompre son récit (Fig. 9), pour cause de « guerre des Spirou » (Beaumenay-Joannet et Bocquet, 2013 : 85).

44 Dans *Métal Hurlant*, N° 64, juin 1981, Paris, Humanoïdes Associés, p. 21-28.

45 Paris, Vents d'Ouest, 1986.

46 Du N° 2297 (22.04.1982) eu N° 2318 (16.09.1982).

47 Une version album, *Cœurs d'acier*, t. 1, a été publiée, en bichromie, par Champaka en 1990.

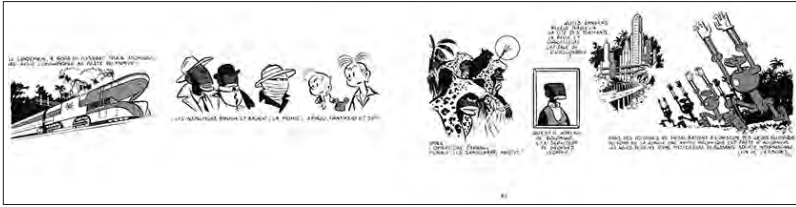


FIG. 9. Yves Chaland, *Cœurs d'acier*,  
Marcinelle/Paris, Dupuis/Chaland, 2013, p. 80-81. © Dupuis 2013.

Depuis le départ en 1979 de Fournier, qui avait succédé lui-même à Franquin, les responsables du magazine *Spirou* entretiennent une confusion quant à savoir qui assurera la relève. Le duo Nic Broca-Raoul Cauvin, celui formé par Tome et Janry ou le Français Yves Chaland ? Finalement, c'est ce dernier qui fera les frais de ce désordre ; à partir de 1983, Tome et Janry héritent de la série. En 1986, un projet de suite à *Cœurs d'acier*, sur un scénario de Yann, est envisagé avec Dupuis, mais il sera abandonné, faute du soutien de la direction de l'époque. Quatre ans plus tard, Chaland décède dans un accident de circulation.

Au début de l'année 1982, Chaland avait rencontré, à la rédaction de *Spirou*, deux autres grands admirateurs français de la bande dessinée belge : le dessinateur Didier Conrad et le scénariste Yann, de son vrai nom Yann Lepennetier. Chaland fera de ce dernier son scénariste pour trois récits des aventures de Freddy Lombard (publiés de 1984 à 1989). Mais avant de s'associer à Chaland, Yann a formé avec Didier Convard une paire d'auteurs qui a semé un désordre revitalisant dans le magazine *Spirou*. À l'invitation d'Alain De Kuysche, Yann et Conrad sont invités à reprendre l'animation des « Hauts de page » du journal, ce à quoi ils s'attacheront pendant huit mois avec une impertinence et un plaisir manifestes<sup>48</sup> qui visaient tantôt le héros *Spirou*, tantôt son rédacteur en chef Charles Dupuis ou encore des collègues trop « cucul » à leur goût.

Les hauts-de-page firent donc encore plus fort que *Le Trombone illustré*, puisque ce dernier était limité à un supplément

48 Du N° 2229 (01.01.1981) au N° 2269 (08.10.1981). Un album intitulé *Huit mois dans l'enfer des hauts-de-page*, publié chez Bidouille, rassemble tous les gags censurés et le récit complet de l'expérience.

autonome, non repris dans les recueils du journal, et proposait simplement [sic !] des tentatives de BD, textes et illustrations plus “adultes”. Yann et Conrad, eux, ont mis en péril la morale de *Spirou* dans ses propres pages, en s’attaquant directement et nommément à tous ceux qu’ils avaient assez vus. [...] [E]n accomplissant ce travail critique, ils signaient leur attachement et leur implication dans l’existence de ce journal. [...] Comme le disait alors un lecteur, Yann et Conrad étaient devenus l’âme du journal comme en son temps Franquin. Mais ils allaient si vite et si loin que *Spirou* ne pouvait pas suivre... et a refusé cette voie qui l’emmenait vers des frontières décidément trop éloignées de sa “ligne”. (Menu, 1988 : 83)

Contraints d’arrêter leur distribution hebdomadaire de subversion festive, Yann et Conrad ne quittent pas pour autant *Spirou*. Ils y ont entamé depuis le début de l’année 1980 une série d’aventures, *Les innommables*, qui prend le contre-pied de tous les poncifs du genre, tout en y injectant, au fil des épisodes, une dose inhabituelle de violence et d’érotisme. Au premier épisode *Matricule triple zéro*<sup>49</sup> succède *Shukumei*<sup>50</sup>, suivi d’*Aventure en jaune*<sup>51</sup>. Ce dernier épisode est interrompu, « les bornes supportables par *Spirou* [ayant été] largement outrepassées » (Menu, 1988 : 84). Un épisode, indépendant des trois premiers, intitulé *Cloaques*, a été proposé et même annoncé dans le journal, mais il n’y débutera jamais, à cause d’une fin de non-recevoir de la direction. Yann et Conrad quitteront définitivement *Spirou* quelques mois plus tard.

Mais pour le Marseillais Breton installé à Bruxelles depuis 1984, la passion pour la B.D. belge et plus spécialement *Spirou* reste toujours fervente. En 1989, Yann scénarise le troisième album des aventures du Marsupilami, la créature volontaire et attachante inventée par Franquin en 1952 pour l’album *Spirou et les héritiers*. Avec cette production intitulée *Mars le noir* (Mo-

49 Du N° 2182, 07.02.1980 au N° 2192, 17.04.1980. En album en 1996, dans la réédition d’*Aventure en jaune*.

50 Du N° 2219, 23.10.1980 au N° 2229, 01.01.1981. En album en 1987 chez Bédéscope-Glénat.

51 Du N° 2297, 22.04.1982 au N° 2311, 29.07.1982. En album en 1983 chez Temps Futurs et en 1996 chez Dargaud.

naco, Marsu Productions), Yann réalise – à son tour – un rêve d'enfance, puisque cela lui offre l'opportunité de travailler avec André Franquin en personne ! D'autres scénarios suivront. Vingt ans plus tard, soit en 2009, le scénariste, reconnu depuis plusieurs décennies comme l'un des plus importants de sa génération, est sollicité pour la publication d'un one-shot dans la collection « Une aventure de Spirou et Fantasio par », grâce à laquelle la maison Dupuis continue de faire vivre son héros fétiche<sup>52</sup>. Un autre Français, Émile Bravo, tout aussi passionné par l'œuvre franquinienne, l'avait précédé dans cet exercice avec son *Journal d'un ingénu* (2008), qui avait été très bien accueilli par la critique. Pour le coup, Bravo avait choisi de faire débiter l'action en 1939, avec l'intention scénaristique de montrer que la guerre faisait évoluer le personnage de Spirou (*ibid.*, p. 127-128). Yann reprend le principe d'un Spirou qui vit le conflit en vrai, dans un Bruxelles d'époque, non sans oublier son sens inné de la dérision quand il s'agit d'évoquer l'occupation allemande ou les actions de résistance de Spirou et Fantasio. En fait, Yann reprend, pour *Le Groom vert-de-gris* (Marcinelle, Dupuis, 2009), dessiné par Olivier Schwartz, le projet de scénario mis au point en 1986 avec Yves Chaland :

La guerre éclate et la Belgique est occupée ; le Moustic Hôtel est réquisitionné par la Kommandantur. Spirou a abandonné son costume rouge pour un autre, vert-de-gris [...]. Spirou livre aux résistants les documents qu'il a subtilisés dans les poches des uniformes des Allemands qui dînent au restaurant de l'hôtel.<sup>53</sup>

L'album sera, lui aussi, salué par la critique. Quelques années plus tard, Yann et Schwartz assumeront une nouvelle fois une filiation proche avec Yves Chaland en se lançant dans un essai dessiné de la vie de Jijé. Quoiqu'un avertissement, glissé dans chaque exemplaire de l'album *Gringos locos*

52 Pour un commentaire sur ce principe de collection, lire notamment : Olivier Piffault, « Entretien avec Émile Bravo », dans *La Revue des livres pour enfants*, N° 260 : *Spécial Spirou*, décembre 2011, Paris, Bnf, p. 126.

53 Notes de Yann, communiquées dans I. Beaumenay-Joannet et J.-L. Bocquet, *Spirou par Yves Chaland*, *op. cit.*, p. 105. Lire aussi : Jean-Claude Menu et Thierry Groensteen, « Entretien avec Yann », dans *Les Cahiers de la bande dessinée*, N° 83 : *Yann*, décembre 1988, Grenoble, Jacques Glénat, p. 88.

(Marcinelle, Dupuis, 2012), insiste sur le caractère fictionnel du biopic, la bande dessinée s'inspire – de très près ? – d'un épisode vécu conjointement par Jijé, sa femme et ses quatre enfants, rejoints pour l'aventure mexicaino-américaine de la fin des années 1940, par les disciples du maître, Franquin et Morris (Fig. 10).

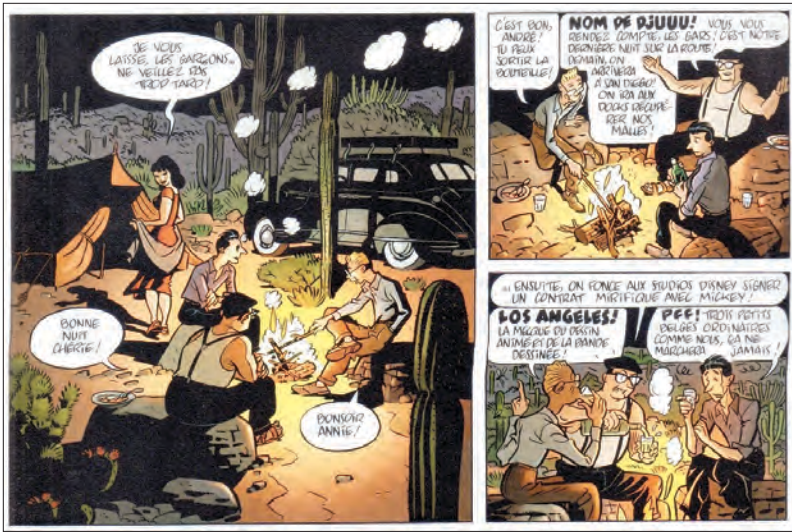


FIG. 10. Olivier Schwartz et Yann, *Gringos locos*, Marcinelle, Dupuis, 2012, p. 17, v. 1-3. © Dupuis 2012.

Peut-on rêver meilleure consécration pour ce trio de dessinateurs, « ces joyeux et picaresques hurluberlus qui, à leur retour, vont pourtant inventer ce qui deviendra dans le journal *Spirou*, la bande dessinée franco-belge moderne » (Schwartz et Yann, 2012, 4<sup>e</sup> de couverture) ?

## 8. Conclusion

Tout au long de cet article, l'objectif poursuivi a été d'apporter des compléments d'information qui puissent nuancer l'idée reçue selon laquelle l'histoire de la bande dessinée belge se résumerait à un Âge d'Or, certes glorieux, mais désormais daté. Il nous a fallu d'abord corriger le tir

pour ce qui concerne l'animation de cet Âge d'Or, à la fois hergéenne et jijéenne. Par la suite, la nécessité a été de montrer que ces deux auteurs et leurs œuvres respectives ont eu des effets déterminants sur le devenir stylistique de la création B.D. dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> et le début du XXI<sup>e</sup> siècles. Indirectement parce que de nouvelles générations d'auteurs, en Belgique, en France et ailleurs en Europe, se sont non seulement inspirées mais également revendiquées des pratiques graphiques et narratives d'Hergé (la ligne claire) et/ou de Jijé (le style atome). Directement aussi lorsque l'on constate que ces deux précurseurs du genre « B.D. » ont aussi formé de jeunes auteurs qui les rejoignaient. À ce propos, il a fallu préciser que l'action de Jijé a été plus décisive en matière de participation à la révolution de la « modernité » qui s'impose dans les années 1960-1970, à la fois parce que certains jeunes auteurs formés par Jijé (Jean Giraud, alias Moebius, Jean-Claude Mézières, Hermann...) sont devenus des acteurs essentiels de ce mouvement, et parce que Jijé lui-même, tout comme Franquin, l'ont alimenté en productions nouvelles ou en initiatives éditoriales originales<sup>54</sup>. Mais les échanges ont aussi été vécus de manière dialectique quand, dans les années 1980 et les décennies qui ont suivi, des auteurs reconnus très vite pour leur grand talent de dessinateur et/ou de scénariste, comme Yves Chaland ou Yann, ont orienté tout ou partie de leurs créations vers la célébration, mâtinée de subversion malicieuse des codes, des grands noms de la maison Dupuis.

Ces quelques réflexions ont l'ambition, volontairement limitée, de poser quelques jalons que nous espérons utiles pour le balisage de ce terrain, pour beaucoup encore en friche, celui d'une histoire de la bande dessinée belge, partie prenante décisive pour l'élaboration d'une Histoire du genre en général en Europe occidentale.

54 Hergé, quant à lui, peut se prévaloir d'avoir touché un public plus large (mondial) et d'avoir marqué de l'imaginaire de son œuvre celui de générations de journalistes dans leur travail de « montrer le monde ».

## RÉFÉRENCES

- « Chaland », dans *P.L.G.P.P.U.R*, N° 28 : *Chaland*, automne 1992, Montrouge, A.P.J.A.B.D.
- Introduction à la bande dessinée belge*, catalogue publié à l'occasion de l'exposition « La bande dessinée en Belgique », Bibliothèque Albert I<sup>er</sup> (29 juin au 25 août 1968), 1968, Bruxelles, Bibliothèque royale, 1968.
- « L'essentiel à propos de Tintin et de Hergé », article consulté le 26 janvier 2019, <https://tintin.com/essentiel>.
- Presse en stock*, base de données réalisée par le Groupe de Recherche sur l'Image et le Texte/GRIT (FIAL/UCLouvain) et rassemblant les emprunts faits par la presse écrite francophone (1950-2019) à l'œuvre d'Hergé, adresse du site : [www.pressenstock.net](http://www.pressenstock.net).
- Publicité pour *La France gallo-romaine*, dans *Momento*, suppl. hebdomadaire du quotidien *La Libre Belgique*, 20-26.10.2012, Bruxelles, p. 2.
- Publicité pour « Skoda New Octavia combi », dans *Paris Match*, 06-12.04.2017, Paris/Bruxelles, p. 11.
- « Skoda New Octavia combi », dans *Paris Match*, 06-12.04.2017, Paris/Bruxelles, p. 11.
- « Style Atome », article consulté le 3 mars 2019, <https://www.bedetheque.com>.
- ASSOULINE, PIERRE, 1996, *Hergé*, Paris, Gallimard, coll. Folio.
- BARBIERI, DANIELE, 1994, « Tintin et la ligne claire », dans *Tintin, Hergé et la « Belgité »*, Bologna, Editrice Clueb, p. 261-275.
- BEAUMENAY-JOANNET ; ISABELLE, BOCQUET ; JOSÉ-LOUIS, 2013, *Spirou par Yves Chaland*, Marcinelle, Dupuis.
- BELLEFROID, THIERRY, 2015, *L'Âge d'Or de la bande dessinée belge (la collection du Musée des Beaux-Arts de Liège)*, Bruxelles, Impressions Nouvelles.
- BERBERIAN, CHARLES ; DUPUY, PHILIPPE, 1987, *Graine de voyous*, Paris, éditions Fluide glacial.
- BIARD, JEAN-FRANÇOIS, 1990, *Culottes courtes et soutanes noires*, Paris, SEFAM.
- BOCQUET, JOSÉ-LOUIS ; VERHOEST, ÉRIC, 2012, *Franquin. Chronologie d'une œuvre*, Monaco, Marsu Productions SAM.
- BOUILHAC, CLAIRE, 2013, « Le trait. – Tu es bien dans le thème, mais si on danse ? », caricature dans *Week-end*, suppl. de l'hebdomadaire *Le Vif/L'Ex-*

- press, 29.11-05.12.2013, Bruxelles.
- BOURDIL, PIERRE-YVES, 1993, *Franquin*, Bruxelles, Labor, coll. Un livre, une œuvre.
- CHALAND, YVES ; CORNILLON, JEAN-LUC, 1979, *Captivant*, Paris, Humanoïdes Associés.
- CHALAND, YVES, 1981, *La Vie exemplaire de Jijé*, dans *Métal Hurlant*, N° 64, Paris, Humanoïdes Associés, p. 21-28.
- CHALAND, YVES, 1981, *Bob Fish*, Paris, Humanoïdes Associés.
- CHALAND, YVES, 1981, *Freddy Lombard*, t. 1 : *Le testament de Godefroid de Bouillon*, Bruxelles, Magic Strip.
- CHALAND, YVES ; YANN, 1982, *Cœurs d'acier (Spirou à la recherche de Bocongo)*, dans *Spirou*, du N° 2297 (22.04.1982) au N° 2318 (16.09.1982), Marcinelle, Dupuis.
- CHALAND, YVES, 1984, *Freddy Lombard*, t. 2 : *Le cimetière des éléphants*, Paris, Humanoïdes Associés.
- CHALAND, YVES, 1985, *Le Jeune Albert*, Paris, Humanoïdes Associés.
- CHALAND, YVES ET YANN, *Les Histoires merveilleuses de l'Oncle Paul*, Paris, Vents d'Ouest, 1986.
- CHALAND, YVES ET YANN, 1986, *Freddy Lombard*, t. 3 : *La comète de Carthage*, Paris, Humanoïdes Associés.
- CHALAND, YVES ; YANN, 1988, *Freddy Lombard*, t. 4 : *Vacances à Budapest*, Paris, Humanoïdes Associés.
- CHALAND, YVES ; YANN, 1989, *Freddy Lombard*, t. 5 : *F-52*, Paris, Humanoïdes Associés.
- CHALAND, YVES ; YANN, 1990, *Cœurs d'acier*, t. 1, Bruxelles, Champaka, reprise des 44 strips parus dans *Spirou*.
- CHARLES, JEAN-FRANÇOIS ; BUCQUOY, JAN, 1982, *Le Bal du rat mort*, Bruxelles, Michel Deligne.
- CLAUSSE, ROGER, 1968, « À propos de la bande dessinée », dans *Introduction à la bande dessinée belge*, catalogue publié à l'occasion de l'exposition « La bande dessinée en Belgique », Bibliothèque Albert I<sup>er</sup> (29 juin au 25 août 1968), 1968, Bruxelles, Bibliothèque royale.
- CLERC, SERGE, 1978, *Phil Perfect*, t. 1 : *Le dessinateur espion*, Paris, Humanoïdes Associés.

- CLERC, SERGE, 1981, *Phil Perfect*, t. 2 : *Sam Bronx et les robots*, Bruxelles, Magic Strip.
- CLERC, SERGE, 1981, *Phil Perfect*, t. 3 : *Rocker !*, Paris, Humanoïdes Associés.
- CLERC, SERGE, 1982, *Phil Perfect*, t. 4 : *Les mémoires de l'espion*, Paris, Humanoïdes Associés.
- CLERC, SERGE ; BOCQUET, JOSÉ-LOUIS, 1983, *Phil Perfect*, t. 5 : *La nuit du Mocombo*, Paris, Humanoïdes Associés.
- CLERC, SERGE ; GORIN, FRANÇOIS, 1984, *Phil Perfect*, t. 6 : *La légende du rock'n roll*, Paris, Humanoïdes Associés.
- CLERC, SERGE ; LANDON, FRANÇOIS, 1986, *Phil Perfect*, t. 7 : *Meurtre dans le phare*, Paris, Humanoïdes Associés.
- CLOU, 2008, « Super Leterme », caricature dans *La Libre Belgique* du 24 octobre, Bruxelles.
- CONRAD, DIDIER ; YANN, 1980, *Les Innommables*, t. 1 : *Matricule triple zéro*, dans *Spirou*, du N° 2182, 07.02.1980 au N° 2192, 17.04.1980, Marcinelle, Dupuis.
- CONRAD, DIDIER ; YANN, 1980-1981, *Les Innommables*, t. 2 : *Shukumeï*, dans *Spirou*, du N° 2219, 23.10.1980 au N° 2229, 01.01.1981, Marcinelle, Dupuis.
- CONRAD, DIDIER ; YANN, 1981, « Hauts de page », dans *Spirou*, du N° 2229 (01.01.1981) au N° 2269 (08.10.1981), Marcinelle, Dupuis.
- CONRAD, DIDIER ; YANN, 1981, *Huit mois dans l'enfer des hauts-de-page*, [s. l.], Bidouille.
- CONRAD, DIDIER ; YANN, 1982, *Les Innommables*, t. 3 : *Aventure en jaune*, dans *Spirou*, du N° 2297, 22.04.1982 au N° 2311, 29.07.1982, Marcinelle, Dupuis.
- CONRAD, DIDIER ; YANN, 1987, *Les Innommables*, t. 2 : *Shukumeï*, Grenoble/Bruxelles, Bédéscope/Glénat.
- CONRAD, DIDIER ; YANN, 1996, *Les Innommables*, t. 3 : *Aventure en jaune*, Paris, Dargaud (1<sup>re</sup> édit. en 1983, chez Temps Futures).
- COUPERIE, PIERRE, 1967, « Le renouveau de la bande dessinée », dans Couperie, Pierre ; Destefanis, Proto ; François, Édouard ; Horn, Maurice ; Moliterni, Claude ; Gassiot-Talabot, Gérard, *Bande dessinée et figuration narrative. Histoire, esthétique, production et sociologie de la bande dessinée mondiale*, Paris, Musée des Arts décoratifs/Palais du Louvre.
- DACHEUX, ÉRIC, (propos recueillis par), 2009, « Entretien avec Dominique

- Wolton, directeur de l'ISCC : « Si la BD n'existait pas, il faudrait l'inventer » , dans *Hermès*, N°54 : *La bande dessinée. Art reconnu, média méconnu*, Paris, CNRS éditions.
- DAYDÉ, EMMANUEL, 2016, « Les grandes illusions d'Hergé », dans *Art absolument*, N° 73, septembre-octobre, Paris, Subjectile Art.
- DAYEZ, HUGUES, 1997, *Le Duel Tintin-Spirou. Entretiens avec les auteurs de l'âge d'or de la BD belge*, Bruxelles/Paris, Luc Pire/éditions contemporaines.
- DEHOUSSE, FRANKLIN, 1983, « Don Bosco ou l'apprentissage de l'efficacité », dans Dehousse, Franklin ; Goetgebur, Guy, *Joseph Gillain présente Jijé. Vous avez dit BD...*, Marcinelle, Dupuis, p. 44-45.
- DE KUYSSCHE, ALAIN, 2009, « Le Trombone illustré », dans *Le Trombone illustré*, Marcinelle, Dupuis, (1<sup>re</sup> édit. en 1980).
- DELISLE, PHILIPPE ; GLAUDE, BENOÎT, 2019, *Jijé. L'autre père de la BD franco-belge*, Montrouge, APJABD, coll. Mémoire vive.
- DENIS, BENOIT ; KLINKENBERG, JEAN-MARIE, 2005, *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord.
- FARR, MICHAEL, 2001, *Tintin. Le rêve et la réalité*, Bruxelles, Moulinsart.
- FASSEU, LUDIVINE, 2012, « Les jardins secrets d'Hergé », dans *Pays du Nord Magazine*, N° 105 : *Tintin, Hergé et la Belgique*, janvier-février, Lille, Pays du Nord.
- FILIPPINI, HENRI ; BOURGEOIS, MICHEL, 1976, *La Bande dessinée en 10 leçons*, 1976, Paris, Hachette, coll. En 10 leçons.
- FILIPPINI, HENRI (propos recueillis par), 1979, « Entretien avec Jijé », dans *Schtroumpf. Les cahiers de la bande dessinée*, N° 39 : *Jijé*, Grenoble, Jacques Glénat.
- FILIPPINI, HENRI ; GLÉNAT, JACQUES ; MARTENS, THIERRY ; SADOUL, NUMA, 1984, *Histoire de la bande dessinée en France et en Belgique. Des origines à nos jours*, Grenoble, Jacques Glénat (1<sup>re</sup> édit. 1979).
- FISCHETTI, ANTONIO, 2016, « Tintin à la Fac », dans *Charlie hebdo*, N° 1266, 26.10.2016, Paris.
- FRANQUIN, ANDRÉ ; GOTLIB, MARCEL, 2019, *Slowburn*, Paris, Éditions Fluide glacial.
- FRESNAULT-DERUELLE, PIERRE, 1999, *Hergé ou le secret de l'image. Essai sur l'univers graphique de Tintin*, Bruxelles, Moulinsart.

- GÉANT VERT, 2019, « Gotlib + Franquin = un 102 sans l'aide du ricard », dans *L'Immanquable*, N° 97, Boulogne, DBD.
- GERVY, 1939, « Les inventions du Professeur Pouic », dans *Petits Belges*, N° 1, 1<sup>er</sup> janvier 1939, Averbode, Bonne Presse.
- GODDIN, PHILIPPE, 2013, *Hergé. Chronologie d'une œuvre*, t. 5 : 1943-1949, Bruxelles, Moulinsart.
- GRUTMAN, RAINIER, 2010, « "Eih bennek, eih blavek" : l'inscription du bruxellois dans *Le Sceptre d'Ottokar* », dans *Études françaises*, N° 2 (vol. 46) : *Hergé reporter. Tintin en contexte*, Montréal, PU de Montréal, pp. 83-99.
- HERGÉ, 1978, « Les exploits de Quick et Flupke. Non ! Carnaval... », dans *Archives Hergé*, t. 2 : *Cet aimable M. Mops. Les exploits de Quick et Flupke*, Tournai, Casterman.
- HERNU, MARC ; BUCQUOY, JAN, 1982, *Retour au Pays noir*, Bruxelles, Michel Deligne.
- JIJÉ, 1939, « Les exploits de Blondin et Cirage en Amérique », dans *Petits Belges*, N° 29, 16 juillet 1939, Averbode, Bonne Presse, p. 456-457.
- LABESSE, DOMINIQUE, 1978, « Quick et Flupke », dans *Schtroumpf. Les cahiers de la bande dessinée*, N° 14-15 : *Spécial Hergé*, Grenoble, Jacques Glénat.
- LACASSIN, FRANCIS, 1971, *Pour un 9<sup>e</sup> art, la bande dessinée*, Paris, UGE, coll. 10/18.
- LEROY, FABRICE, 1995, « Formules romanesques chez Hergé : les ambiguïtés paralittéraires de Tintin », dans Linkhorn, Renée (éd.), *La Belgique telle qu'elle s'écrit. Perspectives sur les lettres belges de langue française*, Frankfurt am Main/New York, Peter Lang, coll. Belgian francophone library.
- LÉTURGIE, JEAN, 1979, « Valhardi, héros d'une génération », dans *Schtroumpf. Les cahiers de la bande dessinée*, N° 39 : *Jijé*, Grenoble, Jacques Glénat.
- LÉTURGIE, JEAN, 1980, « Entretien avec André Franquin », dans *Schtroumpf. Les cahiers de la bande dessinée*, N° 47-48 : *Franquin*, Grenoble, Jacques Glénat.
- LAPONE, ANTONIO ; HAUTIERE, RÉGIS, 2014, *Adam Clarks*, Grenoble, Jacques Glénat.
- MARTENS, THIERRY, 1988, *Le Journal de Spirou 1938-1988. Cinquante ans d'histoire(s)*, Marcinelle, Dupuis.
- MENU, JEAN-CLAUDE, 1988, « Yann et Conrad ou Spirou à feu et à sang », dans *Les Cahiers de la bande dessinée*, N° 83 : *Yann*, décembre, Grenoble, Jacques

- Glénat.
- MENU, JEAN-CLAUDE ; GROENSTEEN, THIERRY, 1988, « Entretien avec Yann », dans *Les Cahiers de la bande dessinée*, N° 83 : *Yann*, Grenoble, Jacques Glénat.
- MOLITERNI, CLAUDE (éd.), 1989, *Histoire mondiale de la bande dessinée*, Paris, Pierre Horay.
- MOUGIN, JEAN-PAUL, 1978, « Éditorial », dans (*À suivre*), N° 2, mars, Tournai/Paris, Casterman.
- PEETERS, BENOÎT, 1990, *Le Monde d'Hergé*, Tournai, Casterman, coll. Bibliothèque de Moulinsart.
- PEETERS, BENOÎT, 2003, « 1929 – Naissance de Tintin », dans Bertrand, Jean-Pierre ; Biron, Michel ; Denis, Benoît ; Grutman, Rainier ; Vrydaghs, David (éds.), *Histoire de la littérature belge francophone 1830-2000*, Paris, Fayard.
- PIERRET, JEAN-MARIE, 1999, « Présence des langues régionales de Wallonie dans la bande dessinée », dans *L'Imaginaire wallon dans la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Fondation wallonne, p. 25-33.
- PIFFAULT, OLIVIER, 2011, « Entretien avec Émile Bravo », dans *La Revue des livres pour enfants*, N° 260 : *Spécial Spirou*, décembre, Paris, Bnf.
- PIROTTE, JEAN, 1999, « Sur la piste des croyances et des traditions de Wallonie », dans Pirotte, Jean ; Courtois, Luc ; Pirotte, Arnaud ; Tilleuil Jean-Louis (éds.), *Du régional à l'universel. L'imaginaire wallon dans la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Fondation wallonne.
- PISSAVY-YVERNAULT ; CHRISTELLE ET BERTRAND, 2013, *La Véritable Histoire de Spirou 1937-1946*, Marcinelle, Dupuis.
- ROCHE, OLIVIER ; CERBELAUD, DOMINIQUE, 2014, *Tintin, bibliographie d'un mythe*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles.
- ROUX, ANTOINE, 1979, « Le western et Gillain ou Jerry Scott et Randolph Spring chez les hommes qui rient... », dans *Schtroumpf. Les cahiers de la bande dessinée*, N° 39 : *Jijé*, Grenoble, Jacques Glénat, pp. 36-37.
- SADOUL, NUMA, 1978 « Entretien avec Hergé », dans *Schtroumpf. Les cahiers de la bande dessinée*, N° 14-15 : *Spécial Hergé*, Grenoble, Jacques Glénat.
- SADOUL, JACQUES, 1976, *Panorama de la bande dessinée*, Paris, Flammarion, coll. J'ai lu.
- SANTI, JACQUES ; BUCQUOY, JAN, 1982, *Une Aventure de Gérard Craan*, t. 1 : *Camp de réforme B*, Bruxelles, Michel Deligne.

- Santi, Jacques ; Bucquoy, 1982, Jan, *Une Aventure de Gérard Craan*, ; t. 2 : *Au Dole Mol*, Bruxelles, Michel Deligne.
- SCHWARTZ, OLIVIER ; YANN, 2012, *Gringos locos*, Marcinelle, Dupuis.
- SCHWARTZ, OLIVIER ; YANN, 2018, *Atom Agency*, Marcinelle, Dupuis.
- SIRE, DENIS, 1982, *6-T Melodie*, Paris, Humanoïdes Associés.
- SPIELBERG, STEVEN (réalisateur), 2011, *Le Secret de La Licorne*, produit par Peter Jackson, avec Jamie Bell, Andy Serkis, Daniel Craig.
- SWARTE, JOOST, 1995, *Coton+Piston*, Tournai/Paris, Casterman.
- TAITTINGER, THIERRY, 2011, « Esprit d'enfance », dans *Beaux Arts magazine*, hors-série : *Humour et BD*, Issy-les-Moulineaux.
- TILLEUIL, JEAN-LOUIS, « L'œuvre d'Hergé pour parler et montrer le monde. Présentation de la base de données Presse en stock », dans Marlet, Pierre ; Porret, Michel ; Preyat, Fabrice ; Roche Olivier ; Tilleuil, Jean-Louis (éds), *Tintin au XXI<sup>e</sup> siècles*, actes du colloque (Louvain-la-Neuve, 17-20 mai 2017), à paraître chez Georg éditeur/Acamedia-L'Harmattan en 2019.
- TORRES, DANIEL, 1993, *Le Huitième jour*, Tournai/Paris, Casterman.
- VADOT, 2009, « La malédiction des 800 000 voix », caricature dans *Le Vif/L'Express*, 27.11-03.12.2009, Bruxelles, p. 3.
- VAN DE KERCKHOVE, MARC, 1994, « Tintin en voyage : une vision "belge" des mondes exotiques ? », dans *Tintin, Hergé et la « Belgité »*, Bologna, Cooperativa Libraria Universitaria Editrice Bologna.
- VANDOOREN, PHILIPPE, 1969, *Franquin et Gillain répondent aux questions de Philippe Vandooren. Comment on devient créateur de bandes dessinées*, Verviers, Marabout, coll. Marabout Service.
- VANYDA, 2008, *Valantine*, t. 1, *Celle que je ne suis pas*, Paris, Dargaud.
- VANYDA, 2010, *Valantine*, t. 2 : *Celle que je voudrais être*, Paris, Dargaud.
- VANYDA, 2011, *Valantine*, t. 3 : *Celle que je suis*, Paris, Dargaud.
- VERSTAPPEN, NICOLAS, 2011, « Le comique hergéen, de 7 à 77 ans. Tintin ou le rire universel », dans *Beaux Arts magazine*, hors-série : *Humour et BD*, Issy-les-Moulineaux, p. 126-131.

**KEY WORDS:**

comics, “Belgitude”, Hergé, Franquin, Jijé, Yann, Chaland, “ligne claire”, “style atome”

**ABSTRACT:**

When considering comics and Belgium from an editorial point of view, it is not unusual to focus on a dated Golden Age (1940-1970). Semantically, as far as the so-called “Belgitude” of these productions is concerned, it is not unusual either to emphasize the necessary inconspicuousness of these cultural references – as induced by economic imperatives. While such observations are relevant enough, they also seem to betray a certain lack of nuance. This paper will highlight the diversity of creative practices aiming at creating “Belgitude”. For a very long time, such references were only available to a happy few able to discern a subtle picturesque, linguistic or iconic reference. Nowadays, in our cross-cultural market, going back to one’s identity and origins has paradoxically become quite fashionable, as evidenced by a series of recent and less recent works. Furthermore, beyond the text, being a Belgian also implies specific authors and imaginaries, amongst them Hergé, Jijé, and Franquin, as well as particular aesthetics (the so-called “ligne claire” and “atom-style”) that have influenced other creators, be they from Belgium or not (France, Spain, Italy, America, etc.). It is worth noting that such a dynamic can be reversed, as is the case when French comic authors (Chaland, Yann, Clerc, Sire, etc.) chose, in the last quarter of the 20th century and the beginning of the 21st, to modernise comics aesthetics by subversively and affectionately parodying the styles, themes, and values on which the major supports of francophone comics were built – namely, the Belgian journals *Spirou* and *Tintin*, from the beginning of the Second World War (in the case of *Spirou*) to the counter-cultural explosion of May 68.

**SUR L'AUTEUR :**

*Jean-Louis Tilleuil est professeur à l'UCLouvain (ROM/FIAL). Ses enseignements et ses recherches portent sur l'étude sociocritique/pragmatique des productions littéraires et des messages mixtes (tout particulièrement la bande dessinée). Il est également chargé de cours à l'Université de Lille, dans le cadre du Master en Littérature de jeunesse (Lettres Modernes). À l'Académie des Beaux-Arts de Tournai (enseignement supérieur artistique), il a la charge de cours généraux en littérature et en sémiologie. Jean-Louis Tilleuil dirige actuellement le Groupe de Recherche sur l'Image et le Texte (GRIT/UCLouvain). Avec Catherine Vanbraband (UCLouvain) et Laurent Déom (ULille-UCLouvain), il est responsable de la collection « Texte-Image ».*

V

∴ Un troisième tour d'horizon : la langue ∴

# LA PLACE DU WALLON DANS LA ROMANIA

**Dražen Varga**

*Université de Zagreb*

## **MOTS-CLÉS :**

*idiomes romans, wallon, discours indirect, analyse syntaxique, classification dynamique*

## **RÉSUMÉ :**

*Nos recherches en syntaxe comparée portent, le plus souvent, sur douze idiomes romans : français, occitan, catalan, espagnol, galicien, portugais, engadinois, sursilvan, furlan, italien, sarde et roumain. Cette fois nous y avons ajouté le wallon. Malgré une relativement grande uniformité, certaines différences entre les idiomes sous étude peuvent nous servir de base à leur classification. Notre classification dynamique a pour modèle celle de Muljačić, mais nos critères sont syntaxiques : les caractéristiques pertinentes du discours indirect. Les résultats de la recherche sous la forme de réponses aux questions binaires sont quantifiés, ce qui nous permet de déterminer la distance (qui reflète les différences quantifiées) entre le wallon et les autres idiomes romans, mais aussi entre le wallon et la totalité de la **Romania**, à savoir la « moyenne », une langue virtuelle, unissant les caractéristiques moyennes, de prototype, romanes.*

L'étude des caractéristiques pertinentes et distinctives d'un idiome roman, du wallon dans le présent cas, dans la réalité linguistique romane, à savoir la détermination de sa place au sein de la *Romania* suppose, il va sans dire, une recherche comparative de longue haleine. Les résultats d'une telle recherche peuvent être ensuite quantifiés d'une certaine manière : nous avons opté pour la classification dynamique. La classification dynamique est une méthode de quantification des résultats de recherche qui révèle les rapports entre les unités de classification (idiomes choisis) ainsi qu'entre chacune d'elles et l'ensemble. Celle qui a été proposée par Muljačić (Muljačić 1963 et Muljačić 1967) et effectuée par G. B. Pellegrini (Pellegrini 1970) et (légèrement modifiée) par M. Iliescu (Iliescu 1969) repose principalement sur les critères phonétiques/phonologiques et quelques critères morphologiques (ou morphosyntaxiques), tandis que nous avons appliqué les critères exclusivement syntaxiques.

Une recherche comparative, outre qu'elle peut nous offrir une connaissance solide des caractéristiques choisies, sous étude, peut nous révéler plusieurs phénomènes intéressants qui seraient autrement restés peut-être inaperçus. Nous citons ici, à titre d'exemple, une particularité des subordonnées relatives. Or, les relatives dont l'antécédent est un substantif distinguent en français deux relatifs, *qui* et *que* (le pronom relatif *qui* est employé pour la fonction du sujet dans la subordonnée, tandis que la fonction du complément d'objet est réservée au pronom *que*). Cette distinction peut nous sembler pour ainsi dire banale et pourrait rester par conséquent presque inaperçue, mais après une comparaison avec les autres idiomes romans nous pouvons constater que le français ne partage le phénomène en question, l'emploi systématique de deux pronoms relatifs différents, l'un pour la fonction du sujet et l'autre pour celle du complément, qu'avec l'engadinois, rhéto-roman de l'Engadine (*vallader* et *puter*). Les autres idiomes romans emploient, dans des cas analogues, un seul pronom. Voici quelques exemples parallèles qui illustrent ce que nous venons d'avancer :

FRANÇAIS Rendez-vous au village *qui* est en face de vous; (*La Bible de Jérusalem*, 1975 : Mt 21,2)<sup>1</sup>

1 La mise en relief de certaines parties des exemples cités est faite ici sans que les différences entre notre citation et le texte original soient particulièrement indiquées.

Pouvez-vous boire la coupe *que* je vais boire... (*La Bible de Jérusalem*, 1975 : Mc 10,38)

VALLADER It in quel cumün *chi* ais davant vus. (*La Soncha Scrittüra. Vegl e Nouv Testamaint*, 1953 : Mt 21,2)  
Eschat vus in cas da baiver il chalsch *ch'* eu baiv,... (*La Soncha Scrittüra. Vegl e Nouv Testamaint*, 1953 : Mc 10,38)

La situation en wallon est quelque peu plus compliquée par la diversité dialectale et les problèmes de stabilisation de la norme qu'elle entraîne.<sup>2</sup> Les exemples des Évangiles (notre corpus principal) témoignent, au moins dans la variante wallonne de l'est, l'existence d'une distinction des relatifs selon la fonction (*ki* VS *ku*) :

WALLON Aloz è viyèdje *k'* èst d'vant vos. (*Lu Bone Novèle da Nosse Sègneûr Jésus-Christ sèlon Sint Mârc*, 2001 : Mc 11,2)<sup>3</sup>  
Ploz-v' beûre â câlice *ku* dj' deû beûre,... (*Lu Bone Novèle da Nosse Sègneûr Jésus-Christ sèlon Sint Mârc*, 2001 : Mc 10,38)

L'étude d'un corpus élargi indique pourtant une forte inclination à l'emploi du pronom relatif unique, *ki* (*qui*). Voici les exemples trouvés dans les traductions modernes de l'œuvre *Le Petit prince* en trois variétés du wallon, celles de Namur (*Nameur*), de Liège (*Lidje*) et de Châtelet (*Tchèss'lèt*) :

NAMEUR Èt dj'a vèyu on rære pitit bolome *qui* m'avizeut sérieûzement. (*Saint-Exupéry*, 2013 : 11)  
V'la l' mèyeû portrèt *qui* dj'a soyu fé d' li par après. . (*Saint-Exupéry*, 2013 : 12)

2 Les graphies varient aussi considérablement.

3 Dans l'exemple suivant, l'emploi du pronom *ki* est plus évident : Cwand v' întèrroz èl vèye, vos rèscontèroz on-ome *ki* pwètrè one djusse d'èwe; (*Lu Bone Novèle da Nosse Sègneûr Jésus-Christ sèlon Sint Luc*, 1999 : Lc 22,10).

*LÎDJE* Èt dj'a vèyou on tot p'tit forfant cârpè *qui* m' riloukive avou dès-oûy di mèsse di scole. (Saint-Exupéry, 2012 : 12)  
 Vochal li mèyeû pôtrèt *qu'* dj' a parvinou a fé d'lu. (Saint-Exupéry, 2012 : 12)<sup>4</sup>

*TCHÈSS' LÊT* Èyèt dj'è vèyu in p'tit boulome tafèt' mint 'strawôrdinère qui m' riwèteut avou ène *ér'* sérieûs. (Saint-Exupéry, 2008 : 11)  
 Èvla l' mèyeû pôtrèt d' li qu' pus tôrd, dj'è rèyussi a fé. (Saint-Exupéry, 2008 : 11)<sup>5</sup>

L'autre phénomène choisi, qui nous servira de base à la classification dynamique mentionnée ci-dessus est le discours indirect dans les idiomes romans, à savoir ses caractéristiques syntaxiques pertinentes. Ce qui nous a fait choisir justement le discours indirect est l'opposition entre le latin (classique) et les idiomes romans modernes : la construction *accusativus cum infinitivo* après les *verba dicendi* ou *declarandi*, caractéristique du latin classique (et de loin prédominante) a été remplacée dans le latin vulgaire et ensuite dans les idiomes romans par une proposition subordonnée introduite par la conjonction universelle *quōd* (il ne faut pas oublier le rôle de *quīd* ou du relatif neutre) ; la valeur hypothétique de la conjonction latine *si* s'est affaiblie et son emploi a été généralisé dans les interrogatives indirectes (l'interrogation totale) où elle a remplacé les particules interrogatives latines ; l'emploi du mode a subi des modifications considérables. Toutes ces innovations présentent un facteur possible de diversification des idiomes romans et, par conséquent, une base valable à leur classification. Nos recherches en syntaxe comparée ainsi que la classification qui en résulte portent, le plus souvent, sur douze idiomes romans : français, occitan, catalan, espagnol, galicien, portugais, engadinois, sursilvan, fourlan, italien, sarde et roumain (*cf.*, par exemple, Varga 1997). Cette fois nous y avons ajouté le wallon.

4 Comparons les exemples suivants : Qwand dj'ènnè rèscontrève eune *qui* m'avizève ine miyète sûtête, dji fève sor lève l'èspérynce di m' dèssin numèrò onk *qui* dj'aveû todi wârdé d'le mi. (Saint-Exupéry, 2012 : 11)

5 Comparons : Li cōp qu' dj'è rèscontreu yène *qui* m'chèneut yèsse ène miyète pus subtile, dji fèyeu l'asprouve avou lèy di m' dèssin lumèrò 1 *qui* dj'è toudis wòrdè. (Saint-Exupéry, 2008 : 10, 11)

Avant d'aborder toute recherche, il faut soigneusement construire un modèle (qui se prête facilement à une étude comparatiste), du phénomène étudié. Le modèle actuel de notre analyse syntaxique, inspiré par des éléments, facilement reconnaissables, des théories de Tesnière et de Martinet, est verbe-centrique et considère la phrase comme une entité formée pour ainsi dire à partir du centre, autour d'un verbe actualisé d'un sujet (le verbe et le sujet forment le noyau indispensable). La phrase comporte aussi d'autres éléments fonctionnels, dépendant du verbe, qui lui sont subordonnés directement ou indirectement. N'importe quel élément de la structure fonctionnelle de la phrase dépendant du verbe peut être représenté à son tour, à savoir remplacé par une entité phrastique, introduite par un subordonneur, par le processus de subordination. Autrement dit, une phrase virtuelle de départ peut être intégrée dans la structure d'une autre phrase par la subordination.

Il nous reste maintenant à étudier la réalisation concrète de ce modèle basique et à connaître de nombreux paramètres qui la déterminent. Dans le cas du phénomène étudié, la proposition subordonnée comportant les paroles d'autrui (ou nos propres paroles) rapportées, il faudrait étudier la nature et le fonctionnement du subordonneur qui l'introduit et qui, à notre avis, reflète l'essence du processus de subordination, l'emploi du mode et le temps de son verbe par rapport au verbe régissant, principal (la proposition virtuelle de départ intégrée dans la structure d'une autre phrase peut subir des modifications importantes), la pronominalisation de son sujet (ce qui dépasse, force est de l'admettre, largement les limites du phénomène étudié ici, le discours indirect).

Pour savoir quelles sont les caractéristiques exactes de la réalisation concrète des paramètres en question dans chacun des idiomes sous étude, nous commençons par plusieurs hypothèses qui reflètent les solutions possibles ou attendues.

Nous vérifions ensuite la validité de l'hypothèse choisie par une étude spécifique du corpus (notre corpus principal est le Nouveau Testament, les traductions des Évangiles en idiomes divers, élargi souvent par *Le Avventure di Pinocchio* et *Le Petit prince*), en cherchant la réponse à une question binaire. Les problèmes pourtant restent nombreux : la matière sous étude

est « fluide » et l'usage dans certains idiomes romans très souvent peu stabilisé, à quoi s'ajoute, dans la présente étude, la dispersion dialectale du wallon.

Une des solutions possible est l'introduction de la notion de prototype syntaxique. Or, seuls les écarts *significatifs* nous feront rejeter l'hypothèse de départ. Pour savoir qu'ils sont significatifs et ne pas les attribuer au seul jeu du hasard, il faut que les exemples étudiés soient assez nombreux. Plus ils seront nombreux (et plus grand, par conséquent, le corpus étudié), moindre sera la possibilité d'une erreur. Autrement dit, la fréquence d'apparition d'une entité aux caractéristiques précisées dans le corpus est relative à son importance (on peut penser à un modèle statistique reposant sur la distribution théorique à la fonction de la probabilité empirique, probabilité *a posteriori*, la loi des grands nombres) et elle peut être un bon guide dans la détermination du prototype. Le prototype nous permet d'écarter dans une recherche ce qui est moins significatif et de connaître ainsi l'essence du phénomène étudié.

Les questions binaires mentionnées ci-dessus sont réparties en quatre groupes. Les questions appartenant au premier groupe sont consacrées aux subordonateurs. Vu que tous les idiomes romans emploient la conjonction généralisée romane, considérée comme telle malgré les formes actuelles apparemment différentes (*ki/qui* en wallon) et leurs étymologies hétérogènes, dans les déclaratives indirectes, nous traitons ici les interrogatives indirectes, à savoir l'interrogation totale et l'interrogation partielle portant a) sur les actants (sujet, complément d'objet) et l'attribut du sujet (de nature substantivale); b) sur un élément de nature adjectivale; c) sur les circonstants (compléments circonstanciels) ainsi qu'un cas spécial d'impératives (ou optatives) indirectes (celles dont le verbe est à un mode personnel). Les questions de trois autres groupes concernent le noyau central des propositions subordonnées du discours indirect : la nature de la pronominalisation du sujet ; l'emploi du mode (dans les déclaratives et interrogatives indirectes et dans un autre cas particulier des impératives indirectes) ; l'adaptation du registre temporel. Passons maintenant en revue les questions ainsi que les réponses résumées :

1. *Le subordonateur des interrogatives indirectes appartenant à l'interrogation totale est un reflet de la conjonction latine si / c'est une autre conjonction.*

Tous les idiomes étudiés donnent une réponse positive (nous avons *se* en occitan, galicien, portugais, fourlan et italien ; *si* en wallon, français, catalan, espagnol et sarde ; *scha* en engadinois ; *sche* en sursilvan), sauf le roumain, où nous trouvons la conjonction *dacă* (et plus rarement *de*). Voici les exemples parallèles qui l'illustrent :

- FRANÇAIS À ces mots, Pilate demanda *si* l'homme était Galiléen. (*La Bible de Jérusalem*, 1975 : Lc 23,6)
- WALLON Cwand Pilâte oya çoula, i dmanda *si* l'ome esteut del Galilêye,... (*Lu Bone Novèle da Nosse Sêgneûr Jésus-Christ sêlon Sint Luc*, 1999 : Lc 23,6)
- OCCITAN Òr Pilat, o ausissent, interroguèt *se* l'òme èra Galilèu. (*La Bíblia. Novèl Testament*, 2016 : Lc 23,6)
- CATALAN Pilat, en sentir això, preguntà *si* aquell home era galileu. (*La Bíblia*, 1997 : Lc 23,6)
- ESPAGNOL Oyendo esto Pilato, preguntó *si* aquel hombre era galileo,... (*Sagrada Biblia*, 1999 : Lc 23,6)
- GALICIEN Oíndo aquilo, Pilato preguntou *se* aquel home era galileo. (*A Bíblia*, 1992 : Lc 23,6)
- PORTUGAIS Quando ouviu isso, Pilatos perguntou *se* Jesus era galileu. (*Bíblia Sagrada. Edição Pastoral*, 1993 : Lc 23,6)
- ENGADINOIS Cur cha Pilatus udit quai, dumandet el *scha* quel hom saja ün Galileer. (*La Soncha Scrittüra. Vegl e Nouv Testamaint*, 1953 : Lc 23,6)
- SURSILVAN Cu Pilatus ha udiu quei, ha el dumandau, *sche* quei um seigi in Galiler,... (*Il Niev Testament. Ils Psalms*, 1954 : Lc 23,6)
- FOURLAN Apene che Pilât al sintì une tâl, ur domandà *se* chel om al jere galileo... (*La Bibie*, 1999 : Lc 23,6)
- ITALIEN Udito ciò, Pilato domandò *se* era Galileo... (*La Bibbia*, 1988 : Lc 23,6)

SARDE Intesu custu, Pilattu at dimandau *si* fit Galileu. (*Sa Bibbia Sacra*, 2003 : Lc 23,6)

ROUMAIN Şi Pilat auzind, a întrebat *dacă* omul este galileean. (*Biblia sau Sfânta Scriptură*, 2005 : Lc 23,6)

2. *Le subordonateur pour les questions appartenant à l'interrogation partielle et portant sur les fonctions primaires (actants et l'attribut du sujet de nature substantivale) est double / il est simple.*

La plupart des idiomes romans étudiés ici (catalan, espagnol, galicien, portugais, italien, sarde et roumain) ont le subordonateur simple correspondant à un des pronoms interrogatifs et répondent négativement.

L'engadinois et le fourlan, où les subordonateurs comportent deux éléments (le premier dans *l'ordre linéaire* est un pronom interrogatif, tandis que le second correspond en engadinois par sa forme aux relatifs et en fourlan au complémentateur universel) et répondent affirmativement.

La réponse du sursilvan, où l'omission du complémentateur est possible et assez fréquente, est partagée.

Elle est également partagée dans le cas du français, du wallon et de l'occitan, où nous trouvons outre le subordonateur simple correspondant au pronom interrogatif *qui* (*kî* walon) les subordonateurs doubles (*ce qui*, *ce que* ; *kî ki*, *çou ki* ; *çò que*), dont l'emploi est obligatoire dans les cas définis. Voyons trois exemples wallons :

WALLON ... et nouk ni sait *kî* est l' Fi, sâf li Pere,... (*Li Boune Novele da Nosse Seigneur Djezus-Cri sorlon Sint Luk*, 1999 : Lc 10,22)

Nos savans bén *kî ki* vs estoz : li Sint do bon Diu. (*Li Boune Novele da Nosse Seigneur Djezus-Cri sorlon Sint Luk*, 1999 : Lc 4,34)

Ses dissipes lyi dmandént *çou ki ç'* fâve volest dire. (*Li Boune Novele da Nosse Seigneur Djezus-Cri sorlon Sint Luk*, 1999 : Lc 8,9)

3. *Le subordonateur des interrogatives indirectes appartenant à l'interrogation partielle qui portent sur un élément de nature adjectivale est double / il est simple.*

L'engadinois, le sursilvan et le fourlan répondent affirmativement. Leurs subordonateurs ont deux composants et sont, quant à l'ordre linéaire, discontinus : outre l'élément de nature adjectivale, qui précède le substantif, ils comportent un complémentateur qui le suit.

Les autres idiomes étudiés ici sont caractérisés par l'emploi du subordonateur simple qui, malgré les formes (variables ou invariables) actuelles et les étymologies différentes, fonctionne comme un adjectif, précédant le substantif sur la qualité duquel porte la question. Ils répondent donc négativement.

Quoique le wallon connaisse les subordonateurs discontinus, l'étude du corpus et l'application de la notion de prototype nous a fait choisir une réponse négative :

WALLON Djezus lzî djha : «Mi nén pus, dji ni vs dirè nén *di ké droet* dji fwai tot çoula». (*Li Boune Novele da Nosse Seigneur Djezus-Cri sorlon Sint Luk*, 1999 : Lc 20,8)

Vos sav' bén ki si l' pere di famille saveut *a kéle* eure li voleur doet vni, i n' laireut nén trawer s' mâjhon. (*Li Boune Novele da Nosse Seigneur Djezus-Cri sorlon Sint Luk*, 1999 : Lc 12,39)

4. *Le subordonateur qui introduit une interrogative indirecte appartenant à l'interrogation partielle et portant sur les compléments circonstanciels (circonstants) est double / il est simple.*

Dans l'engadinois et le fourlan, nous trouvons le phénomène de complémentation obligatoire (par le complémentateur spécialisé) et de subordonateur double (le complémentateur universel suit, dans l'ordre linéaire, un des adverbes interrogatifs). Ici, la réponse est affirmative.

Le sursilvan donne une réponse partagée: cet idiome connaît les subor-

dinateurs doubles, mais il y a des exemples où le complémentateur est omis, et un adverbe (*co*) s'emploie toujours comme subordonateur simple.

Le wallon donne également une réponse affirmative. Malgré l'existence de subordonateurs simples, le corpus étudié a révélé l'emploi pratiquement exclusif des subordonateurs complexes. Dans les exemples parallèles cités ci-dessous, nous trouvons *kimint ku* (*kumint ku, cumint cu*).

Dans les autres idiomes étudiés ici, les subordonateurs sont simples et correspondent aux adverbes interrogatifs. Ces idiomes répondent par conséquent négativement.

Voyons les exemples suivants :

- FRANÇAIS Les témoins leur rapportèrent *comment* avait été sauvé celui qui était démoniaque. (*La Bible de Jérusalem*, 1975 : Lc 8,36)
- WALLON Les cis k' avént veyou l' afwaire, elzî racontént *kimint k' l' ome*, ki les démons tourmintént, aveut stou schapé. (*Li Boune Novele da Nosse Seigneur Djezus-Cri sorlon Sint Luk*, 1999 : Lc 8,36)
- OCCITAN E los qu' o avián vist lor reportèron *co*ssí lo qu' èra estat endemoniat èra estat sauvat. (*La Bíblia. Novèl Testament*, 2016 : Lc 8,36)
- CATALAN Els qui ho havien vist els explicaren *com* l' endimoniat havia estat guarit. (*La Bíblia*, 1997 : Lc 8,36)
- ESPAGNOL Y los que lo habían visto, les contaron *cómo* había sido salvado el endemoniado. (*La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento*, 1960 : Lc 8,36)
- GALICIEN Os que viran o feito contáronlles *como* salvara ó posuído. (*A Bíblia*, 1992 : Lc 8,36)
- PORTUGAIS Os que tinham presenciado o facto contaram-lhes *como* o endemoninhado tinha sido salvo. (*Bíblia Sagrada. Edição Pastoral*, 1993 : Lc 8,36)
- ENGADINOIS Quels chi avaiavan vis, als quintettan *co cha* l' indemunià eira stat salvà. . (*La Soncha Scrittüra. Vegl e Nouv Testamaint*, : Lc 8,36)
- SURSILVAN Quels che havevan viu ei, han risdau ad els, *co* il demuniau

- sei vegnius spindraus. (*Il Niev Testament. Ils Psalms*, 1954 : Lc 8,36)
- FOURLAN Chei ch'a vevin viodût dut, a contàrin *cemût che* l'indemoneât al jere stât vuarît. (*La Bibie*, 1999 : Lc 8,36)
- ITALIEN Quelli che avevano visto tutto riferirono *come* l'indemoniato era stato guarito. (*La Bibbia*, 1987 : Lc 8,36)
- SARDE Cuddos chi fin istaos presentes, an conta *comente* s'indemoniau fit sanau. (*Sa Bibbia Sacra*, 2003 : Lc 8,36)
- ROUMAIN Și cei ce văzuseră le-au spus *cum* a fost izbăvit demonizatul. (*Biblia sau Sfânta Scriptură*, 2005 : Lc 8,36)

5. *Le subordonateur des impératives (ou optatives) indirectes dont le verbe est à un mode personnel est le même que pour les déclaratives indirectes (correspond à la conjonction généralisée romane) / c'est une autre conjonction.*

Tous les idiomes étudiés répondent affirmativement (le wallon emploie la conjonction *ki*), sauf le roumain où on emploie la conjonction *să*.

- WALLON I lyi dmandént *k'* i les lèyaxhint apicer seulemint l' flotche di s' mantê. (*Li Boune Novele da Nosse Seigneur Djezus-Cri sorlon Sint Matî*, 2000 : Mt 14,36)

6. *La pronominalisation du sujet est obligatoire / elle ne l'est pas.*

Le sujet (qui n'est pas représenté par un syntagme nominal) doit être exprimé par un pronom personnel dans les idiomes suivants, qui répondent affirmativement: français, engadinois, sursilvan.

Le fourlan donne une réponse partagée à cette question. Si le verbe est précédé, dans une phrase déclarative, d'un élément clitique autre que le sujet (un pronom personnel objet, un pronom réfléchi, l'adverbe de négation *no*), le pronom atone (clitique) sujet est obligatoirement exprimé seulement à la deuxième personne du singulier (avec l'adverbe de négation il faut également exprimer, sous la forme d'un enclitique, le pronom personnel masculin à la troisième personne du singulier). Les autres sujets

clitiques ne doivent pas être exprimés dans les conditions mentionnées.

En wallon, l'omission du pronom personnel sujet est possible, mais elle n'est pratiquée (obligatoirement ou facultativement) que dans un nombre de cas bien précis (cf. Hendschel, 2001 : 119-122). Par exemple, le pronom *vos* disparaît systématiquement après le verbe (dans les phrases interrogatives et exclamatives). La réponse du wallon est donc partagée (+/-). Comparons les exemples suivants du wallon central (Nameur) :

NAMEUR Vos div'noz rèspon'sàbe po todi di ç' qui v's-oz atrêti.  
(Saint-Exupéry, 2013: 73)  
Qui fioz vèci? a-t-i dit li p'tit prince. (Saint-Exupéry, 2013:  
74)

Les autres idiomes répondent négativement.

7. *Le pronom personnel sujet est exprimé même si la phrase contient un autre sujet / une telle possibilité n'existe pas.*

Seul le fourlan, parmi les idiomes étudiés ici, répond affirmativement, comme le montre l'exemple suivant:

FOURLAN Cemût mai si vadiâl disint che *il Messie* al è fi di David? (*La Bible*, 1999 : Lc 20,41)

La phrase fourlane peut contenir outre un sujet syntagme nominal, *il Crist* dans notre exemple, (ou bien un pronom personnel tonique ou un relatif) un sujet "pléonastique" représenté par un pronom personnel clitique sujet, ici *al* (le fourlan possède les formes de ces pronoms pour toutes les personnes).

Les autres idiomes étudiés répondent négativement.

WALLON Kimint pout-on dire ki l' *Crissé* est l' fi da Dâvid ? (*Li Boune Novèle da Nosse Seigneur Djezus-Cri sorlon Sint Luk*, 1999 : Lc 20,41)

8. *Le mode caractéristique de la phrase déclarative du discours indirect est l'indicatif / c'est un autre mode.*

Tous les idiomes romans répondent affirmativement, sauf l'engadinois et le sursilvan, où le mode caractéristique est le subjonctif.

WALLON On lyi djha ki c' esteut Djezus d' Nazarete, ki passéve. (*Li Boune Novele da Nosse Signeur Djezus-Cri sorlon Sint Luk*, 1999 : Lc 18,37)

9. *Le mode caractéristique de l'interrogative indirecte est l'indicatif / c'est un autre mode.*

L'engadinois et le sursilvan emploient le subjonctif et répondent de nouveau négativement. Les autres idiomes sauf l'italien, dont la réponse est partagée, répondent affirmativement.

WALLON Cwand Pilâte oya çoula, i dmanda si l' ome esteut del Galilêye,... (*Lu Bone Novèle da Nosse Sègneûr Jésus-Christ sèlon Sint Luc*, 1999 : Lc 23,6)

Comme les treize idiomes romans étudiés emploient le même mode (le subjonctif) dans les impératives (optatives) indirectes introduites par une conjonction (la même que pour les déclaratives indirectes sauf en roumain), il faut que nous considérions ici un cas spécial de ces propositions :

10. *La construction caractéristique pour les impératives (optatives) indirectes dont le sujet est exprimé comme le complément d'objet de la proposition principale est préposition + infinitif / cette construction n'est pas caractéristique.*

L'espagnol, le galicien, le portugais et le roumain, où nous rencontrons les impératives (optatives) indirectes introduites par une conjonction et dont le verbe est au subjonctif, répondent négativement.

Le wallon et le catalan donnent une réponse partagée, tandis que les autres idiomes répondent affirmativement. Comparons les exemples wallons suivants :

WALLON ... dumandoz donc à Mêsse di l'awout *d'avoyer* des ouvrîs è s' tchamp. (*Li Boune Novele da Nosse Seigneur Djezus-Cri sorlon Sint Matî*, 2000 : Mt 9,38)  
 I lyi dmandént *k'* i les *lèyaxhint* apicer seulemint l' flotche di s' mantê. (*Li Boune Novele da Nosse Seigneur Djezus-Cri sorlon Sint Matî*, 2000 : Mt 14,36)

11. *La réalisation du phénomène de la vision décalée dans le passé (la concordance des temps) est caractéristique du discours indirect / un tel décalage n'est pas caractéristique.*

L'engadinois, le sursilvan et le roumain répondent négativement, et tous les autres idiomes romans étudiés affirmativement. Le wallon répond aussi affirmativement, quoique l'usage ne soit pas aussi rigoureux qu'en français par exemple.

WALLON Cwand Pilâte oya çoula, i dmanda si l' ome *esteut* del Galilêye... (*Lu Bone Novèle da Nosse Sègneûr Jésus-Christ sèlon Sint Luc*, 1999 : Lc 23,6)

Les réponses obtenues sont présentées dans la Table 1 et nous pouvons passer au procédé même de la classification dynamique : nous adjoignons d'abord une valeur numérique à ces données en comparant les idiomes deux à deux, chacun avec les autres (2 points si les réponses sont complètement différentes, + : - ou - : + ; 0 si les idiomes donnent la même réponse, s'ils ne diffèrent pas + : +, - : -, +/- : +/- ; 1 point si l'une des réponses est + ou -, et l'autre est partagée, +/-). La somme des points, représentant la valeur numérique des différences entre deux idiomes, est inscrite dans la Table 2 sur « le point d'intersection » de chaque paire d'idiomes comparés. Cette table offre également la somme des différences

entre chacun des idiomes et tous les autres. Ces données nous servent ensuite de base à l'échelle des valeurs numériques des différences entre les idiomes romans, représentée par la Table 3.

**Table 1** – Les caractéristiques du discours indirect dans les idiomes romans

Question \ Idiome	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Français	+	+/-	-	-	+	+	-	+	+	+	+
Wallon	+	+/-	-	+	+	+/-	-	+	+	+/-	+
Occitan	+	+/-	-	-	+	-	-	+	+	+	+
Catalan	+	-	-	-	+	-	-	+	+	+/-	+
Espagnol	+	-	-	-	+	-	-	+	+	-	+
Galicien	+	-	-	-	+	-	-	+	+	-	+
Portugais	+	-	-	-	+	-	-	+	+	-	+
Engadinois	+	+	+	+	+	+	-	-	-	+	-
Sursilvan	+	+/-	+	+/-	+	+	-	-	-	+	-
Fourlan	+	+	+	+	+	+/-	+	+	+	+	+
Italien	+	-	-	-	+	-	-	+	+/-	+	+
Sarde	+	-	-	-	+	-	-	+	+	+	+
Roumain	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-	-

Table 2 – Les différences entre les idiomes romans

Idiome	Français	Wallon	Occitan	Catalan	Espagnol	Galicien	Portugais	Engadinois	Sursilvan	Fourlan	Italien	Sarde	Roumain
Français	0	4	2	4	5	5	5	11	9	8	4	3	11
Wallon	4	0	4	4	5	5	5	11	11	6	6	5	11
Occitan	2	4	0	2	3	3	3	13	11	8	2	1	9
Catalan	4	4	2	0	1	1	1	15	13	10	2	1	7
Espagnol	5	5	3	1	0	0	0	16	14	11	3	2	6
Galicien	5	5	3	1	0	0	0	16	14	11	3	2	6
Portugais	5	5	3	1	0	0	0	16	14	11	3	2	6
Engadinois	11	11	13	15	16	16	16	0	2	9	13	14	18
Sursilvan	9	11	11	13	14	14	14	2	0	11	11	12	16
Fourlan	8	6	8	10	11	11	11	9	11	0	10	9	17
Italien	4	6	2	2	3	3	3	13	11	10	0	1	9
Sarde	3	5	1	1	2	2	2	14	12	9	1	0	8
Roumain	11	11	9	7	6	6	6	18	16	17	9	8	0
<b>Total</b>	71	77	61	61	66	66	66	154	138	121	67	60	124

**Table 3** – L' échelle des valeurs numériques des différences entre les idiomes romans

Rang	Idiome	Valeur numérique
1	Engadinois	154
2	Sursilvan	138
3	Roumain	124
4	Furlan	121
5	Wallon	77
6	Français	71
7	Italien	67
8	Espagnol	66
	Galicien	66
	Portugais	66
9	Occitan	61
	Catalan	61
10	Sarde	60

Nous pouvons maintenant offrir une interprétation de ces résultats, à savoir déterminer la place que le wallon occupe, selon les critères syntaxiques choisis, dans la *Romania*. Nous pouvons donc considérer les distances (qui reflètent les différences quantifiées) entre les idiomes particuliers, mais aussi entre chacun des idiomes et la « moyenne », une langue virtuelle imaginée unissant les caractéristiques moyennes (de prototype) romanes, « langue de compensation ». Nous voyons que le wallon, selon les critères choisis, n'est éloigné que modérément de la « moyenne » romane (77 points, 5<sup>e</sup> rang). Parmi les idiomes romans étudiés ici, les idiomes qui lui sont les plus proches sont le français, l'occitan et le catalan (4 points de différence réciproque), tandis que l'engadinois, le sursilvan et le roumain lui sont les plus éloignés (11 points).

Nous espérons que l'étude dans laquelle nous nous sommes aventurés nous a aidé à mieux connaître le wallon, cet idiome roman fascinant, et que le dicton wallon

*Quand on pète pus waut què s' cu on fêt in trô a s' dos.*<sup>6</sup>

ne sera pas applicable à notre cas. Les recherches comparatives effectuées ne peuvent pas, certes, remplacer une étude détaillée, elles ne sont qu'une étape des recherches en vue d'obtenir une description linguistique complète, mais leurs résultats, descriptifs ou quantifiés, représentent une base solide et très importante, voire indispensable, d'une étude minutieuse et de longue haleine d'une langue que le wallon, à notre avis, mérite certainement.

## RÉFÉRENCES

- A Biblia*, 1992, Vigo, Sociedade de Estudos, Publicacións e Traballos.
- Bíblia Sagrada. Edição Pastoral*, 1993, Apelação, Paulus.
- Biblia sau Sfânta Scriptură*, 2005, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române.
- Il Niev Testament. Ils Psalms*, 1954, Cuera, Fundaziun Anton Cadonau.
- La Bibbia*, 1987, Cinisello Balsamo (Milano), Edizioni San Paolo.
- La Bibbia*, 1988, Casale Monferrato, Piemme.
- La Bibie*, 1999, Udin, Istitût "Pio Paschini" pe Storie de Glesie in Friûl.
- La Bible de Jérusalem*, 1975, Paris, Desclée De Brouwer.
- La Biblia*, 1997, Barcelona, Associació Bíblica de Catalunya, Editorial Claret, Societats Bíbliques Unides.
- La Bíblia. Novèl Testament*, 2016, Toulouse, Letras d'òc.
- La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento*, 1960, Asunción / Bogotá / Buenos Aires / Caracas / Cochabamba / Cristóbal / Guatemala, C. A. / Habana / Lima / México, D. F. / Montevideo / Quito / San Juan / Santiago / Santo Domingo, Sociedades Bíblicas en América Latina.
- La Soncha Scrittûra. Vegl e Nouv Testamaint*, 1953, Samedan, Colloquis d'Engadina.

6 « Quand on pète plus haut que son cul, on fait un trou à son dos. Celui qui veut s'enorgueillir risque le ridicule, entreprendre au-dessus de ses possibilités entraîne des déboires. » (Fontaine 1999 : 70)

- Li Boune Novele da Nosse Seigneur Djezus-Cri sicrite pa: Sint Dghan l' evandjili*, 2002, page consultée le 19.12.2016, [http://rifondou.walon.org/rilidjon/evandjile\\_Djihan.html/](http://rifondou.walon.org/rilidjon/evandjile_Djihan.html/).
- Li Boune Novele da Nosse Seigneur Djezus-Cri sorlon Sint Luk*, 1999, page consultée le 19.12.2016, [http://rifondou.walon.org/rilidjon/evandjile\\_Luk.html/](http://rifondou.walon.org/rilidjon/evandjile_Luk.html/).
- Li Boune Novele da Nosse Seigneur Djezus-Cri sorlon Sint Matî*, 2000, page consultée le 19.12.2016, <http://rifondou.walon.org/rilidjon/>.
- Lu Bone Novèle da Nosse Sègneûr Jésus-Christ sèlon Sint Luc*, 1999, page consultée le 19.12.2016, <http://rifondou.walon.org/rilidjon/>. 19.12.2016.
- Lu Bone Novèle da Nosse Sègneûr Jésus-Christ sèlon Sint Mârc*, 2001, page consultée le 19.12.2016, [http://lucyin.walon.org/guerni/evandjile\\_maur.html/](http://lucyin.walon.org/guerni/evandjile_maur.html/).
- Sa Bibbia Sacra*, 2003, Nuoro, Cufferenzia de sos Piscamos Italianos.
- Sagrada Biblia*, 1999, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- FABRY, MARCEL, 1951, *Grammaire pratique du Wallon Liegeois*, Liège, Paul Gothier.
- FONTAINE, GUY, 1999, *Le wallon de poche*, Bruxelles, Assimil Benelux S.A.
- FRANCARD, MICHEL, 2013, *Wallon, picard, gaumais, champenois. Les langues régionales de la Wallonie*, Bruxelles, De Boeck.
- HENDSCHEL, LORINT, 2001, *Li Croejhete Walone. Contribution à une grammaire de la langue wallonne*, page consultée le 19.12.2016, <https://aedobooks.com/wp-content/uploads/2014/10/grammatica-della-lingua-vallone.pdf/>.
- ILIESCU, MARIA, 1969, « Ressemblances et dissemblances entre les langues romanes du point de vue de la morpho-syntaxe verbale », *Revue de Linguistique Romane*, 33, p. 113-132.
- MARTINET, ANDRÉ, 1985, *Syntaxe générale*, Paris, Armand Colin.
- MULJAČIĆ, ŽARKO, 1963, « Nova klasifikacija romanskih jezika i dalmatski », in *Radovi XX*, Odjeljenje istorijsko-filoloških nauka, Knjiga 7, Sarajevo, Naučno društvo SR Bosne i Hercegovine, p. 77-96.
- MULJAČIĆ, ŽARKO, 1967, « Die Klassikation der romanischen Sprachen », *Romanistisches Jahrbuch*, XVIII, p. 23-37.
- PELLEGRINI, GIOVAN BATTISTA, 1970, « La classificazione delle lingue romanze e i dialetti italiani », *Forum Italicum*, IV, n. 2, p. 211-237.
- POSNER, REBECCA, 1996, *The Romance languages*, Cambridge, Cambridge University Press.

- SAINT-EXUPÉRY, ANTOINE DE, 2008, *Li P'tit Prince*, Neckarsteinach, Edition Tintenfaß.
- SAINT-EXUPÉRY, ANTOINE DE, 2012, *Li p'tit prince*, Neckarsteinach, Edition Tintenfaß.
- SAINT-EXUPÉRY, ANTOINE DE, 2013, *Li P'tit Prince*, Neckarsteinach, Edition Tintenfaß.
- TESNIÈRE, LUCIEN, 1959, *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, C. Klincksieck.
- VARGA, DRAŽEN, 1997, « Classification des langues romanes selon des critères syntaxiques », *Revue des Langues romanes* CI(1997), p. 5-27.

**KEY WORDS:**

*Romance idioms,  
Walloon, reported speech,  
syntactical analysis,  
dynamic classification*

**ABSTRACT:**

*Our research in comparative syntax of Romance languages includes usually twelve Romance idioms: French, Occitan, Catalan, Spanish, Galician, Portuguese, Vallader (Lower Engadine Rhaeto-Romance), Sursilvan, Friulian, Italian, Sardinian and Romanian. This time we have added Walloon to this list. In despite of their considerable uniformity, the Romance idioms show some important differences, which can be used for their classification. Our dynamic classification has the Muljačić's classification as model, but uses exclusively syntactical criteria: pertinent characteristics of the indirect speech. The results of the research, in form of answers to the binary formulated questions, are quantified, which enables a comparison of each studied idiom, including Walloon, with the rest of idioms, showing their relative differences, as well as the difference between each idiom and a Romance average, a virtual Romance prototype, namely its position in Romania.*

**SUR L'AUTEUR :**

*Dražen Varga est né le 8 septembre 1961 à Nova Gradiška (Croatie). Diplômé (équivalent maîtrise) de la Faculté des sciences économiques de Zagreb, filière marketing, en 1986, il obtient en 1987 un diplôme équivalent DEUG de la Faculté de Philosophie et Lettres de Zagreb (cursus générique de suédois), puis en 1990 un diplôme équivalent maîtrise de la Faculté de Philosophie et Lettres de Zagreb (cursus double, langues et littératures françaises et espagnoles), suivi en 1995 d'un diplôme équivalent DEA de la Faculté de Philosophie et Lettres de Zagreb (linguistique romane); il soutient son doctorat à la Faculté de Philosophie et Lettres de Zagreb (linguistique romane) en 1998. Son activité de recherche est orientée vers la syntaxe comparée des idiomes romans, qui constituent ses domaines de recherche de prédilection. Depuis 1992 il travaille à la Faculté de Philosophie et Lettres de Zagreb, où il enseigne aujourd'hui, en qualité de professeur, la syntaxe du français, la syntaxe du roumain, la linguistique romane et la linguistique aréale balkanique.*