

L'auto-fiction

D O S S I E R

P É D A G O G I Q U E

I
C'est moi qui appelle Marcel. J'ai vingt ans.
Sur un bûche
Jusqu'à présent j'ai vécu à l'édification
dans un bar de gauche à droite, avec
la même vue et les mêmes. Si cela ne change
pas au même total et de recommencer
à recommencer.
Si je compte mes années de haut en bas
si je compte
les comptes de gauche à droite, me voici
arriver à cinquante, ce qui revient à
vingt ou cinquante, ou autre.
Tel quel je suis à l'hôpital, isolé
et lisse. Appelé : un chahut. Il n'y a
général ma comédie de force. Elle est là
que l'on ne sait jamais. Mon voisin de
pays est la cause, prêt, par amitié,
si je pense à certain clin d'œil...
C'est lui qui m'a prêté un crayon
à écrire.
Cela te soulagera, Marcel. Tu es



ARCHIVES & MUSÉE DE LA LITTÉRATURE

Pour s'assurer de la qualité du dossier, tant au niveau du contenu que de la langue, chaque texte est relu par des professionnels de l'enseignement qui sont, par ailleurs, membres du comité éditorial Espace Nord : Françoise Chatelain, Rossano Rosi, Valériane Wiot. Ces derniers vérifient aussi sa conformité à l'approche par compétences en vigueur dans les écoles francophones de Belgique.

Le dossier est richement illustré de documents iconographiques soigneusement choisis en collaboration avec Laurence Boudart, directrice adjointe des Archives & Musée de la Littérature.

Ces images sont téléchargeables sur la page dédiée du site **www.espacenord.com**.

Elles sont soumises à des droits d'auteur; leur usage en dehors du cadre privé engage la seule responsabilité de l'utilisateur.



FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

© 2017 Communauté française de Belgique

Illustration de couverture : Page du manuscrit du *Perce-oreille du Luxembourg*

© Archives et Musée de la Littérature (AML)

Mise en page : Charlotte Heymans

L' auto- fiction

(étude transversale)

DOSSIER
PÉDAGOGIQUE

réalisé par Stanislas Pays



■ ARCHIV
ES & MUS
ÉE DE LA LITT
ERATURE

Table des matières

1.	Introduction.....	5
2.	Qu'est-ce que l'autofiction ?	6
3.	Une aventure du langage lucide et ludique.....	8
3.1.	<i>Dulle Griet</i> de Dominique Rolin (1977 ; rééd. Espace Nord, 2001).....	8
o	L'auteure et le contexte de l'œuvre.....	8
o	Le résumé.....	9
o	L'analyse.....	9
3.2.	<i>La Danse du fumiste</i> de Paul Émond (1979 ; rééd. Espace Nord, 2012)	11
o	L'auteur et le contexte de l'œuvre	11
o	Le résumé.....	12
o	L'analyse.....	12
3.3.	<i>Histoire exécrable d'un héros brabançon</i> de Jean Muno (1982 ; rééd. Espace Nord, 2015) 13	13
o	L'auteur et le contexte de l'œuvre	13
o	Le résumé.....	14
o	L'analyse.....	14
4.	Une forme d'engagement et de résistance.....	16
4.1.	<i>Les Plumes du coq</i> de Conrad Detrez (1975 ; rééd. Espace Nord, 2016).....	16
o	L'auteur et le contexte de l'œuvre	16
o	Le résumé.....	17
o	L'analyse.....	18
4.2.	<i>Une paix royale</i> de Pierre Mertens (1995 ; rééd. Espace Nord, 2006).....	20
o	L'auteur et le contexte de l'œuvre	20
o	Le résumé.....	21
o	L'analyse.....	21
5.	Un mode d'expression de la cassure et de la perte	23
5.1.	<i>Le Perce-oreille du Luxembourg</i> d'André Baillon (1928 ; rééd. Espace Nord, 2012).....	23
o	L'auteur et le contexte de l'œuvre	23
o	Le résumé.....	25
o	L'analyse.....	25
5.2.	<i>La Fille démantelée</i> de Jacqueline Harpman (1990 ; rééd. Espace Nord, 2012)	27
o	L'auteure et le contexte de l'œuvre.....	27
o	Le résumé.....	28
o	L'analyse.....	28
5.3.	<i>Bubelè, l'enfant à l'ombre</i> d'Adolphe Nysenholc (2007 ; rééd. Espace Nord, 2013).....	30
o	L'auteur et le contexte de l'œuvre	30
o	Le résumé.....	30
o	L'analyse.....	30
6.	Conclusion	32
7.	Les séquences pédagogiques.....	33
8.	La documentation.....	34
8.1.	Publications sur l'autofiction et/ou l'autobiographie.....	34
o	En général	34
o	En Belgique.....	34
8.2.	Publications sur les œuvres et les auteurs étudiés	35
8.3.	Vidéos	35

1. Introduction

Qu'est-ce que dire « je » en Belgique ? En ces terres bien connues d'écart, de compromis et d'irrégularités où l'imagination, l'invention verbale et l'autodérision sont souvent appelées à sublimer les carences et les anomalies identitaires, la référence au réel et au vécu est-elle aisée ? L'autobiographique y a-t-il développé une forme et un statut particuliers ?

Le « déni de soi¹ » qui imprègne historiquement la littérature belge francophone n'a visiblement pas empêché ses écrivains de prendre part au mouvement général de résurgence du « moi » propre au XX^e siècle qui a vu la littérature autobiographique se revivifier, s'étendre et se diversifier jusqu'à devenir, à l'échelle mondiale, l'une des catégories dominantes de la littérature actuelle.

L'apport de la littérature belge francophone n'est d'ailleurs pas des moindres. De fait, aujourd'hui, les contributions de Suzanne Lilar, de Dominique Rolin ou d'Henry Bauchau représentent sans conteste quelques-uns des points culminants de la littérature personnelle, ou encore les indiscutables succès d'une Amélie Nothomb ou d'un François Weyergans pour ne citer qu'eux...

Du témoignage à vif de Neel Doff aux fantasmagories intimistes d'Eugène Savitzkaya, la littérature belge témoigne elle aussi que l'autobiographique est passé au cours du XX^e siècle par une importante remise en question, notamment sous l'influence de la psychanalyse qui contribua à discréditer l'idée du « moi » souverain moteur de la pratique autobiographique traditionnelle. Loin de s'en trouver affaiblie, la littérature personnelle s'est vue enrichie d'une nouvelle approche du sujet humain qui a ouvert la voie à de nouvelles explorations pour les écrivains tout en légitimant l'intérêt de l'introspection et de la référence à l'expérience vécue. Ce tournant s'illustre en Belgique par les œuvres d'écrivains psychanalystes comme Henry Bauchau ou Jacqueline Harpman, ou par les œuvres d'auteurs particulièrement réceptifs aux apports de la psychanalyse comme André Baillon, Dominique Rolin ou Conrad Detrez.

La littérature personnelle s'est encore considérablement renforcée au cours des années 1970, d'abord en réaction aux idéologies dominantes du moment (structuralisme et matérialisme dialectique) qui favorisaient la totalité par rapport à l'individu, puis en se posant de plus en plus comme refuge du « moi » et désir de recentrage face aux doutes et aux bouleversements engendrés, entre autres, par la fin des idéologies collectives, l'effritement des groupes traditionnels, des mœurs et des valeurs qui y étaient associés, la mondialisation uniformisante ou encore l'hypermobilité culturelle et géographique². Auxquels s'ajoutent dans le contexte spécifiquement belge, dès les années 1960, le déclin économique wallon et l'entrée du pays dans l'ère fédérale qui entérine le clivage entre le Nord et le Sud. Cette perte de repères et le sentiment de vacuité qui l'accompagne trouvent une expression particulièrement forte dans « l'autobiographie hallucinée » de Conrad Detrez ou *l'Histoire exécrationnelle d'un héros brabançon* de Jean Muno.

Outre le phénomène d'amplification proprement dit, on note également une diversification et une hybridation des modes d'écriture du « moi » qui, en Belgique, semblent particulièrement recherchés, notamment dans le sillage de la « belgitude ». Entre avatars et transgressions

¹ Pour en savoir plus sur cette notion dégagée par Marc Quaghebeur, on peut lire la synthèse proposée par Damien Grawez dans « Littérature et conceptions historiographiques en Belgique francophone », in *Textyles*, 13, 1996, pp. 113-117 (disponible sur : <http://textyles.revues.org/2128>, page consultée le 27 octobre 2017).

² Ce phénomène psychosocial que l'on présente souvent comme étant à l'origine de l'« ère du moi » a été repéré par Christopher Lasch et étudié dans son livre *Le Complexe de Narcisse*, Paris, Laffont, 1979.

carnavalesques, l'écriture autobiographique se plaît à rapprocher les contraires et n'hésite pas à déployer une référentialité trouble où la fiction, le jeu et la subversion langagière occupent une fonction déterminante³. La transposition et la transfiguration du vécu y sont si courantes qu'il s'impose aujourd'hui de réévaluer une grande partie des productions belges à l'aune de l'autofiction, cette catégorie de l'écriture de soi qui tend aujourd'hui à redéfinir le champ autobiographique en jouant de la porosité des frontières entre réalité et fiction.

2. Qu'est-ce que l'autofiction ?

Originellement, le terme d'autofiction est un néologisme utilisé en 1977 par l'écrivain et critique universitaire français Serge Doubrovsky pour qualifier son roman *Fils* en réaction à la distinction entre autobiographie et roman autobiographique proposée deux ans auparavant par Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique*⁴. Il s'agissait alors pour lui de se saisir d'une option repérée par Lejeune, mais laissée en suspens, selon laquelle un héros de roman déclaré tel peut avoir le même nom que l'auteur. Cette contradiction interne lui servit alors à mettre au point une écriture de soi qui serait à même de dire la complexité du psychisme humain, en alternative à l'autobiographie traditionnelle jugée dépassée et mensongère. Tout en assumant pleinement que tout récit de soi s'accompagne nécessairement d'une construction fictive de soi et relève finalement d'une interprétation, Doubrovsky dota son entreprise d'une ambition stylistique en prônant ce qu'il appelle « l'aventure du langage ». Consistant à se laisser prendre par le flux des mots et des idées, celle-ci s'inspire essentiellement de la psychanalyse à laquelle l'écrivain (également patient) emprunte les principes de verbalisation et de l'association libre qui confèrent au langage spontané une fonction libératrice et révélatrice. C'est en ce sens que Doubrovsky dira plus tard que l'autofiction désigne avant tout « un récit dont la matière est entièrement autobiographique, la manière entièrement fictionnelle ».

À cette première définition d'une pratique autobiographique essentiellement ontologique et stylistique visant à rendre compte du foisonnement de la vie psychique et à lui donner une expression adéquate, ont succédé différentes interprétations du terme qui ont participé peu à peu à le complexifier et lui donner sa résonance actuelle, englobante. Jacques Lecarme et Vincent Colonna ont ainsi eu dans le domaine critique une action déterminante en proposant d'une part d'élargir le concept de Doubrovsky à d'autres œuvres littéraires antérieures et contemporaines, et d'autre part en contestant les deux critères définitoires de l'autofiction proposés par l'écrivain, à savoir l'appartenance du texte au roman et l'identité nominale entre l'auteur, le héros et le narrateur. Ils remarquent à juste titre que l'homonymat n'est pas une garantie contre l'affabulation de même que l'étiquette « roman » ne prouve rien dans la mesure où elle peut servir à des stratégies d'auteur ou d'éditeur indépendantes de la nature même du texte. C'est dans ces conditions que l'autofiction a glissé peu à peu vers un sens

³ *La Belgique malgré tout* (1980), ouvrage clé de la « belgitude » réunissant des textes inédits de trois générations d'écrivains « entre fiction et retour sur soi quasi biographique », est sur ce point particulièrement représentatif. La préface de Jacques Sojcher se charge d'ailleurs d'une valeur programmatique en promouvant largement l'iconoclasme et le mélange des genres. L'ouvrage est disponible sur : http://digistore.bib.ulb.ac.be/2011/DL2503255_1980_1_4_000.pdf (page consultée le 27 octobre 2017).

⁴ Pour en savoir plus sur la notion de « pacte autobiographique », voir le point III.5 de l'article en ligne « L'autobiographie » de Natacha Allet et Laurent Jenny (Université de Genève, Département de français moderne, 2005) disponible sur le site de l'Université de Genève : www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autobiographie/ab035000.html (page consultée le 27 octobre 2017).

principalement référentiel. La dimension de fiction porterait plutôt sur le contenu narratif et aurait surtout à voir avec la « fictionnalisation de soi », selon la formule de Colonna. En tant qu'elle permettrait à l'auteur de se projeter dans des situations imaginaires, l'autofiction ne ferait en définitive que s'inscrire dans la tradition du roman autobiographique et de ses stratégies d'ambiguïté. Dans le même temps, Doubrovsky est lui-même revenu plusieurs fois sur sa conception de l'autofiction, en la qualifiant notamment « d'autobiographie postmoderne », atténuant au fil du temps la référence à la psychanalyse pour revendiquer essentiellement une éthique du doute et une posture critique proche de la pensée déconstructiviste⁵. Il rejette par ailleurs l'interprétation de Colonna qu'il juge abusive et affirme en contrepartie que l'autofiction ne peut se confondre avec le « roman autobiographique » où l'auteur, selon lui, se cache, ne prend pas de risques. Pour lui, l'autofiction est au contraire un genre engagé qui implique audacieusement son auteur, le contraint à se présenter à visage découvert sans craindre de susciter le choc. C'est en grande partie cette posture radicale qui permet à ses adversaires d'assimiler régulièrement la pratique autofictionnelle à une certaine « littérature-réalité » sensationnaliste, et qui lui vaut aujourd'hui d'être souvent décriée et perçue comme spécialement impudique et exhibitionniste. Représentative néanmoins d'une « mutation culturelle » qui la dissocie de l'autobiographie classique, l'autofiction ne peut plus être réduite à une déviance ni même à un phénomène de mode. On ne lui doit rien de moins que d'avoir permis de révéler et préciser un territoire générique jusqu'alors particulièrement flou, voire sous-estimé, et d'avoir introduit dans l'espace autobiographique les virtualités du désir et du rêve admises comme parties prenantes de l'identité humaine au même titre que les réalisations concrètes d'une vie.

Retenons que deux acceptions prévalent aujourd'hui :

- La première, essentiellement stylistique, correspond aux textes qui amplifient sciemment le mouvement de fictionnalisation propre à tout récit de soi en réaction à l'impossibilité d'atteindre l'objectivité, mais sans pour autant désespérer de faire jaillir d'une écriture pulsionnelle des vérités insoupçonnées ou inavouables. Elle rejoint la conception doubrovskienne, à ceci près que l'identité entre auteur/héros/narrateur n'est pas toujours explicite.
- La seconde, parfois appelée « autofabulation », essentiellement référentielle, ressort d'une définition élargie, ayant à voir avec la « fictionnalisation de soi », la transposition fictionnelle où l'auteur, sous couvert de l'étiquette « roman », se met en scène dans des situations souvent fantasmatiques qu'il n'a pas ou ne peut pas avoir vécues. Elle considère très souvent la fiction comme un moyen d'accès à la vérité, un « mentir-vrai ».

Dans le cadre du présent dossier, nous prendrons en compte ces deux acceptions tout en précisant chaque fois à laquelle de ces deux tendances appartiennent les œuvres étudiées. Afin de tenir compte par ailleurs du processus qui mena à l'apparition de l'autofiction et afin de ne pas considérer celle-ci comme surgissant *ex nihilo*, il a été fait le choix d'incorporer des textes antérieurs à 1977, qui d'une part peuvent être considérés comme des autofictions avant la lettre, et qui d'autre part peuvent bénéficier d'un éclairage neuf en étant relus dans la perspective autofictionnelle. Nous avons opté enfin pour une répartition thématique en trois

⁵ Courant philosophique initié par Jacques Derrida à la fin des années 1960 qui « repose sur un soupçon envers la manière traditionnelle de concevoir le savoir, la subjectivité et l'histoire, et donc sur un refus des tentatives de conceptualisation définitive ». Voir Barbara HAVERCROFT, « Déconstruction », in *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, p. 143.

parties visant à illustrer les tendances majeures et les sujets de prédilection de l'autofiction en Belgique. Celles-ci ne sont pas limitatives et ne s'excluent pas entre elles, certaines œuvres du corpus (*La Fille démantelée* ou *Le Perce-oreille du Luxembourg*, par exemple) pourraient en effet donner lieu à un développement dans chacune des trois parties proposées. Libre donc à chacun d'étendre, s'il le souhaite, sa propre analyse en réutilisant ou combinant les différentes problématiques abordées !

3. Une aventure du langage lucide et ludique

3.1. *Dulle Griet* de Dominique Rolin (1977 ; rééd. Espace Nord, 2001)

- L'auteure et le contexte de l'œuvre



Dominique Rolin (1991) © Nicole Hellyn/AML

Dominique Rolin (1913-2012) est une romancière d'origine belge qui prit la nationalité française quelques années après son installation à Paris en 1946. Son œuvre essentiellement autobiographique explore, dans une démarche novatrice et audacieuse, les méandres du « moi » et les aspects troubles et non avoués de la cellule familiale. Elle a été membre de plusieurs jurys littéraires prestigieux et s'est associée à partir des années 1960 aux recherches du Nouveau Roman et de la revue *Tel Quel*. Elle fut reçue en 1988 à l'Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique au fauteuil de Marguerite Yourcenar.

Dulle Griet (Paris, Éditions Denoël, 1977) prolonge *Lettre au vieil homme* publié en 1973, après la mort du père. Le rapprochement de Dominique Rolin avec le personnage de Bruegel, *Dulle Griet*, incita la romancière à publier l'année suivante une autobiographie fictive de l'artiste flamand intitulé *L'Enragé* (Bruxelles, Espace Nord, n° 26, 2017). De par sa construction rigoureuse et son extrême acuité, *Dulle Griet* est considéré comme l'un des livres les plus aboutis de l'auteure.

○ Le résumé

L'auteure s'empare de la figure légendaire de Dulle Griet (Margot la folle), mégère révoltée et patronne des femmes enceintes et des accouchées peintes par Bruegel, pour repartir à l'assaut de son passé familial et de ses origines dont elle voudrait débusquer les ultimes secrets et se libérer définitivement. Revisitant la marche de *Dulle Griet* en douze pas comme autant de chapitres et suivant la démarche psychanalytique, elle s'aventure, l'épée au poing, dans les tréfonds de son « moi » où les traumatismes infantiles, les angoisses et les désirs refoulés façonnent un univers aussi énigmatique et inquiétant que le tableau de Bruegel.

○ L'analyse

❖ **Le « moi » fantasmatique**

Publié la même année que *Fils*, le livre fondateur de l'autofiction de Serge Doubrovsky, *Dulle Griet* découle d'une démarche similaire de dire autrement le « moi » et témoigne par là d'une tendance propre à l'époque de refonder l'autobiographie en y incluant les savoirs et les expériences du monde contemporain. De même que *Fils*, *Dulle Griet* utilise la psychanalyse dans un contexte de deuil filial à des fins thérapeutiques et refuse la linéarité et la cohérence construite de l'autobiographie classique pour accéder à un « moi » authentique, dévoilé dans sa réalité brute. À plus d'un titre, le roman se présente comme une autofiction : l'auteur s'engage en révélant son identité (« Domi », pp. 42 et 246⁶), en évoquant ses proches sans complaisance (*cf.* la description du père dans la tombe, p. 30 ; celle de son mari à la morgue, p. 100) et en multipliant les indices de référentialité (les origines belges faussement dissimulées, l'installation à Paris, etc.) ; use délibérément de procédés de narration romanesque ; attribue au texte l'estampille « roman », tout en lui donnant une forme originale rendant compte de la fragmentation et de la fluctuation du psychisme humain. Seuls « les faits et événements strictement réels » constitutifs de la démarche doubrovskienne de 1977 pourraient alors faire défaut, le livre se référant essentiellement à un univers fantasmatique, n'ayant de réalité qu'intérieure. La matière de *Dulle Griet* procède en effet du « pacte fantasmatique » énoncé par Philippe Lejeune plutôt que d'un « pacte référentiel » *stricto sensu* : elle est puisée dans le « moi » inconscient considéré comme plus authentique que le

⁶ Dominique ROLIN, *Dulle Griet*, lecture de Baïda Chikhi, Labor, Bruxelles, coll. « Espace Nord », n° 166, 2001.

« moi » objectif de la conscience⁷. L'entreprise de Dominique Rolin est alors de donner libre cours à ses désirs pour se révéler à elle-même et se retrouver par rapport aux identités collectives. Dans *Dulle Griet*, il est question de trouver sa place dans la famille (ne se dit-elle pas « née pour être le chantre de [la] famille » ?, p. 203), mais aussi plus largement en tant qu'artiste et en tant que Belge. L'identification à *Dulle Griet* rétablit ainsi implicitement l'auteure dans l'histoire littéraire belge (une autre famille ?) caractérisée depuis l'*Ulenspiegel* de De Coster par une longue tradition d'« écrivains-peintres » et une référence mythique à la culture flamande et au XVI^e siècle national dont Bruegel est assurément une figure emblématique. Jouant par ailleurs sur l'ambiguïté du personnage de Dulle Griet, Dominique Rolin interroge sa propre féminité dans un continuel jeu d'amour-haine pour finalement revendiquer un « être-artiste » androgyne (« Nous formions [avec l'écriture] un couple dont j'étais l'homme », p. 216) faisant écho au fait que pour elle, comme elle le révéla en interview, « tous les écrivains sont androgynes⁸ ». L'expérience de *Dulle Griet* « l'enragée » aboutira d'ailleurs l'année suivante à la fusion de l'auteure avec la figure masculine de Bruegel dans *L'Enragé*, livre qui témoignera une fois de plus de la quête de complétude au cœur de l'écriture de Dominique Rolin.

❖ Une lutte acharnée avec les mots

Dès l'incipit, le roman nous donne à voir l'auteure aux prises avec les mots. Surgis de « trous » sous l'effet du « mouvement noir » de l'angoisse, ceux-ci prennent un air menaçant. Même si l'auteure visiblement habituée au phénomène semble contrôler la situation, ils sont avant tout perçus comme des « ennemis » qu'il faudra combattre et maîtriser pour « tuer provisoirement l'angoisse » (p. 7) et, finalement, avancer. Cette lutte contre les mots qui reviendra tout au long du livre s'apparente à celle de Dulle Griet qui doit, elle aussi, se frayer en force un chemin dans un univers hostile et hermétique. Pour l'auteure qui observe cette dernière à la loupe, il ne fait aucun doute que leurs quêtes se rejoignent : « Elle exterminait les mots, tel était son pouvoir essentiel » (p. 187), et c'est en ce sens que Rolin se plaît aussi par l'imagination à lui emprunter son épée. Suivant l'exemple de « l'enragée », l'exploration psychique de l'auteure s'intensifie jusqu'à la fureur : le rythme de l'écriture s'accélère, les images et les mots gagnent en puissance et débordent toutes censures jusqu'à dépeindre des massacres (pp. 76 et 178) ou des orgies fantasmatiques (p. 254) et atteindre la « délivrance » tant souhaitée : « Tout vomir. Retourner le dedans pour en faire du dehors » (p. 249). Au-delà du désordre apparent, c'est une véritable autobiographie de l'inconscient et aventure du langage qui se présente au lecteur. Ouvert aux puissances du « ça » par le biais de l'écriture associative, le texte s'est enrichi de significations vitales et d'une énergie libératrice tout en parvenant à dépasser la vérité univoque et quelque peu convenue d'avance de l'autobiographie classique.

⁷ Pour en savoir plus sur la notion de « pacte fantasmatique », voir le point I.1.1. de l'article en ligne « L'autobiographie » de Natacha Allet et Laurent Jenny (Université de Genève, Département de français moderne, 2005) disponible sur le site de l'Université de Genève : www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autobiographie/ab011100.html (page consultée le 7 novembre 2017).

⁸ Interview de Dominique Rolin par Frans De Haes le 20 avril 1977, citée d'après Julia ŁUKASIAK, « L'écriture fantasmatique de Dominique Rolin : entre Dulle Griet et Breughel » (en ligne), in *Synergies Pologne*, n° 11, 2014, p. 131 (disponible sur : <http://gerflint.fr/Base/Pologne11/Lukasiak.pdf>, page consultée le 7 novembre 2017).

3.2. *La Danse du fumiste* de Paul Émond (1979 ; rééd. Espace Nord, 2012)

○ L'auteur et le contexte de l'œuvre

Paul Émond (1944) est un romancier et dramaturge bruxellois dont l'œuvre imprégnée de dérision et de burlesque interroge le pouvoir de construction du langage et l'ambivalence de la nature humaine. Docteur ès lettres attaché scientifique aux AML à Bruxelles, il a publié de nombreux articles sur le théâtre et la littérature avant d'enseigner à l'Institut des arts de diffusion et à la Cambre. Depuis 2011, il est membre de l'Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique.

La Danse du fumiste, son premier roman, a été écrit alors que l'auteur occupait un poste de lecteur en Tchécoslovaquie. Il dit avoir découvert là-bas une esthétique du grotesque qui l'a particulièrement influencé. Le roman a reçu en 1982 le Prix triennal du roman. Il est aujourd'hui traduit en plusieurs langues et a été adapté au théâtre en 2011⁹.



Paul Émond (1998) © Alice Piemme/AML

⁹ Le spectacle est disponible en DVD chez l'Harmattan.

○ Le résumé

La Danse du fumiste se présente comme le soliloque ininterrompu d'un homme qui entreprend de raconter les exploits d'un ami qui « causait comme il respire ». Profondément admiratif, celui-ci enchaîne avec jubilations les histoires de « son gars » tout en se laissant aller à de périlleuses digressions et associations d'idées qui le mèneront peu à peu par l'ivresse des mots à prendre la place du modèle et, finalement, à occuper tout l'espace.

○ L'analyse

❖ **Qui n'est pas fumiste ?**

Le statut du personnage narrateur est d'emblée ambigu. Outre le jeu de double évident entre le « gars » et son admirateur, il s'en dessine un autre entre le narrateur anonyme et l'auteur lui-même. Celui-ci est suggéré par la dédicace « à moi-même, très sincèrement » qui ouvre le livre. En tant qu'élément péritextuel attribuable à l'auteur, elle laisse entendre que Paul Émond est le véritable maître d'œuvre de la fumisterie, ce que renforce l'adverbe « sincèrement » qui crée une mise en abyme avec les nombreuses expressions de sincérité, fausses ou naïves, du narrateur (« j'aime autant vous dire », p. 9¹⁰ ; « moi je préfère les gens qui n'ont pas peur d'afficher leur vérité », p. 47 ; etc.). La sincérité de l'auteur affichée non sans ironie est aussi une manière de dévoiler la narration. Caractéristique du roman moderne, cette posture cherche à produire une distance critique en révélant la présence de l'auteur dans et derrière l'oeuvre. Les premiers mots du texte « Ce gars-là, il parlait comme un livre » (p. 9) vont aussi dans ce sens en poussant le lecteur à douter des bonnes intentions de l'auteur et en brouillant la frontière entre le vrai et le faux. Du moment que l'auteur et le narrateur peuvent potentiellement se confondre, le lecteur est en droit de s'interroger sur la nature des souvenirs rapportés par le narrateur. Pour la plupart grotesques et invraisemblables, à l'image du thème de la bâtardise (pp. 12 et 97) qui parodie le « roman familial » freudien, ils ne permettent pas d'y voir plus qu'une autofiction à caractère référentielle, une projection de l'auteur dans des situations imaginaires. Seulement, Paul Émond a lui-même reconnu dans une conférence avoir glissé, entre les éléments fantaisistes, quelques éléments biographiques comme « un souvenir d'enfance » ou « un rêve »¹¹. Ajoutant au caractère composite du texte, ces références au vécu de l'auteur ne visent pas à constituer à proprement parler un récit de soi. En revanche, elles révèlent avec force et humour le rôle central du langage dans la constitution de l'identité de tout un chacun. Le langage n'est plus un outil rationnel extérieur à l'homme, au-dessus des pulsions et des bas instincts, il fait corps avec lui.

❖ **Le masque du langage**

En rapportant que le livre a jailli sous l'effet d'une « rétention linguistique¹² » liée à son séjour en Tchécoslovaquie, Paul Émond ne fait pas qu'expliquer l'aspect logorrhéique du roman, il s'assimile de nouveau à son personnage. L'un comme l'autre ont été confrontés à une situation de dépendance vis-à-vis du langage comme source de plaisir et besoin vital. L'impossibilité « d'arrêter [s]on narrateur » qu'évoque Paul Émond renvoie indubitablement à son propre besoin d'expression dans un contexte où il lui était quasiment impossible d'utiliser sa langue maternelle. Il est tentant dès lors de voir dans le flux du langage une expression du propre psychisme de l'auteur. Or s'il s'est laissé, comme il le reconnaît lui-même, « conduire

¹⁰ Paul ÉMOND, *La Danse du fumiste*, postface d'Étienne Schelstraete, Bruxelles, Espace Nord, n° 82, 2012.

¹¹ Paul ÉMOND, *Une Forme du Bonheur*, Carnières-Morlanwelz, Lansmann éditeur, 1998, p. 41.

¹² *Ibid.*, p. 40.

par les mots¹³ » et s'est livré à l'écriture associative, il est difficile de voir dans *La Danse du fumiste* une autofiction au sens doubrovskien. Bien que pulsionnelle, l'écriture qu'emploie l'auteur ne cherche pas à dire en particulier sa personnalité, à révéler ses secrets. En témoin, en plus de sa dimension parodique, le fait que le livre a été réécrit trois fois aux dires de l'auteur. De toute évidence, le but de Paul Émond fut plutôt de proposer une « fable heuristique » dans laquelle il ne fait pas que dénoncer de haut le masque du langage et l'imposture des identités. Il s'implique lui-même pour suggérer une analogie entre la création littéraire et le besoin de paroles et de rêves de tout être humain. Il souligne que le langage au cœur de l'identité humaine constitue une ressource vitale permettant le fantasme, la possibilité de s'inventer, de sauver les apparences face à une réalité décevante, voire insupportable. L'autofiction est portée ici par un « mentir-vrai » qui érige le mensonge, la fiction en vérité générale et révèle les constructions langagières qui façonnent le réel. Par ce détour, *La Danse du fumiste* accède à une forme d'authenticité indéniable, à une vérité du « moi » et du réel qui dépasse la simple vérité factuelle et les seules limites de l'individuel.

3.3. *Histoire exécrationnelle d'un héros brabançon* de Jean Muno (1982 ; rééd. Espace Nord, 2015)

○ L'auteur et le contexte de l'œuvre

Jean Muno (1924-1988), né Robert Burniaux, est un romancier et nouvelliste bruxellois. Ses œuvres marquées par un certain fantastique révèlent un sens de l'humour et de l'ironie qui sous-tend une profonde révolte contre la médiocrité et le conformisme. Il a été professeur de français à Gand et Bruxelles, et co-auteur avec Robert Frickx du « Que sais-je ? » consacré à *La Littérature belge d'expression française*. En 1981, il a succédé à son père, le pédagogue et romancier réaliste, Constant Burniaux à l'Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique.

Histoire exécrationnelle d'un héros brabançon, paru en 1982 dans le contexte de la fédéralisation de la Belgique, témoigne des inquiétudes et des interrogations identitaires qui frappent alors le pays. Le prologue qui ouvre le livre a d'ailleurs été publié dans une première version dans *La Belgique malgré tout* (1980), ouvrage clé de la « belgitude ». *Histoire exécrationnelle* compte aujourd'hui parmi les œuvres les importantes et les plus emblématiques de la littérature belge francophone.

¹³ *Ibid.*, p. 44.



Jean Muno © André Janssens

- Le résumé

Le roman construit en quatre temps donne à suivre les tribulations d'un personnage nommé Papin, double de l'auteur, de 1925 à 1981. Puisant aux sources du roman picaresque et de la satire sociale, l'auteur dresse un bilan sarcastique et plein d'autodérision de sa vie traversée par les soubresauts de l'histoire (la guerre, l'exode, la querelle linguistique) et plombée par les ronrons d'une vie toute tracée, dans les pas des parents (l'enseignement, les cercles littéraires). Dans sa dimension autobiographique, le roman met aussi en scène avec brio la problématique de l'identité en Belgique en l'intériorisant dans un personnage tiraillé, à l'image du pays, entre deux cultures.

- L'analyse

- ❖ **L'identité impossible**

À la lecture, il s'impose très vite que l'autobiographie du prétendu Papin correspond en réalité à celle de l'auteur. On peut s'apercevoir assez facilement que les dates du récit coïncident avec celles de la biographie de Muno, que les parents de celui-ci et de Papin sont également

instituteurs (p. 22¹⁴) et que Papin séjourne lui aussi dans le village ardennais de Muno (p. 97) à l'origine du pseudonyme de l'auteur (p. 340). Au-delà de ce jeu de pistes volontairement apparent, cette identité Papin/Muno apparaît ouvertement à la fin du roman où le temps du récit rejoint le temps de la narration. Toutefois cette coïncidence auteur/personnage n'aboutit pas à une fusion parfaite et se constitue sous une forme problématique « à la fois unique et double » (p. 340) qui met en question le « moi », l'écartèle. Apparaissant plusieurs fois sous la formule « Muno-Papin » ou « Papin-Muno », cette dualité révèle une tension entre la réalité et la fiction, entre la réalité présente et les aspirations de la jeunesse. De nature schizophrénique, elle brouille après coup le caractère autobiographique du texte en interdisant toute interprétation stable. Même s'il leur arrive d'être parfois complices, Papin et Muno se raillent et se dénoncent l'un l'autre : Muno critique par exemple « les effusions plutôt narcissiques » de Papin (p. 341) tandis que ce dernier se permet d'interpréter « comme une autobiographie rêvée » ce qu'écrit Muno (p. 341). La véracité de l'autobiographie mise en exergue dès les premières pages du livre, non sans ironie (« L'autobiographie est un genre exigeant. Il exclut la fabulation [...] j'aimerais faire aussi bien que Michèle Morgan ou que le mercenaire Rolf Steiner. Du vrai, rien que du vrai vécu ! », p. 22), est sérieusement remise en cause, cédant le pas à un doute généralisé qui dénonce fatalement l'autobiographie et toutes prétentions à une vérité unifiée. La fabulation d'ailleurs tant redoutée aura finalement voix au chapitre comme en témoigne ostensiblement cette scène où il est permis de voir le père du héros assister à son propre enterrement (p. 342). La question de l'identité collective est également sollicitée tout au long du roman. Traitée sur le mode du désenchantement autant dans le prologue abordant le thème de la bâtardise que dans la scène de la perte du « *waterput* », « le trou d'eau originel » (pp. 61 et 177) cher à la famille, elle annonce le déchirement du « moi » que mettra en scène la confrontation Papin-Muno, et sous-tend un profond désarroi que seuls l'humour et l'autodérision parviennent à contrebalancer. Ainsi menée par une lucidité exacerbée tournant en dérision l'identité autant personnelle que collective et la pertinence de la démarche autobiographique, l'*Histoire exécrationnelle* constitue bel et bien une autofiction au sens fort du terme, à savoir d'autobiographie critique ou « post-moderne », participant à un projet de déconstruction.

❖ La force émancipatrice du langage

Le déchaînement du langage est une des caractéristiques fortes du livre. Elle lui confère une expressivité originale en tirant parti du statut particulier de la langue française en Belgique (influences des idiomes nationaux, insécurité linguistique à l'égard de la France entre purisme, auto-censure et transgression des normes, etc.). Abordé comme thème par l'intermédiaire des parents de Papin/Muno, auteurs d'une importante *Grammaire Clauzius-Petitpas*, et de leur obsession du bon usage (p. 186), le rapport problématique à la langue donne parallèlement lieu à une expression littéraire qui s'amuse à intensifier les spécificités du français de Belgique et même à faire place au néerlandais méprisé par les parents malgré leurs origines flamandes (« C'était par excellence l'idiome de la fosse d'où nous étions sortis », p. 56). Le choix stylistique de Muno semble ainsi s'inscrire dans un mouvement de révolte à l'égard de son éducation (« Monsieur traquait l'ennemi partout. [...] Et jusqu'à dans ma propre bouche. », p. 187) et d'affirmation de sa propre personnalité à l'égard de parents directifs et inhibiteurs qui auraient tout fait pour façonner leur enfant à leur image (« Dès avant ma naissance, tout était décidé », p. 23). Pour arriver à ses fins, l'auteur a mis au point une langue spontanée, très largement oralisée et exclamative qui, associant plaisir et révolte,

¹⁴ Jean MUNO, *Histoire exécrationnelle d'un héros brabançon*, postface de Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles, Espace Nord, n° 126, 2015.

porte en elle une vitalité en complète opposition avec l'univers contraint des parents et leur grammaire muselante. C'est une langue jubilatoire et cathartique qui prend en charge les puissances du corps et de la vie (« Allez-allez-allez ! et en avant ! et en arrière ! nez au sol ! tête en bas ! fesses en l'air ! », p. 285) et fait entendre toute la diversité des voix (termes vulgaires, techniques, citations flamandes, anglicismes, etc.) qui compose une langue vivante et, en somme, exprime la Belgique dans son originalité foncière et forte de son métissage culturel.

4. Une forme d'engagement et de résistance

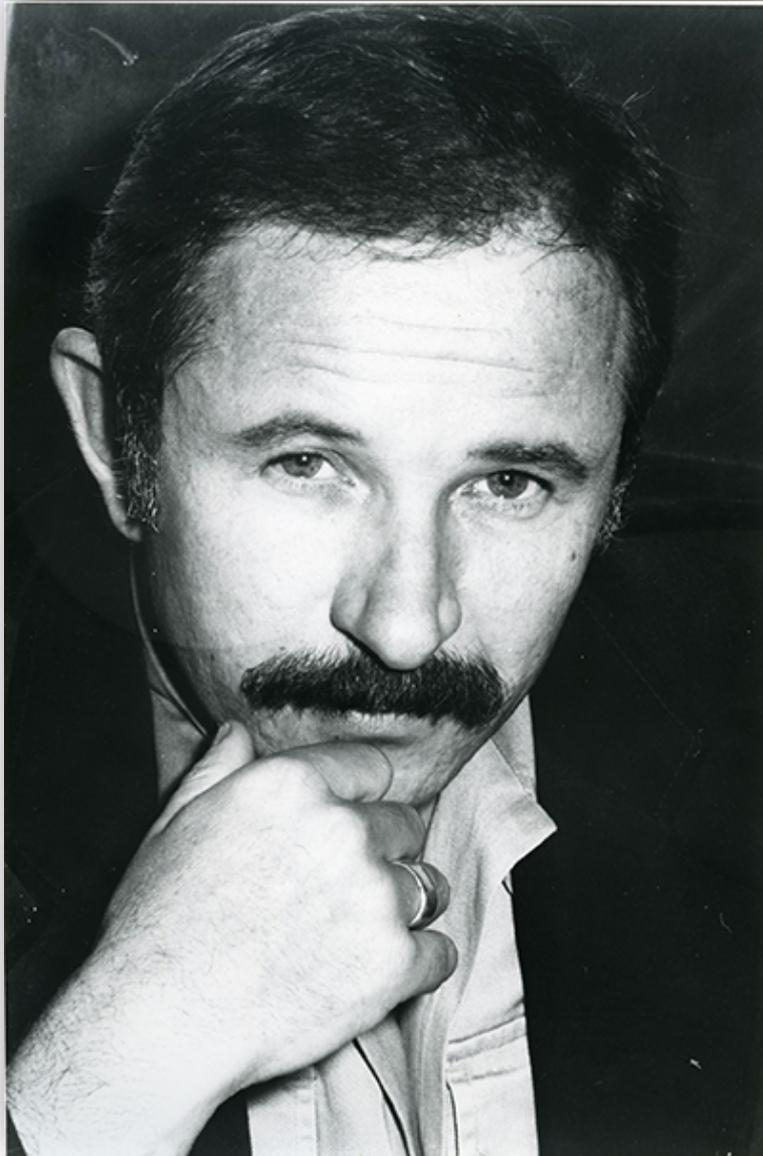
4.1. *Les Plumes du coq* de Conrad Detrez (1975 ; rééd. Espace Nord, 2016)

○ L'auteur et le contexte de l'œuvre

Conrad Detrez (1937-1985) est un romancier, essayiste et traducteur né à Roclenge-sur-Geer près de Liège. Ses romans d'inspiration autobiographique disent dans une veine baroque et onirique son enfance meurtrie et la quête d'absolu d'un « je » tiraillé entre mysticisme et engagement révolutionnaire. D'abord séminariste à Louvain, il préféra ensuite s'engager dans les luttes révolutionnaires de son temps et voyagea ainsi au Brésil (où il fut arrêté et torturé), en Algérie et au Portugal avant de devenir attaché culturel de l'Ambassade de France au Nicaragua. Il a reçu en 1978 le Prix Renaudot pour *L'Herbe à brûler*¹⁵ (Bruxelles, Espace Nord, n° 186, 2003).

Les Plumes du coq est le deuxième volet de l'« autobiographie hallucinée » de Conrad Detrez. Le texte a été écrit à Lisbonne où l'auteur était alors correspondant de la Radio Télévision Belge (RTB) pendant la Révolution des Œillets.

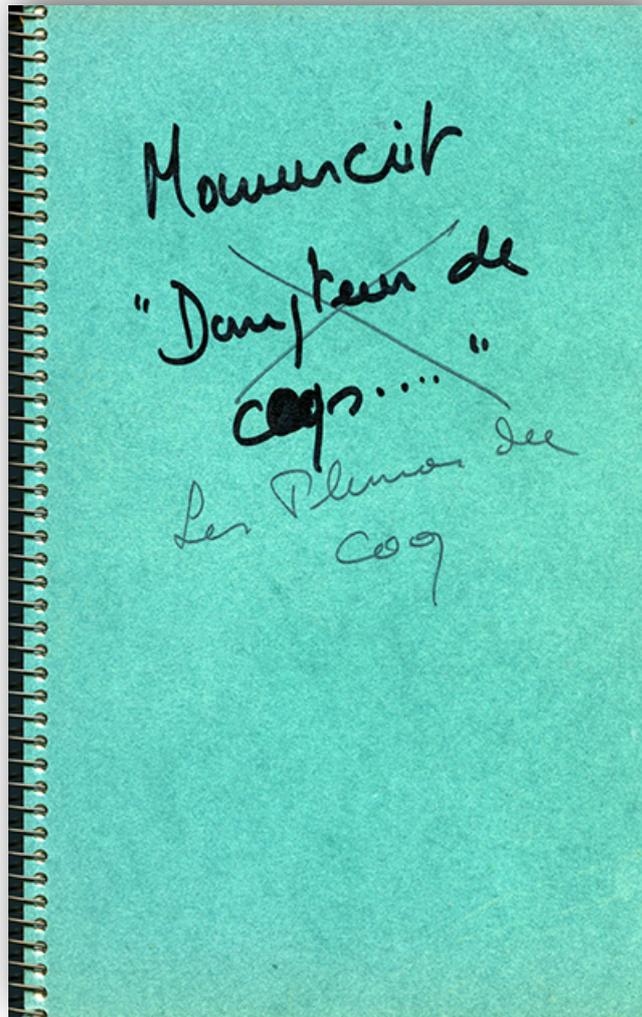
¹⁵ Un dossier pédagogique sur *L'Herbe à brûler* est disponible en libre téléchargement sur le site d'Espace Nord : www.espacenord.com.



Conrad Detrez © Nicole Hellyn/AML

○ Le résumé

Le livre retrace, dans une vision hyperbolique à la fois cauchemardesque et burlesque, l'adolescence de l'auteur passée au pensionnat catholique de Saint-Trudon. Plongé dans un monde clos régi par un supérieur étrange et dépravé, l'adolescent découvre les brimades et l'hystérie religieuse jusqu'à subir lui-même l'emprise amoureuse d'un dieu trouble, marqué par l'esprit malsain des lieux. Le roman évoque en contrepoint, comme une bouffée d'air frais et un divertissement drolatique, le contexte de crise politique lié à la Question royale qui amènera le jeune garçon à prendre contact avec le monde extérieur et à tenter tant bien que mal l'expérience de la vie civile malgré le poids encore écrasant de son éducation religieuse.



Couverture du cahier manuscrit des *Plumes du coq*
© Doc AML

○ L'analyse

❖ **Une inscription pionnière dans la réalité belge et wallonne**

Au moment où Conrad Detrez revient de l'activisme politique et s'engage dans la rédaction de son « autobiographie hallucinée », tout porte à croire qu'il se réfèrera à ses voyages et à son expérience de *guérillero*. Au lieu de cela, il opta pour un récit de soi ancré essentiellement dans la réalité belge et wallonne, ce qui au cours des années 1970 représentait un choix relativement nouveau, tranchant avec les productions romanesques belges antérieures qui, à partir des années 1920 et avant l'apparition de la « belgitude » et du Manifeste pour la culture wallonne, avaient plutôt pour principe d'éviter l'ancrage local¹⁶. Toutefois, dans *Les Plumes du coq*, la prise en charge de la réalité belge et wallonne ne s'opère pas sans ambiguïté. La

¹⁶ Benoît DENIS et Jean-Marie KLINKENBERG, *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », 2005, pp. 143-208.

fictionnalisation de soi que réalise l'auteur par le truchement de l'hallucination et du regard candide de l'enfance implique en effet une déformation de la représentation du pays et de la réalité historique. Tout ce qui compose l'univers de l'enfant à Saint-Trudon (poules, champs de betteraves, religieux dévoyés, l'Époux, etc.) se charge d'une épaisseur sémantique et référentielle qui, comme l'a justement remarqué José Domingues de Almeida, « élud[ent] l'autobiographie au sens propre au profit d'une mythologie personnelle¹⁷ ». Révélatrices d'une tension entre élévation et enlèvement faisant écho à la relation intime de Detrez avec la Belgique que l'on sait avoir été difficile, ces isotopies ne vont pas sans rappeler la mythologie nationale qui présente depuis le XIX^e siècle la Belgique comme un pays à la fois mystique et sensuel¹⁸. Par ailleurs, on remarque qu'en dépit de l'évocation peu avantageuse du pays et de son histoire, Detrez a de la même manière abondamment puisé aux sources qui alimentent par tradition la littérature belge, de l'art visionnaire fantastique et mystique à la veine farcesque en passant par l'exubérance baroque. À titre d'exemple, la représentation sans complaisance, jusque là inédite, des conflits occasionnés par la Question royale entre partisans du roi et les républicains, que propose le livre, ne manque pas de rappeler l'univers carnavalesque de Bosch, Bruegel, Ensor, De Coster ou de Ghelderode. À l'inverse de la logique binaire qui oppose partisans du oui et du non, et finalement Nord et Sud, ces scènes de bagarres racontées sur le mode carnavalesque aboutissent à une confusion générale où les antagonismes s'annulent dans l'absurdité et la dénonciation de la gaminerie générale (« "non !" aux Oui, "oui !" aux Non », p. 116¹⁹). Ce mélange des contraires loin de se limiter aux scènes comiques d'affrontements semble par la suite déterminer l'équilibre du pays et ainsi inaugurer l'art du « compromis à la belge » (« Peut-être personne n'a-t-il vraiment l'impression de perdre, mais les gagnants eux, n'ont pas l'impression de gagner. [...] On dirait qu'un sorcier, quelque part à l'intérieur des frontières, a marié la victoire et la défaite », p. 122). À partir de là, on voit bien qu'écrire sa propre vie, même fantasmée, n'empêche pas d'impliquer les autres et permet même de faire résonner de l'intérieur l'histoire collective qui, même si elle n'est pas prise au sérieux, n'en est pas moins donnée comme le contexte à l'origine de la singularité belge.

❖ Auto-analyse et dénonciation d'une éducation religieuse

L'écriture de soi chez Detrez répond au sentiment d'échec suscité par ses anciens engagements religieux et révolutionnaires, et semble avoir été envisagée à des fins autant thérapeutiques qu'heuristiques : « J'ai le sentiment d'avoir tout raté. J'ai cherché à connaître les causes de ces faillites, à mettre à nu les racines de mes révoltes. J'ai lu Freud et j'ai commencé la plume à la main, à me livrer à une sorte d'analyse²⁰ ». Concernant *Les Plumes du coq*, il précisera quelques mois plus tard que le roman est « une tentative de compréhension du type d'éducation religieuse qu'[il a] reçue²¹ ». Ce retour sur la formation religieuse de l'auteur par le biais de la psychanalyse reflète une volonté de mettre au jour ce que la religion et une adolescence brimée et contrite ont contribué à faire de lui. Cet enjeu

¹⁷ José DOMINGUES DE ALMEIDA, « Conrad Detrez : l'hallucination en guise d'histoire », in *Intercambio*, n° 11, 2002, p. 230.

¹⁸ Benoît DENIS et Jean-Marie KLINKENBERG, *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*, op. cit., pp. 104-109.

¹⁹ Conrad DETREZ, *Les Plumes du coq*, postface de Clément Dessy, Bruxelles, Espace Nord, n° 136, 2016.

²⁰ Conrad DETREZ, « Le jardin de la vie », in *Le Figaro*, 21 novembre 1978, repris dans Conrad DETREZ, *Ludo*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », n° 45, 1988, p. 198 (titre momentanément indisponible dans la collection Espace Nord).

²¹ Entretien entre Conrad Detrez et le journaliste Jacques Chancel dans l'émission « Radioscopie » sur France Inter le 12 janvier 1979 (19'54'') (disponible sur le site de l'INA : <http://www.ina.fr/audio/PHD99232073/conrad-detrez-audio.html>, page consultée le 10 novembre 2017).

ressort particulièrement à la lumière du poème de jeunesse de Nietzsche « Au dieu inconnu » placé en exergue (p. 7). La mention biographique qui y est jointe précisant que Nietzsche a quitté le collège luthérien de Pforta à l'âge de 20 ans ne fait pas que mettre implicitement en parallèle le parcours de l'auteur et celui du célèbre philosophe qui affirma la « mort de Dieu ». Elle suggère surtout que le narrateur alors âgé de 15 ans est trop jeune pour pouvoir se libérer du joug religieux, mais que, au contraire de ce que laisse entendre la fin du roman empreinte de résignation, cela finira bien par arriver, la révolte étant en germe. Plus qu'une libération, Detrez nous montre donc une emprise, celle d'une éducation rigoriste et hypocrite prompte à troubler les esprits et à fausser le rapport à la vie. Pour autant, l'auteur ne tient visiblement pas à appliquer à l'intérieur du récit le regard critique et distancé de l'adulte, souhaitant avant tout rester fidèle à sa vision enfantine pour restituer au plus proche de la réalité vécue son innocence ainsi que, sans doute, sa soif d'absolu. La mise en parallèle de l'éducation sentimentale du personnage et de son éducation religieuse est à ce titre tout à fait parlante. Elle donne à voir un jeune garçon qui contre le relâchement moral de son environnement (le culte d'un dieu lascif et efféminé, pp. 10-11 et 19-20 ; la perversité sexuelle du supérieur, pp. 33-35 ; et les jeux sensuels entre les pensionnaires, pp. 66-69) et son attirance latente pour son camarade Victor s'attache à maintenir sa pureté et imagine même innocemment se marier (p. 110) après être tombé amoureux d'une jeune fille du camp républicain. En dépit de ses efforts, il se trouvera dépossédé de ses aspirations et voué à la culpabilité et au renoncement instillés par la religion. Par un jeu de distorsions lié au regard naïf de l'enfance et des procédés de condensation éminemment romanesques qui préfigurent l'autofiction, Detrez est parvenu à rendre compte de son adolescence religieuse selon les modalités de l'expérience subjective et en nous laissant voir ce que la peur et la culpabilité vécues ont imprimé en lui. Bien que forcément inexact dans la reconstitution des faits, le texte n'en est pas moins émotionnellement vrai et le miroir fidèle d'un vécu meurtri, si ce n'est traumatique.

4.2. *Une paix royale* de Pierre Mertens (1995 ; rééd. Espace Nord, 2006)

○ L'auteur et le contexte de l'œuvre

Pierre Mertens est un romancier, nouvelliste et critique littéraire bruxellois né en 1939. Ses œuvres engagées, plusieurs fois primées, confrontent avec force l'histoire collective aux questionnements individuels et interrogent la place et l'engagement de l'écrivain et de l'intellectuel dans la société. Également sociologue, juriste et professeur de droit international, il défend activement les droits de l'homme et est, avec Claude Javeau, à l'origine de la notion de « belgitude » qui favorisera en Belgique l'émergence d'une génération d'écrivains œuvrant à l'acceptation et à l'appropriation de la réalité culturelle belge. Il est membre de l'Académie royale de langue et littérature françaises de Belgique depuis 1989.

Une paix royale déclencha dès sa parution de vives polémiques et fut à l'origine d'un procès retentissant après que Lilian Baels, veuve du roi Léopold III, et leurs fils Alexandre de Belgique ont assigné en référé l'auteur et son éditeur devant le tribunal de Paris pour diffamations et atteinte à la vie privée. Cette affaire n'a heureusement pas éclipsé la valeur intrinsèque du roman, lequel a obtenu en 1996 le Prix Jean Monnet de littérature européenne.



Pierre Mertens © Alice Piemme/AML

○ Le résumé

Pierre Raymond, double de l'auteur, abandonne une carrière de guide assermenté chez Touristes sans frontières qui l'a conduit au quatre coins du monde. Fatigué par le tourisme de masse et l'éloignement, il revient en Belgique où il entreprend un reportage inattendu sur le roi Léopold III qui lui servira surtout de prétexte pour replonger dans ses souvenirs personnels et tenter d'exorciser ses propres angoisses. La chute du roi à l'origine de la crise de la « Question royale », lui semble en effet une affaire personnelle : n'a-t-il pas lui-même été renversé sur son vélo par la voiture de Léopold lorsqu'il était enfant ? N'a-t-il pas lui aussi au cours de sa vie été victime de l'injustice et de l'incompréhension ? N'y a-t-il pas en chaque homme un roi découronné ? Et une souveraineté à reconquérir ?

○ L'analyse

❖ Une « autofiction absolue »

En définissant *Une paix royale* comme « [s]on autofiction absolue²² », Pierre Mertens est l'un des rares écrivains belges à revendiquer ouvertement la pratique de l'autofiction. Le roman commence en effet comme sa propre vie, le 9 octobre 1939, le nom de Pierre Raymond se réfère à ses deux premiers prénoms et le parcours que le roman se propose de retracer n'est pas sans rappeler malicieusement celui de Mertens, observateur du droit international et écrivain soucieux d'investir la réalité belge. Ces indices de référentialité soigneusement mis en scène²³ ainsi que le sous-titre générique « roman » place le livre d'emblée sur le terrain de

²² Pierre MERTENS, « Vérité de la fiction », in Ginette MICHAUX (dir.), *Histoire et fiction*, Carnières-Morlanwelz, Lansman éditeur, 2001, p. 51.

²³ Notons aussi que dans l'édition originale, la quatrième de couverture écrite du point de vue du personnage (« Moi, Pierre Raymond, guide assermenté, je jure ») est signée des initiales de l'auteur « P. M. ».

l'autofiction référentielle (ou « autofabulation ») d'autant plus que tout est mis en place pour que nous doutions de la véracité des faits rapportés (« Quand aux serments, en général je m'en méfie, et en particulier des miens », p. 28²⁴) et dénoncer l'illusion d'une vérité autre que subjective, multiple et parcellaire. Le personnage se reconnaît lui-même comme un mystificateur (« [C]ette histoire, je n'ai pas pu m'empêcher de la romancer légèrement, de la maquiller, de la tourner en légende », p. 239), laisse apparaître les failles de sa mémoire ou sa propension à l'enjolivement (la fameuse « roulotte » de la grand-mère juive devient subrepticement un « camping-car », p. 416), et la confrontation de ses souvenirs avec ceux d'autres témoins sont loin de nous convaincre de sa crédibilité (pp. 397 et 400). Le roman nous montre ainsi à quel point les souvenirs et l'identité que nous croyons solidement ancrés dans la réalité vécue ou l'histoire sont, en plus d'être susceptibles d'oubli, en très grande partie composés de la matière vaporeuse et instable des fantasmes et de l'imaginaire. Les virtualités de l'existence humaine se trouvent ainsi au cœur du roman et du « moi » du personnage : l'histoire est celle d'un homme en mal d'identité, qui croit porter le nom d'un roi (« Raymond (Raimundo, Ramuncho...), cela ne veut-il pas dire "roi du monde" ? », p. 35) et voudrait toujours être le roi de son enfance (« On était encore un enfant. On régnait. [...] On s'est réveillé un jour démis... », p. 416). La nostalgie, le fantasme, mais aussi l'angoisse (on le voit surtout à la fin du roman) constituent le fond agissant de l'identité inachevée de Pierre Raymond, double de l'auteur. Sa vie ne saurait se résumer à une suite d'événements factuels et quantifiables, elle est avant tout rêvée, riche d'une dimension imaginaire qui conditionne le rapport à la réalité présente comme future du personnage, et révèle ce que celui-ci aurait pu être ou voulu être. En ce sens, l'autofiction assure une fonction d'amplification du « moi » en investissant les extensions imaginaires de l'individu et en ne le limitant plus à ce qu'il donne à voir concrètement.

❖ Une pratique qui dérange

Pierre Mertens a maintes fois affirmé sa foi en la vérité de la fiction et son attachement au « mentir-vrai » du roman²⁵. Dans *Une paix royale*, la fiction constitue un instrument d'investigation efficace qui, alliée au récit de soi, parvient à faire se rejoindre le « moi » intime et le collectif. Profondément engagé dans un lieu et une époque, le roman s'inscrit par le biais de l'autofiction en rupture avec l'approche neutre et standardisée de l'historiographie. À l'instar de la chronique de Pierre Raymond (« On n'aura donc pas saisi la chance que tout cela soit raconté comme par un gamin espiègle et triste. [...] N'était-ce pas l'ultime occasion qu'enfin nous soyons délestés de la lourdeur des mensonges contradictoires et du péremptoire fanatisme de l'Histoire officielle ? », p. 384), il propose d'explorer l'Histoire de l'intérieur en la rattachant au vécu subjectif et en l'enrichissant de situations éclairantes dépassant les interprétations officielles et conformistes qui tendent à figer le passé et à sous-estimer l'action de celui-ci sur le temps présent. Si, dans le roman, cette démarche inquiète déjà le pouvoir royal, force est de voir que, à la parution du livre, la réalité a dépassé la fiction et que les conséquences furent autrement plus lourdes pour le romancier. Assigné en justice par Lilian Baels, veuve du roi Léopold III, et leurs fils Alexandre de Belgique, Mertens s'est vu juger fautif d'avoir évoqué des personnes réelles et de surcroît officielles dans le cadre d'une fiction, même criante. Bien que les sanctions attendues par les requérants furent

²⁴ Pierre MERTENS, *Une paix royale*, préface de Guy Scarpetta, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », n° 225, 2006.

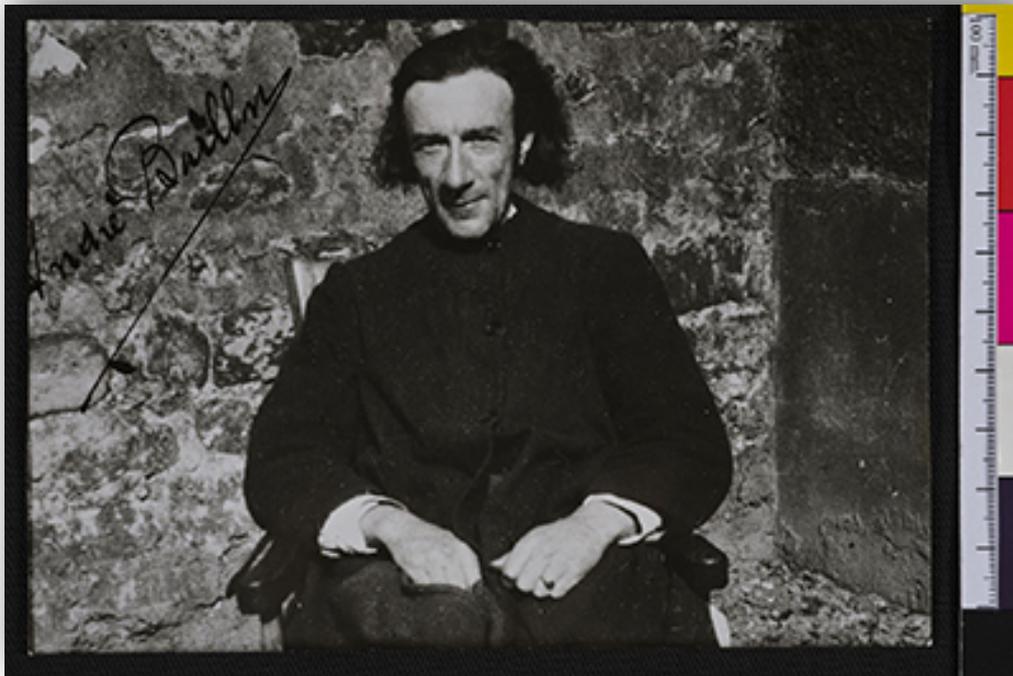
²⁵ Voir, aussi, Pierre MERTENS, *Lettres clandestines*, Paris, Seuil, 1990, p. 78 : « La fiction offre, quelque fois, l'ultime chance que la vérité – tue, gommée, anesthésiée, retenue, contenue – soit enfin révélée, comme au terme d'une psychanalyse, ou mieux d'une initiation. »

considérablement réduites, il n'en est pas moins que l'incrimination d'atteinte à la vie privée a été maintenue et que deux passages du roman ont été jugés diffamatoires et, à ce titre, censurés. Ce que l'on retient finalement de cette affaire, c'est que le droit à la fiction du romancier n'est malheureusement pas, comme on pourrait le croire, un droit inaliénable. L'autofiction qui tend à mélanger la fiction et la vérité factuelle pour atteindre un supplément de réalité et qui admet l'indécidable est un procédé qui dérange. Quoi qu'on puisse en penser, l'exemple d'*Une paix royale* aura montré que l'ambiguïté fondamentale de l'autofiction peut être une force subversive contre le dogmatisme et la bien-pensance.

5. Un mode d'expression de la cassure et de la perte

5.1. *Le Perce-oreille du Luxembourg* d'André Baillon (1928 ; rééd. Espace Nord, 2012)

○ L'auteur et le contexte de l'œuvre

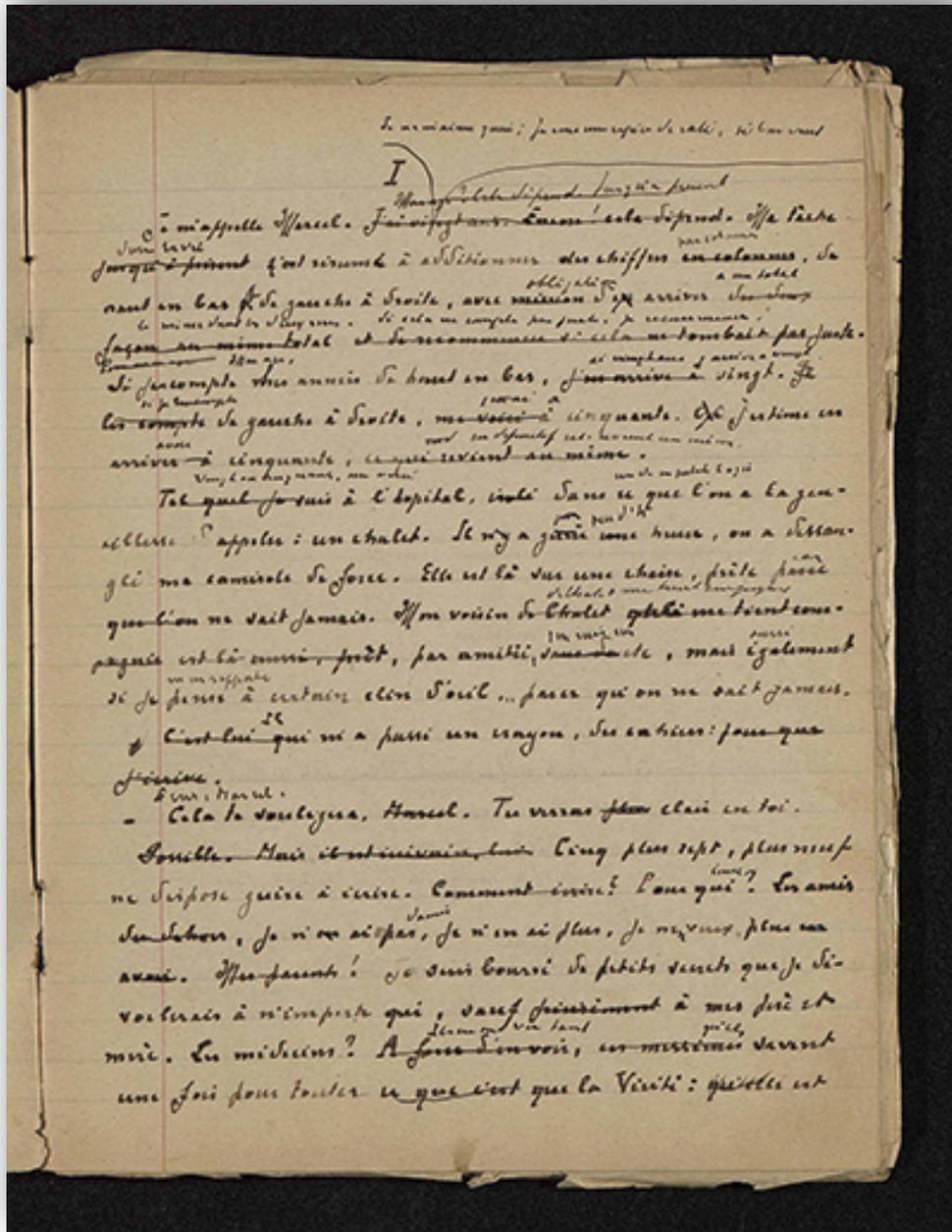


André Baillon à la Salpêtrière (1923)
© Doc AML

André Baillon (1875-1932) est un romancier et conteur belge de langue française né à Anvers. Il exprime dans ses récits d'inspiration largement autobiographique les cahots d'une vie malmenée par la quête d'absolu, des troubles mentaux et une vie amoureuse tourmentée. Il exerça divers métiers (cafetier, journaliste, éleveur de poules, etc.) et effectua plusieurs séjours en hôpital psychiatrique sans jamais renoncer à la littérature. Installé à Paris à partir de

1920, il est soutenu par Duhamel, Vildrac et Colette, et jouit rapidement d'une certaine renommée. Malgré un succès grandissant, il mit fin à ses jours en 1932.

Le Perce-oreille du Luxembourg, paru en 1928 chez Rieder à Paris, appartient au cycle de « la démence et de l'obsession » qui, après « le cycle de Marie », s'attache à rendre compte de l'expérience de la folie de l'auteur. En 1931, le livre remporte le Prix triennal du roman.



Page du manuscrit du *Perce-oreille du Luxembourg*
© Doc AML

○ Le résumé

Le livre retrace la vie de Marcel, en partie double de l'auteur, qui à travers un récit-thérapie d'une étonnante lucidité tente d'expliquer les raisons qui l'ont conduit à être interné à la Salpêtrière. En s'efforçant de comprendre ses échecs et ses obsessions, sa relation angoissée aux femmes, ses épisodes délirants et l'emprise malsaine, à la limite de l'ensorcellement, d'un ancien camarade de classe au nom évocateur de Dupéché, il livre un tableau clinique de la folie où se donne à lire, entre appel au secours et résignation, la situation d'un homme pris au piège de complexes inextricables et rongé par la duplicité du langage.

○ L'analyse

❖ Une autofiction ?

Bien qu'il puise dans la réalité vécue comme la plupart des œuvres de Baillon, *Le Perce-oreille du Luxembourg* présente une trame moins directement autobiographique et un traitement plus ouvertement romanesque. L'auteur a même insisté sur ce fait en allant jusqu'à affirmer, bien que toujours de façon ambiguë, que « ce livre, par exception, n'est pas une autobiographie. Du moins il ne s'agit pas de [lui]²⁶ ». L'absence d'homonymat entre auteur et narrateur de même que la comparaison de leurs parcours pourraient nous en convaincre si ce n'est que l'auteur transparaît à plusieurs endroits du texte (traits physiques et troubles psychiatriques communs, emploi de percepteur d'impôt que Baillon a exercé, etc.). La distinction ne peut donc être aussi complète qu'il le prétend. On sait par ailleurs que Baillon s'est inspiré, pour écrire son récit, de conversations avec un compagnon d'infortune de la Salpêtrière, un certain C. que Baillon assimile d'ailleurs sans détour à son personnage dans l'entretien du 11 février 1928 : « Marcel parlait : beaucoup de silences, plus de secousses que de gestes, à cause de certains liens. Pendant les silences, surtout nous nous entendions. Il se raconte ici²⁷. » Évidemment singulière, la démarche de Baillon ne peut que surprendre : en même temps que celui-ci s'efface complètement en attribuant le texte à son camarade, il nous laisse entendre en effet qu'une grande part de leur échange reposa sur des silences, ce qui lui laisse, en déduit-on, une part à l'interprétation et, évidemment, à la projection personnelle. Comme l'a parfaitement remarqué Daniel Laroche, Baillon a mis en place une autobiographie « latérale, indirecte » qui lui permet « d'approcher au plus près d'un savoir douloureux, dangereux, sans devoir le prendre en charge comme tel ». Cette démarche reflète d'autre part la partition de sa personnalité et son intuition de l'inconscient freudien, l'implication dans le sort d'un autre « ne s'expliqu[ant] que par cet autre qu'il sentait au fond de lui-même, et dont sans le connaître il endurait le pouvoir²⁸ ». Cette analyse s'impose d'autant plus qu'elle rejoint les vues littéraires de Baillon : « Mes livres sont, pour mon profit personnel, des examens de conscience ou, si l'on veut, des recherches de moi-même ; et, pour les autres, des miroirs où je présente mon reflet, afin qu'ils s'y reconnaissent, car j'ai la conviction qu'il existe un fond

²⁶ Entretien d'André Baillon donné à *L'Époque* le 11 février 1928, repris dans Charlyne AUDIN, « André Baillon : écrire pour fe(i)ndre le réel », in *COntEXTES* (en ligne), 3, 2008 (disponible sur : <http://contextes.revues.org/2223>, page consultée le 10 novembre 2017).

Notons par ailleurs que le livre, à l'instar des textes précédents de Baillon à l'exception de *Zonzon Pépette* (1923), ne présente pas l'estampille « roman » et qu'à ce titre, il laisse supposer un ancrage réel.

²⁷ Charlyne AUDIN, « André Baillon : écrire pour fe(i)ndre le réel », *op. cit.*

²⁸ Daniel LAROCHE, « Lecture », in André BAILLON, *Le Perce-oreille du Luxembourg*, Bruxelles, Espace Nord, n° 12, 2012, pp. 219-220.

commun à tous les hommes. Ce fond-là, je tâche de le découvrir²⁹ ». Dans *Le Perce-oreille*, la recherche de soi et du « fond commun » de l'humanité s'opère d'une manière atypique qui consiste à mêler la réalité de deux parcours dans un personnage fictif qui ne peut être tout à fait l'écrivain ni son compagnon de la Salpêtrière. L'ambiguïté autobiographique qui en ressort participe à plonger le lecteur dans l'indécidable et la dépersonnalisation et, ainsi, à lui faire vivre l'expérience limite de la folie en brouillant les frontières. De ce fait, autant que par son souci d'atteindre l'universel au travers du vécu individuel, l'entreprise de Baillon annonce sans aucun doute l'autofiction dont l'originalité repose justement sur l'exploration et la mise en tension de la pluralité du « moi ».

❖ Une identité aliénée

Le livre est placé dès les premières pages sous le signe de la fragmentation et de la perte d'unité (Marcel « pense double » et « coupe les cheveux en quatre », p. 15), et se présente comme une quête d'identité par-delà l'épreuve de la folie (« Comme en promenade quand on a perdu sa canne, revenir en arrière, fouiller les buissons et, de niaiserie en niaiserie, refaire ses pas, chercher. », p. 14). Explicitement boiteuse, l'enquête adopte une logique insolite et sémantique qui, comme l'a remarqué Daniel Laroche, a plus à voir avec celle du puzzle, du rébus et de la charade que celle du déroulé autobiographique ordinaire (p. 209). De plus, au fil des épisodes racontés, c'est la répétition d'un scénario qui s'impose : depuis la petite enfance, Marcel fait face à un défaut d'identité qui le place toujours dans l'ombre d'un tiers (le père, le mari de Varia pendant l'enfance et plus tard Charles, l'ami d'enfance dont il tentera de « récupérer », à sa mort, la fiancée et même l'histoire) auquel il ne peut que se substituer à défaut de trouver sa place par lui-même. Ce nœud inscrit dans la personnalité profonde de Marcel ressort particulièrement lorsque celui-ci est précipité dans la folie par la remarque de Dupéché (« moi, à ta place, je sais ce que je ferais », p. 124) qui lui fait craindre aussitôt d'être remplacé auprès de Jeanne, l'ancienne fiancée de Charles. Il ne fait dès lors aucun doute que le problème majeur de Marcel est celui de s'imposer face aux autres et d'exister à part entière. Partant de ce constat, on remarque, avec Daniel Laroche, que le choix de Baillon, à l'origine du livre, de tenter de se retrouver par le biais d'un compagnon d'hôpital répond en fait au même principe : « Comme Marcel, mais dans un ordre de choses différent, Baillon a bel et bien pris la place d'un autre. Ce qui les sépare est l'enjeu : le rapport à la femme pour le premier, le rapport à la vérité pour le second, tous deux confrontés à l'interdit » (p. 220). Outre la confirmation de l'implication autobiographique de l'auteur, cela révèle que l'œuvre est construite selon un schéma vertigineux qui dépasse la forme du simple récit et témoigne une fois de plus que Baillon n'a jamais renoncé à flirter avec l'abîme pour alimenter son œuvre et transfigurer son expérience personnelle en esthétique.

²⁹ Entretien d'André Baillon donné à *L'Avenir* en juin 1928, repris dans Charlyne AUDIN, « André Baillon : écrire pour fe(i)ndre le réel », *op. cit.*

5.2. *La Fille démantelée* de Jacqueline Harpman (1990 ; rééd. Espace Nord, 2012)

○ L'auteure et le contexte de l'œuvre³⁰

Jacqueline Harpman (1929-2012) est une romancière et nouvelliste née à Bruxelles. Son œuvre prolifique écrite dans une langue limpide et exigeante évoque la question de l'identité féminine et décrit habilement les passions grâce notamment à l'expérience de psychanalyste de l'auteur. Jacqueline Harpman reçut de nombreux prix littéraires tels que le Rossel (1959) et le Médicis (1996), et fut récompensée en 2006 pour l'ensemble de son œuvre par le Grand Prix de littérature de la Société des gens de lettres.

La Fille démantelée fait partie des œuvres de la seconde période de l'écrivain marquée par la pratique de la psychanalyse. Succédant à *La Mémoire trouble*, c'est le deuxième livre à paraître après la perte d'inspiration de près de vingt ans que connut l'auteur. Elle témoigne d'un changement de ton, ainsi que d'une émancipation à l'égard des modèles classiques de la première période.



Jacqueline Harpman (1993) © Nicole Hellyn/AML

³⁰ Pour des informations précises sur le parcours de l'auteure, voir le dossier pédagogique sur *Le Bonheur est dans le crime* qui est disponible en libre téléchargement sur le site d'Espace Nord : <http://www.espacenord.com/dossierpedagogique-le-bonheur-dans-le-crime--159-dp.htm> (page consultée le 10 novembre 2017).

○ Le résumé

Le livre met en scène le personnage d'Edmée, double de l'auteure, qui malgré le décès de sa mère se sent toujours sous son emprise. Profondément meurtrie par le mépris et la violence que lui fit subir sa mère, elle s'engage dans une entreprise cathartique qui sera à la fois un règlement de compte tonitruant et un « monument de mots » qui enterrera définitivement la mère et imposera finalement leur différence par-delà le poids de l'héritage et de l'éducation reçue. En contrepoint, le livre déploie un vibrant plaidoyer en faveur des mots, de l'instruction et de l'amour qui seuls pourront aider Edmée à rompre le cercle vicieux de la haine et de la violence.

○ L'analyse

❖ **Un récit de soi sous l'emprise de la haine**

Bien que ne présentant pas l'homonymat personnage-narratrice-auteure, *La Fille démantelée* se rattache sur de nombreux points à l'autofiction défendue par Doubrovsky. Sous-titré « roman », le livre découle de toute évidence d'un mouvement d'amplification qui rejette la prétention à l'objectivité des récits de soi et souhaite dépasser la seule réalité factuelle. Malgré ce qu'a déclaré l'écrivain à la parution du livre, la matière autobiographique de celui-ci ne fait plus guère de doute aujourd'hui puisque l'auteur l'a en partie reconnu lors de ses entretiens avec Joëlle Smets, peu de temps avant son décès³¹. En précisant que le livre « n'est pas réellement autobiographique » et qu'il comporte « toute une transposition littéraire » tout en accréditant dans la suite de l'entretien la plupart des faits évoqués dans le livre, Harpman nous conduit à penser que sa démarche n'est pas celle de l'autofiction référentielle, mais bien plutôt celle de l'autofiction stylistique selon laquelle la mise en forme littéraire ne peut pas s'accorder avec l'entreprise autobiographique pure. Même le choix des noms évidemment significatif d'Edmée et de Rose semble répondre à un désir d'amplification littéraire et de dramatisation : Edmée n'est pas sans rappeler, comme la critique l'a remarqué, le prénom d' Aimée tandis que celui de Rose est explicitement attribué à la mère par la fille (« Je te porte en moi pour toute ma vie, enceinte à mon tour de toi [...]. Tu te nommes Haine, Désastre, Irréparable, Désespoir, Sanglot : c'est pourquoi il me convient pour ces pages que je te consacre, pierre après pierre construire ton tombeau, te donner le prénom de Rose », p. 33³²). Les noms ainsi modifiés mettent à mal l'illusion de l'autobiographie en reflétant la subjectivité et le désir d'expressivité et d'affirmation de soi de la narratrice. De plus, il ne fait aucun doute que le procédé participe à la libération de la parole voulue par l'auteure, car il est peu probable que celle-ci aurait pu atteindre un tel niveau d'audace (« Je me souviens de la radio d'où sortira bientôt la voix de Hitler qui me paraîtra moins effrayante que celle de ma mère », p. 91) sans recourir à des noms d'emprunt servant à écarter la pression sociale cause d'inhibitions et de tabous. L'auteure ne cherche pas non plus à faire scandale, son projet est assurément de pratiquer une écriture cathartique qui lui permette à la fois de « tuer » symboliquement la mère qui survit en elle et de trouver l'assurance dont son éducation l'a privée. Cependant, la nature évidemment partielle et hyperbolique du livre n'empêche pas à plusieurs reprises l'affirmation d'un souci d'honnêteté (« je ne serai pas de mauvaise foi », p. 108 ; « je sais que mon intérêt ici n'est pas de mentir », p. 172) de même que la détermination affichée d'Edmée n'empêche pas le doute (« Ma haine n'est pas toujours fiable,

³¹ Joëlle SMETS, *Jacqueline Harpman, entretiens*, Liège, Luc Pire, 2012, pp. 15-29.

³² Jacqueline HARPMAN, *La Fille démantelée*, postface de Jeannine Paque, Bruxelles, Espace Nord, n° 132, 2012.

c'est tout un travail de la consolider », p. 88 ; « J'ai rêvé tout ça ? Je prends pour la réalité quelques cauchemars d'adolescence ? », p. 191). L'enjeu d'une telle démarche est de toute évidence de souligner qu'il n'y a pas de vérité une et indivisible accessible à l'homme. En bonne psychanalyste, Harpman suggère que seuls sont à portée de conscience humaine des fragments de vérité, lesquels ne peuvent de surcroît représenter que quelques aspects d'un « moi » immanquablement multiple et fluctuant.

❖ La quête de soi et l'altérité en soi

La haine qui anime Edmée dans sa quête identitaire est à double tranchant. Elle lui donne la force de s'opposer à sa mère tout en les rapprochant l'une de l'autre (« J'écris sur la haine qui nous lia, Rose et moi, et sur la façon dont cette mère est, j'espère que ce n'est pas inaltérable, inscrite en moi », p. 108). Le lien de haine est d'autant plus pesant qu'il semble inscrit dans les racines de la famille et s'être transmis de mère en fille depuis plusieurs générations (« Ma mère haïssait sa mère », p. 35 ; « Portait-elle aussi sa mère comme un abcès purulent, et Augusta la sienne ? », p. 62). Ainsi habitée autant par sa mère que par une haine ancestrale, Edmée n'a finalement pas d'autre choix que de renvoyer à ses géniteurs la violence que ceux-ci lui ont léguée pour ne pas la transmettre à ses propres enfants et parvenir à se construire en tant que mère (« nous montrerons à nos mères comment il fallait faire, nous les accablerons de notre exemple [...] le bonheur des enfants sera notre vengeance », p. 217)³³. La quête de soi ne se limite pas pour autant au rôle maternel, c'est toute la personne d'Edmée qui cherche à se distinguer de la mère et à se définir. Elle insiste tout au long du roman sur leurs dissemblances physiques et intellectuelles en soulignant notamment à plusieurs reprises leurs divergences face au savoir et au langage (cf. l'épisode clé autour des découvertes de Pasteur, pp. 116-117). C'est qu'Edmée n'est pas seulement amenée à se construire en opposition à la médiocrité et à la bêtise, elle doit aussi trouver sa place dans le monde et être sa propre mère (« Comment se donne-t-on l'existence ? », pp. 139-140). Elle sait en effet qu'elle n'a pas été désirée et en souffre d'autant plus que sa mère lui a révélé les détails pour le moins triviaux de sa conception (« Je n'ai pas pu prendre de précautions [...] je sortais à peine de mes règles, j'ai cru que ça irait. Après, c'était fichu, j'avais eu trop d'avortements. [...] Alors tu es née », pp. 69-70). On comprend que sa vie s'en trouve alors comme privée de justification originelle. Surtout que s'ajoute à cela le mépris du père qui, lorsqu'il daigne s'adresser à elle, n'hésite pas à traiter sa fille de « *rotzak* » et de « *schijthuis* », c'est-à-dire de « sac de pourriture » et de « maison de merde » (p. 99) selon la traduction littérale qui est donnée. Ravalée au rang de déchet, Edmée ne peut que « s'inventer » pour se faire exister et ainsi combler le manque de sens que ses parents ont imposé à sa vie. Cet auto-engendrement par l'écriture et par l'imaginaire, évidemment fantasmatique, n'en est pas moins dénué d'efficacité et porteur d'élan vital pour l'auteure qui agit sous le masque d'Edmée. Il démontre par ailleurs le pouvoir de la fiction sur la vie réelle ainsi que leur imbrication profonde.

³³ Il est dès lors parlant que le livre soit dédié aux deux filles de l'auteure, Marianne et Toinon.

5.3. *Bubelè, l'enfant à l'ombre d'Adolphe Nysenholc* (2007 ; rééd. Espace Nord, 2013)

○ L'auteur et le contexte de l'œuvre

Adolphe Nysenholc est né à Bruxelles en 1938. Son œuvre de romancier et de dramaturge, fortement influencée par l'assassinat en déportation de ses parents d'origine juive polonaise et son expérience d'« enfant caché », aborde principalement les thèmes de l'absence et de la mémoire en recourant à un humour salvateur savamment distillé. Par ailleurs, spécialiste reconnu de Charles Chaplin et d'André Delvaux, il enseigna le cinéma à l'ULB et organisa plusieurs colloques internationaux.

Adolphe Nysenholc a révélé avoir entrepris *Bubelè, l'enfant à l'ombre* après la mort en 1980 du couple Verleyen qui l'accueillit et le protégea pendant la guerre, « pour les sauver » à son tour. Le livre a été finaliste du Prix Rossel 2007. En 2008, l'auteur est revenu sur son expérience dans un film *Une enfance dans l'ombre* et a publié en 2011 un ouvrage collectif intitulé *L'Enfant terrible de la littérature. Autobiographies d'enfants cachés*.

○ Le résumé

Le livre retrace, en adoptant le regard candide de l'enfance, le parcours de Dolfi depuis l'âge de ses trois ans jusqu'au début de l'adolescence. Tout d'abord installé à Ganshoren dans une famille chargée de le protéger contre les rafles nazies, l'enfant grandit coupé de ses parents et sans savoir ce qui se passe. Plongé dans une ambiance nécessairement pétrie de secrets et d'extrêmes prudenances, l'enfant cherche comme il peut des explications et attend toujours le retour de sa mère. À la fin de la guerre, c'est finalement un oncle qui lui reviendra et qui l'arrachera à ses protecteurs. S'en suivent diverses tribulations – découverte d'un frère, séjours en pensionnat, *kidnapping*, bar-mitzvah, etc. – qui le rapprocheront de ses origines juives et, finalement, le mèneront tant bien que mal à se *découvrir* et à oser sa vie.

○ L'analyse

❖ « Être revécu » grâce à la fiction

Dans certaines situations telles que celles particulièrement douloureuses et dépersonnalisantes des « enfants cachés », le simple témoignage ne peut tout à fait suffire, l'autofiction s'impose. Et cela d'autant plus nécessairement que l'expérience retracée, comme c'est le cas dans *Bubelè*, peut avoir eu lieu dans les premières années de l'enfance, avant l'acquisition du langage et l'émergence de la conscience. Privé de souvenirs ou presque, l'auteur n'a pas d'autres choix que de se raconter à partir des témoignages de son entourage et, partant, de recourir à son imagination. L'auteur ayant par ailleurs choisi de restituer son point de vue d'enfant, il lui parut nécessaire d'inventer les mots qui lui faisaient alors défaut. Pour coller au plus proche de la réalité vécue et tenter de réveiller l'enfant enfoui dans l'adulte, c'est une écriture qui puise dans le langage incertain de l'inconscient qui a été retenue. Ce qui a pour effet de rendre la réalité factuelle sur le mode de la rêverie et du doute (« C'est quand "demain" ? », p. 5³⁴ ; « C'est où la guerre ? », p. 24) sans nuire au sentiment d'authenticité. Le

³⁴ Adolphe NYSENHOLC, *Bubelè, l'enfant à l'ombre*, postface de Rossano Rosi, Bruxelles, Espace Nord, n° 314, 2013.

choix d'épouser le regard de l'enfant confère d'autre part au texte une dose non négligeable d'humour et de poésie candide qui contrebalance la gravité de la situation vécue et renforce l'attachement que peut ressentir le lecteur pour le petit Dolfi. Impliquer le lecteur, le toucher dans sa sensibilité est d'ailleurs l'un des grands enjeux du texte. L'auteur s'est exprimé à plusieurs reprises sur le sujet³⁵ : pour lui, cela ne peut se faire sans le recours aux procédés littéraires, car aucun essai ou récit distancié ne peut toucher autant qu'une œuvre qui suggère, se déploie selon une intensité romanesque et un réseau d'isotopies tout en permettant l'identification du lecteur au personnage. Ce parti pris narratif ne doit pas pour autant être dissimulé. Il apparaît dans le roman à travers une identification constante du petit Dolfi à des personnages du monde fictionnel ou mythique (Thyl Ulenspiegel, le Dibbouk, âme errante de la tradition yiddish, Christophe Colomb, possible « marrane », et le « gosse » de Chaplin) comme une forme de dévoilement des procédés d'écriture rappelant subtilement au lecteur la place de l'imagination dans le récit sans pour autant invalider le contenu référentiel de l'œuvre puisqu'elle contribue efficacement à rendre compte de la quête incessante d'identité du personnage et à nous faire partager son imaginaire et son intériorité affective. De même, l'auteur a modifié ostensiblement les noms de certains personnages (les Verleyen devenant par exemple significativement Van Helden, les « héros » en néerlandais) et lieux comme Auderghem, près de Bruxelles, changé en Malderghem sur le modèle du célèbre *Malpertuis* de Jean Ray (Bruxelles, Espace Nord, n° 88, 2012), ce qui apporte au texte une coloration romanesque évidente. En somme, le détour par la fiction renforce la transmission de l'expérience vécue et en particulier, celle qui manque de mots pour se dire et se joue dans les tréfonds de l'être. Il ne permet pas seulement de montrer et d'accentuer, il donne à l'auteur la possibilité d'être « revécu³⁶ » par le lecteur.

❖ La condition d'« enfant caché » et d'orphelin de la Shoah

L'autofiction est ici mobilisée pour témoigner des tensions indicibles et des complexes identitaires qui habitent l'« enfant caché » qui fut frappé d'infamie, arraché à sa famille et menacé de mort parce qu'il était juif. Le petit Dolfi/Bubelè ne doit pas seulement se construire malgré l'absence des parents, il doit grandir avec le sentiment d'avoir commis une faute qui expliquerait ce qu'il croit être un « abandon » et plus tard renouer par-delà l'acculturation avec une identité juive qui lui est à la fois étrangère et intime, imposée et essentielle, car constitutive de sa destinée. Le motif de l'ombre, que l'on retrouve dès le titre, parvient à suggérer toutes les dimensions du mal-être de l'enfant ainsi que son imbrication dans les profondeurs de l'être³⁷. Elle représente la mort qui plane constamment sur lui sous l'Occupation et la mort des parents qui ne subsistent plus qu'à travers leur fils, lequel cependant ne peut clairement se souvenir d'eux. L'enfant est par ailleurs à l'ombre à la manière d'un prisonnier, d'autant plus qu'il se croit puni. Mais si cette « prison » le protège bien sûr de la menace extérieure, elle implique l'idée que l'enfant a quelque chose à cacher aux autres. Cette vérité secrète et dangereuse, que constitue son « être caché » (p. 97), est par la suite au cœur de la quête d'identité du personnage perdu entre ces innombrables « moi » (« Je découvris mes marionnettes emmêlées dans le grenier. Les fils de tous mes moi étaient noués de manière inextricable. Chacun, dans mon entourage, m'avait manipulé, tiré à hue et à dia, et je ne m'y retrouvé plus », p. 92). Ballotté d'un lieu à l'autre et tiraillé par des adultes

³⁵ Voir Adolphe NYSENHOLC, « Écrire : vrai ou faux ? », in Adolphe NYSENHOLC (dir.), *L'Enfant terrible de la littérature. Autobiographies d'enfants cachés*, Bruxelles, Didier Devillez éditeur, 2011, pp. 165-179 ; et « Enfant marranes et récits romancés : entre fidélité et trahison », *ibid.*, pp. 195-232.

³⁶ « Car être lu ne suffit pas, il faut être le plus possible revécu » (« Écrire : vrai ou faux ? », *ibid.*, p. 168).

³⁷ L'auteur en parle plus en détail dans l'article « Écrire : vrai ou faux ? », *ibid.*, pp. 172-173.

qui lui semblent au fond négliger ses propres aspirations, il se cherche à tâtons et dans la solitude. La tâche qui lui incombe alors est littéralement de sortir de l'ombre et ne plus se cacher aux autres et à lui-même. Au terme d'une initiation tumultueuse, il lui faudra renouer avec ce qui a été irrémédiablement perdu et vaincre la honte et les préjugés antisémites que l'expérience d'« enfant caché » et la peur d'être un traître à ses protecteurs et à ses origines lui ont fait intérioriser. En cela, on conçoit que le recours à la fiction soit ici une manière de se protéger soi-même contre un dévoilement nécessairement ressenti comme dangereux tout en se présentant comme un précieux facteur de résilience permettant à l'auteur de faire autant que possible son deuil et de retrouver un semblant de stabilité face aux déchirements et aux manques propres à la condition d'orphelin de la Shoah.

6. Conclusion

À la lumière des huit œuvres qui viennent d'être survolées, il convient de remarquer que la démarche autofictionnelle est loin d'être uniforme et qu'elle répond à différents besoins et stratégies qui varient selon les auteurs. Malgré cette diversité, il est possible de dégager des tendances marquantes.

D'abord, nous avons vu qu'elle se caractérise par une approche auto-réflexive de la langue et une reconsidération du sujet narratif en tant que sujet psychique complexe et trouble qui ne peut savoir tout ce qu'il dit. L'importance accordée au « signifiant », à la matière concrète de la langue, et à l'écriture associative conduit à une forme de transposition de la réalité vécue qui dénonce, s'instruit et s'amuse tout à la fois du pouvoir de construction du langage.

Ensuite, l'occasion a été donnée de remarquer que le projet autofictionnel s'opère également par le biais d'un jeu identitaire et d'une confrontation du « moi » avec l'histoire et l'identité collectives. Parler de soi, même de manière fantasmatique, c'est en effet toujours se mettre en rapport avec les autres, une époque et un ou des espaces particuliers. La prise en charge de la dimension fantasmatique de l'identité par l'autofiction décrit ainsi très bien la tension qui se joue entre les désirs du « moi » (« ce que je voulais être », « ce que j'aurais pu être ») et les altérations apportées par l'Histoire et la collectivité (« ce que je suis devenu(e) »). On notera d'ailleurs que la place de choix faite à l'enfance dans la majorité des ouvrages du corpus est à ce titre tout à fait parlante.

Enfin, il s'est imposé que l'autofiction est l'un des modes privilégiés de l'écriture de la faille et de la perte. L'ambiguïté, la fragmentation et la réflexivité critique qui la caractérisent s'accordent adéquatement avec la tentative d'expression d'expériences limites marquées du sceau de l'indécidable et l'indicible. En utilisant les ficelles de la fiction romanesque et en investissant d'autres plans du réel que celui de la réalité factuelle comme ceux de l'intériorité, de l'imaginaire et de l'émotion, l'écriture autofictionnelle permet de faire vivre avec force le ressenti individuel qu'elle se propose de partager et assure aux auteurs en crise le moyen de se faire exister ou de s'inventer tant bien que mal par-delà la dépossession identitaire, l'exclusion et le manque affectif qui tendent à les nier.

Il convient de conclure en soulignant le fait que l'écriture de soi en Belgique n'a pas attendu l'émergence et la théorisation de l'autofiction en France à partir de la fin des années 1970 pour se livrer à un usage détourné, à la fois lucide et ludique, de l'autobiographie classique. De nombreux exemples antérieurs à 1977, autres que ceux de Baillon, Detrez et Rolin que nous avons mentionnés, pourraient encore être cités. Pensons par exemple à Jean de Bosschère (*Marthe et l'Enragé*, 1927), Jacques Sternberg (*L'Employé*, 1958 ; rééd. Bruxelles,

Labor, coll. « Espace Nord », n° 52, 1989), Henry Bauchau (*La Déchirure*, 1966 ; rééd. Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », n° 34, 1998), Marcel Moreau (*Julie ou la dissolution*, 1971 ; rééd. Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord », n° 187, 2003), Eugène Savitzkaya (*Mentir*, 1977), etc. Comme l'a souligné José Domingues de Almeida³⁸ à la lumière notamment des travaux de Marc Quaghebeur, les auteurs belges présenteraient à bien des égards des prédispositions à l'autofiction. En tant qu'elle engage, à la différence de l'autobiographie traditionnelle unifiante, l'incertitude, le relativisme et le jeu identitaire, celle-ci est en effet à même de refléter la réalité propre à l'écrivain belge forcé de composer avec l'absence d'une identité collective stable et pleine.

7. Les séquences pédagogiques

D'autres romans publiés dans la collection Espace Nord sont d'inspiration autobiographique. Par exemple :

- Neel Doff, *Keetje* (n° 42, 2017, uniquement en epub), *Jours de famine et de détresse* (n° 137, 2017) et *Keetje Trottin* (n° 156, 2017, uniquement en epub)
- André Baillon, *Histoire d'une Marie* (n° 118, 2013)
- Nicole Malinconi, *Nous deux*, suivi de *Da solo* (n° 175, 2012)
- Eugène Savitzkaya, *Sang de chien*, suivi de *Les Morts sentent bon* (n° 312, 2012)
- André-Joseph Dubois, *L'Œil de la mouche* (n° 315, 2013)
- Liliane Wouters, *Paysage flamand avec nonnes* (n° 319, 2013)
- Stéphane Lambert, *Charlot aime Monsieur* (n° 333, 2015)³⁹
- Corinne Hoex, *Le Grand Menu* (n° 355, 2017)

Choisissez-en un dans la liste ci-dessus.

Après l'avoir lu, déterminez s'il détient les traits de l'autofiction tels qu'ils ont été décrits dans le présent dossier pédagogique et, partant, précisez à quelle orientation thématique il appartient (aventure du langage lucide et ludique, forme d'engagement et de résistance, mode d'expression de la cassure et de la perte).

Rédigez ensuite une fiche (2 pages Word, ou environ 8 200 signes espaces compris) de présentation sur le modèle de celles du rédacteur (infos sur l'auteur et l'œuvre, résumé de l'ouvrage, analyse).

³⁸ José DOMINGUES DE ALMEIDA, *Auteurs inavoués, belges inavouables : la fiction, l'autofiction et la fiction de la Belgique dans l'œuvre romanesque de Conrad Detrez, Eugène Savitzkaya et Jean-Claude Pirotte. Une triple mitoyenneté*, thèse de doctorat, Porto, Université de Porto, 2004 (disponible sur : <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/10868/>, page consultée le 13 novembre 2017).

³⁹ Un dossier pédagogique sur *Charlot aime Monsieur* est disponible en libre téléchargement sur le site d'Espace Nord : www.espacenord.com.

8. La documentation

8.1. Publications sur l'autofiction et/ou l'autobiographie

○ En général

Philippe GASPARINI, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.

Philippe GASPARINI, « De quoi l'autofiction est-il le nom ? », conférence prononcée à l'Université de Lausanne le 9 octobre 2009 (disponible sur : www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini, page consultée le 13 novembre 2017).

Alexandre GEFEN, *Inventer une vie. La fabrique littéraire de l'individu*, préface de Pierre Michon, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2015.

Isabelle GRELL, *L'Autofiction*, Paris, Armand Colin, 2014.

Laurent JENNY, « L'autofiction », in *Méthodes et problèmes*, Genève, Université de Genève, Département de français moderne, 2003 (disponible sur : www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/, page consultée le 13 novembre 2017).

Jacques et Éliane LECARME, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997.

Philippe LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

○ En Belgique

Estrella DE LA TORRE et Martine RENOUPREZ (dir.), *L'autobiographie dans l'espace francophone : 1. La Belgique*, Cadix, Université de Cádiz, 2003.

José DOMINGUES DE ALMEIDA, Auteurs inavoués, belges inavouables : la fiction, l'autofiction et la fiction de la Belgique dans l'œuvre romanesque de Conrad Detrez, Eugène Savitzkaya et Jean-Claude Pirotte. Une triple mitoyenneté, thèse de doctorat, Porto, Université de Porto, 2004 (disponible sur : <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/10868/>, page consultée le 13 novembre 2017).

Jean-Louis DUMORTIER (dir.), *Tactiques 5 : Pour aborder en classe l'écriture de soi*, Namur, Presses universitaires de Namur, 2009.

Pierre MERTENS, « Du retour à l'autobiographie », in *Revue de L'Institut de Sociologie*, Bruxelles, ULB, 1990/91, pp. 53-65.

Jeannine PAQUE, « Le geste autobiographique dans la littérature féminine : une esthétique », in *Textyles*, 9, 1992, pp. 273-286 (disponible sur : <http://textyles.revues.org/2036/>, page consultée le 13 novembre 2017).

Jeannine PAQUE, « Comment ils ou elles s'écrivent : Moi et Cie » (partie 1), in *Le Carnet et les Instants*, n° 149, décembre 2007-janvier 2008, pp. 8-13.

Jeannine PAQUE, « Comment ils ou elles s'écrivent : Moi et Cie » (partie 2), in *Le Carnet et les Instants*, n° 150, février-mars 2008, pp. 24-28.

Laurent ROSSION (dir.), *Écrivains belges et jeux du Je*, Bruxelles/Coimbra, AML/Instituto de Estudos Franceses Faculdade de letras de Coimbra, 2005 (= *Confluências*, série belge, n° 20, fevereiro 2005).

Annemarie TREKKER, « Les récits de vie, ces écritures à la frontière de l'autobiographie et de la fiction littéraire », in *Le Carnet et les Instants*, n° 182, juin-septembre 2014, pp. 4-13 (disponible sur : www.youblisher.com/p/889856-CI182/, page consultée le 13 novembre 2017).

8.2. Publications sur les œuvres et les auteurs étudiés

Charlyne AUDIN, « André Baillon : écrire pour fe(i)ndre le réel », in *COntEXTES* (en ligne), 3, 2008 (disponible sur : <http://contextes.revues.org/2223>, page consultée le 13 novembre 2017).

Frans DE HAES, *Les Pas de la voyageuse Dominique Rolin*, Bruxelles, AML/Labor, 2006.

José DOMINGUES DE ALMEIDA, « Conrad Detrez : l'hallucination en guise d'histoire », in *Intercambio*, n° 11, 2002, pp. 219-246 (disponible sur : <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5951.pdf>, page consultée le 13 novembre 2017).

Joseph DUHAMEL, *Paul Emond. Vrai comme la fiction*, Avin, Luce Wilquin, 2007.

Isabelle MOREELS, « Jeux parodiques munoliens entre autobiographie et autofiction à l'heure d'"une autre Belgique" », in *Intercambio*, série 2, vol. 6, 2013, pp. 110-135 (disponible sur : <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/11353.pdf>, page consultée le 13 novembre 2017).

Isabelle MOREELS, *Jean Muno : la subversion souriante de l'ironie*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, coll. « Documents pour l'Histoire des Francophonies : Europe », n° 38, 2015.

Adolphe NYSENHOLC (dir.), *L'Enfant terrible de la littérature. Autobiographies d'enfants cachés*, Bruxelles, Didier Devillez éditeur, 2011.

Jeannine PAQUE, *Jacqueline Harpman. Dieu, Freud et moi : les plaisirs de l'écriture*, Avin, Luce Wilquin, 2003.

Guy SCARPETTA, « Comme un roi », in Danielle BAJOMEE et Benoît DENIS (dir.), *Pierre Mertens. La littérature malgré tout*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1998, pp. 55-67.

8.3. Vidéos

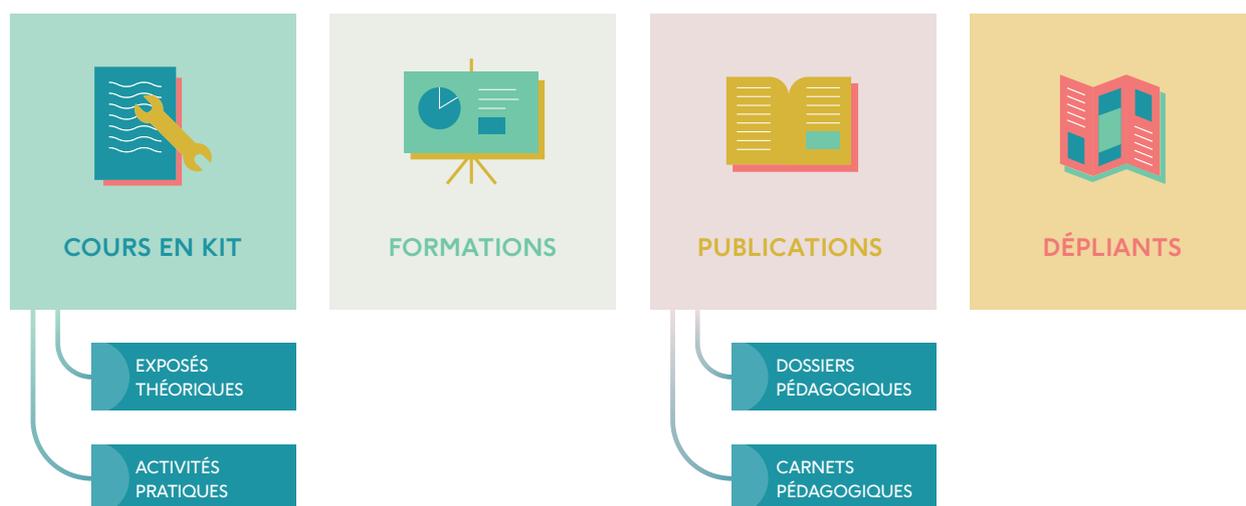
« Héros de l'ombre. Des Justes à Ganshoren », court métrage documentaire d'Anouk Fortunier sur Adolphe Nysenholc en octobre 2014 (disponible sur le site de l'auteur : <http://www.adolphe-nysenholc.be/node/56>, page consultée le 13 novembre 2017).

Entretien de Paul Emond avec Bárdos Miklós à l'occasion de la traduction en hongrois de *La Danse du fumiste* à Budapest en avril 2011 (disponible sur Vimeo : <https://vimeo.com/22604234>, page consultée le 13 novembre 2017).

« Dominique Rolin fille de Breughel », entretien de Dominique Rolin avec Bernard Pivot à l'occasion de la parution de *Dulle Griet* dans l'émission « Ah, vous écrivez » sur Antenne 2 le 2 septembre 1977 (disponible sur le site de l'INA : www.ina.fr/video/CPB7705957003, page consultée le 13 novembre 2017).

Découvrez l'offre didactique de la collection sur l'espace pédagogique du site

www.espacenord.com !



Des outils téléchargeables **gratuitement** à destination
des professeurs de français du secondaire.