lettres françaises de belgique

MUTATIONS

ARCHIVES DU FUTUR

EDITIONS UNIVERSITAIRES

LETTRES FRANCAISES DE BELGIQUE

MUTATIONS

Entretiens de Paul Emond avec

Jacques De Decker, Frans De Haes, Hubert Juin, Anne-Marie La Fère, Pierre Mertens, Marc Quaghebeur, Marc Rombaut, Jean Tordeur, Fernand Verhesen,

et un texte de
Henri Ronse

Avant-propos de Joseph Hanse

Collages de Maja Poláčková

Archives de Futur

AVANT-PROPOS

L'Association sans but lucratif *Archives et Musée de la Littérature. Centre de recherches littéraires de la Communauté française de Belgique* a décidé en 1978, au moment où elle atteignait ses vingt ans, de consacrer une partie de ses activités à des publications qui feront mieux connaître à la fois ses riches collections et notre patrimoine littéraire.

C'est pourquoi, à la revue *Le Courrier du Centre International d'Etudes Poétiques,* animée par une de nos sections, vient s'ajouter aujourd'hui la collection *Archives du futur.* Cette collection publiera les documents les plus intéressants que l'on peut trouver dans nos archives (manuscrits inédits ou correspondances), des dossiers critiques sur notre littérature, ou encore des entretiens avec nos meilleurs écrivains.

Un travail original constitue le premier volume de cette collection. Nous avons voulu en effet assurer par l'imprimé la diffusion d'entretiens sur la situation actuelle de notre littérature. Ces entretiens pourraient intéresser les écrivains, les sociologues, les critiques, les historiens et sans doute l'ensemble du monde littéraire francophone.

Il est certain que, depuis une quinzaine d'années au moins, notre littérature, à des degrés variables selon les genres et les secteurs, cherche de nouvelles orientations, nourrit de nouvelles ambitions, s'engage dans des réflexions, des recherches et des expériences qui témoignent d'une incontestable mutation.

Cent ans après le mouvement de *la Jeune Belgique* et de *La Wallonie,* sommes-nous en train de vivre une aube nouvelle? La question méritait d'être posée. Elle se double d'ailleurs d'une autre ou de deux autres.

Au moment où l'on commence à porter plus d'intérêt à la diversité géographique des visages de la littérature française ou aux caractères spécifiques des diverses littératures françaises en France et hors de France, qu'en est-il de la nôtre, comparée par exemple à celles d'Afrique ou du Québec? Qu'en pensent ceux qui la vivent? La question nous intéresse, mais elle retient aussi l'attention des autres peuples francophones.

D'autre part on ne peut nier qu'est en train de se diluer ou d'éclater une certaine image de la Belgique où l'on a pu croire que la littérature française de nos provinces était favorisée par le contact avec une autre culture. Phénomène transitoire ou permanent?

Autant de raisons de s'interroger, de questionner quelques témoins et d'en laisser le soin à un jeune.

Paul Emond, responsable de notre section audio-visuelle, le Musée de la Parole, appartient lui-même à cette génération qui a fait en ces dernières années des débuts remarquables et remarqués. Il a interrogé une dizaine d'écrivains, poètes, romanciers, auteurs dramatiques, animateurs, critiques, offrant un choix significatif dans leur frappante diversité. Tous ont le mérite d'avoir une expérience vécue et d'être à l'écoute, avec vigilance, de ce qui se poursuit, s'affirme ou s'ébauche dans les lettres françaises de Belgique.

Sans doute pourra-t-on regretter l'absence d'autres témoins. En eût-on interrogé dix autres, le même regret aurait pu être formulé.

L'essentiel est que, par leur âge, leur carrière, leur indépendance, leurs prises de position plus ou moins nuancées selon les tempéraments, ces auteurs, activement mêlés à la vie littéraire, apportent un témoignage vivant et vécu sur une période incontestablement active de celle-ci, à une heure particulièrement intéressante.

Ce témoignage ne manquera pas de retenir l'attention de ceux qui sont aujourd'hui ou seront demain attentifs aux

velléités, aux tâtonnements, aux prises de position, aux remises en question, aux réalisations de la génération présente. Les historiens de demain seront sans doute heureux de confronter les accords et les divergences, les adhésions et les refus qui s'affirment ici avec passion ou sérénité.

Car aucun de ceux qui ont été interviewés n'a eu la tentation de se réfugier dans la prudence ou le dilettantisme. La sincérité de chacun éclate, fût-ce parfois de façon inattendue, et chaque texte jette une lumière sur son auteur lui-même en même temps que sur les points précis auxquels Paul Emond a soin de le ramener, s'il le faut.

C'est aussi parce qu'elle éclaire une personnalité de premier plan et traduit avec vivacité ses découvertes et ses rêves dans une Belgique vécue ou imaginaire que nous avons joint à ces interviews une conférence d'Henri Ronse.

* *
*

Il serait outrecuidant de ma part de vouloir exprimer mon adhésion ou mes réserves à propos de chacun de ces dialogues ici reproduits. L'ensemble forme un document qui appelle la réflexion et qui a l'avantage de la provoquer au moment où elle mérite qu'on s'y livre. Je souhaite seulement que chaque lecteur, refusant de n'écouter qu'une seule voix et de s'arrêter aux protestations qu'il serait tenté d'y opposer, accorde la même attention à toutes les autres voix, en raison de leur compétence et de leur sincérité. Il verra revenir, sous des éclairages différents, les mêmes problèmes dont je ne citerai que quelques-uns, suscitant d'inévitables questions auxquelles il sera généralement répondu.

Peut-on parler de belgitude, au point de vue littéraire, comme on le fait de négritude? Le malaise que reflète ce mot peut-il trouver en celui-ci son apaisement, sa solution? Ce néologisme a-t-il permis à certains jeunes de s'assumer à une heure diificile?

Dans quelle mesure nos écrivains sont-ils aujourd'hui – et pourquoi? – libérés de la tentation de s'exiler à Paris, non

seulement pour réussir mais pour mieux respirer? La situation morale des écrivains s'est-elle améliorée? Paris leur paraît-il plus accueillant, même s'ils restent en Belgique? A-t-il perdu son mirage?

On ne peut nier que plusieurs auteurs veulent aujourd'hui retrouver leurs racines dans une inspiration régionale; quelle peut-être l'incidence d'une telle inspiration? Si on peut se réjouir de voir nos romanciers plus attentifs au cadre de leur terroir, faut-il en faire une règle ou une spécificité? A ce propos, je crois qu'on oublie un peu trop que les aînés, je ne parle même pas des régionalistes, n'ont pas toujours craint de situer leur action dans notre pays. Et puisque je me permets une remarque personnelle, j'ajouterai que je suis étonné que le genre de la nouvelle ait si peu retenu l'attention des interlocuteurs.

Si l'on parle de nouveauté dans la conception, dans la créativité, dans le langage, pourquoi ce renouveau se reflète-t-il davantage ou plus vite dans certains genres que dans d'autres? Il semble indéniable que la poésie et le théâtre manifestent une plus grande volonté de renouvellement que le roman. Pourquoi?

Peut-on découvrir dans nos lettres des traits suffisamment communs pour affirmer qu'ils sont spécifiques?

Trouve-t-on, à ce niveau généralisé, la confirmation que la Belgique est une terre de carrefour où l'on s'abreuve à une double source? Est-elle un pays où véritablement l'écrivain connaît, dans son travail de création, le conflit ou la rencontre, le mélange des cultures et surtout des langues?

L'internationalisme, dont se réjouissent les jeunes, n'a-t-il pas été cherché aussi, à plusieurs reprises, par des aînés, même il y a un demi-siècle? Cela n'en réduit d'ailleurs ni l'importance ni la signification.

Y a-t-il depuis quinze ans et surtout depuis 1968 une volonté de rupture avec les aînés? La remise en question a-t-elle profondément influencé la littérature? Les rapports entre les générations ont-ils été modifiés de façon radicale ?

Faut-il parler de groupes ou de courants? Que représentent les jeunes revues? L'insertion dans certains courants de France s'est-elle accommodée d'une certaine indépendance?

Le goût de la théorisation, capable de modifier les prises de conscience, est-il généralisé à travers une génération ?

Quand on parle d'une certaine indigence de l'essai, ne pense-t-on pas surtout à l'essai théorisant ? Et est-on certain de ne pas commettre d'injustice ?

J'arrête ici mes questions et refoule mes réponses, car il ne convient pas que j'engage moi-même un débat.

Qu'il s'engage à propos de cette publication, à l'intérieur de nos frontières et bien au-delà, je le souhaite de tout cœur. Ce ne sera pas un des moindres bénéfices de notre initiative.

Joseph HANSE
Président
des Archives et Musée de la Littérature

Jacques DE DECKER *

On a l'impression que les choses sont en train de bouger depuis un certain temps, tant dans les lettres que dans le théâtre. La seule mention, heureuse ou malheureuse, du terme «belgitude», par exemple, en est un signe probant. On voit aussi depuis plusieurs années un jeune théâtre se manifester de façon de plus en plus dynamique. Il serait intéressant d'essayer de faire un premier bilan de ce mouvement. Comment le voyez-vous ? Quelles sont ses perspectives et son importance ?

Quand on témoigne sur ce genre de choses, on ne peut jamais parler que de sa petite terrasse personnelle et dire : «Voilà ce que j'ai pu voir se passer depuis quelques années que j'examine le paysage».

Je crois effectivement que nous pouvons commencer à dresser un bilan, car, à mon sens, tout a commencé il y a dix ans à peu près. J'y songeais encore il y a peu, parce que, dans un programme de théâtre, il était rendu hommage à Henri Chanal. Celui-ci est mort il y a une dizaine d'années, en juillet 1969, dans un accident d'automobile absurde.

Chanal représentait à ce moment-là à lui seul, dans le domaine du théâtre, l'unique possibilité de choix différent. Et ce sur beaucoup de plans. D'abord, il a été le premier à faire ce qu'on appellerait aujourd'hui de la dramaturgie. Dans un spectacle d'étudiants qu'il animait plutôt qu'il ne le dirigeait au Conservatoire de Liège en 1967, il montait Racine en s'inspirant du *Sur Racine* de Barthes. C'était, à l'époque, tout à fait révolutionnaire.

D'autre part, il est celui qui a retrouvé *Les Indifférents* d'Odilon-Jean Périer. On en parle beaucoup aujourd'hui, mais c'est lui qui les a remontés en 1964, au même programme qu'une pièce de Liliane Wouters, *Oscarine et les tournesols*. C'est évidemment remonter très loin dans le temps, mais pour moi ce mouvement neuf dans le théâtre belge était en germe dans ce spectacle du Rideau de Bruxelles.

* Né en 1945, licencié en philologie germanique, journaliste et critique littéraire au journal *Le Soir*, auteur dramatique (*Petit Matin, Jeu d'intérieur, Epiphanie*). A également réalisé pour le théâtre de nombreuses adaptations du répertoire allemand, anglais et néerlandais, ainsi que des scénarios pour la télévision et le cinéma.

Chanal était un animateur hors pair, qui avait une conception de la mise en scène-écriture et non pas de la mise en scène-illustration, qui était un découvreur de textes et qui assumait la dramaturgie belge sans le faire dans un souci purement «muséal», qui était, en outre - et c'est là qu'il était le plus visionnaire, puisque ce courant n'a véritablement pris son essor qu'aujourd'hui -, un stimulateur à l'écriture, puisqu'il a littéralement «coaché», comme on dirait en anglais, Liliane Wouters dans l'écriture d'*Oscarine et les tournesols.*

Mais cela va beaucoup plus loin. La mort de Chanal a été un véritable drame pour des gens plus jeunes que lui. Et parmi ces personnes se trouvaient, par exemple, Frédéric Flamand, un de ses étudiants, et Frédéric Baal, qui était son ami. C'est après la mort de Chanal que ces gens se sont réunis en se disant : «nous allons faire le théâtre que, d'une certaine manière, Henri appelait aussi de ses vœux». Car Chanal était un personnage extrêmement divers et contradictoire, qui aimait autant le théâtre du corps que le théâtre de texte. C'est en compagnie de Chanal que j'ai vu des spectacles de Grotowski. Il était d'une attention et d'une vigilance absolument extraordinaires.

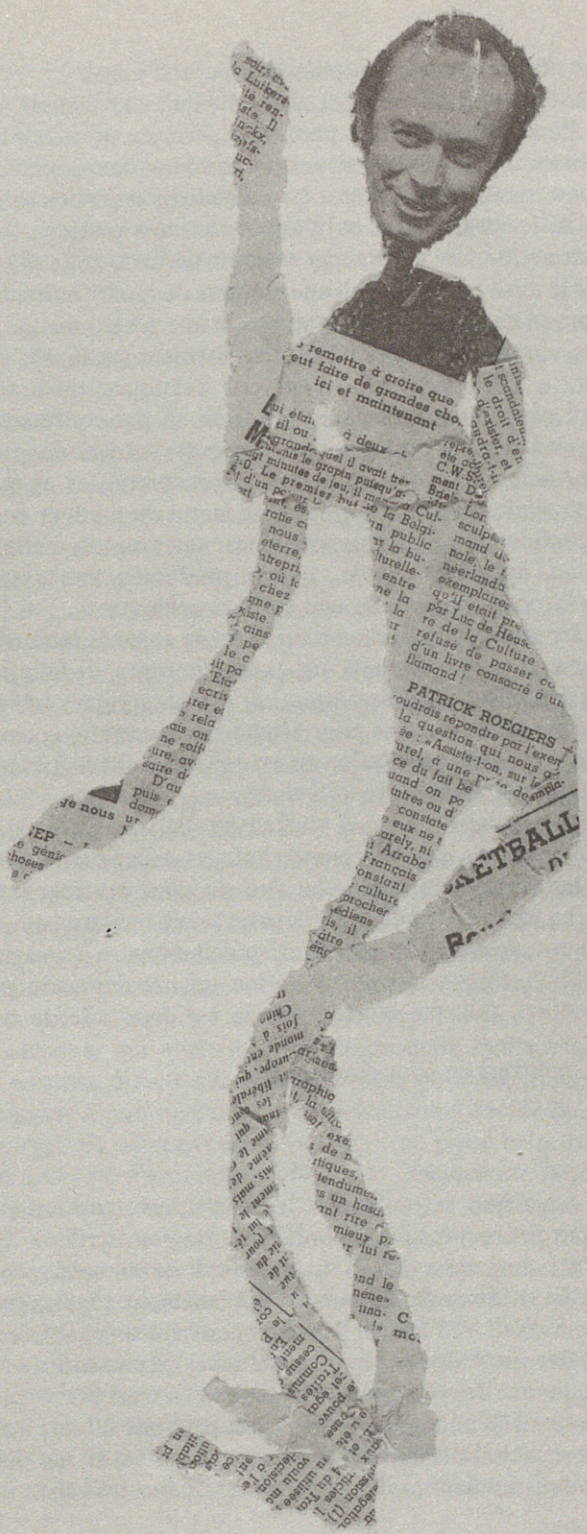
C'est de là qu'est né le Théâtre Laboratoire Vicinal. Les membres de cette première équipe sont allés chercher, toujours dans le souvenir de ce dont Chanal leur avait parlé, leur inspiration chez Grotowski, mais aussi chez des disciples de Grotowski, dont Frans Marijnen qui était un ami de Chanal et qui fait, depuis, une fabuleuse carrière en Allemagne et aux Pays-Bas notamment.

D'autre part, Chanal était professeur à l'I.A.D. et, au cours des événements de 1968, il a été extrêmement sensible à ce qui, à ce moment-là, «glissait» en quelque sorte ... Ce n'était pas une véritable révolution, on s'accorde à le dire maintenant, mais c'était quand même une sorte de glissement de terrain. Et Chanal a été l'âme de la réforme de l'I.A.D., réforme qui portait sur les principaux points de la formation du comédien et du metteur en scène et qui, bien entendu, a eu des effets en retour, a produit des chocs en retour dans d'autres domaines et d'autres lieux, à l'INSAS, dans les conservatoires.

Evidemment, nous faisons un peu de préhistoire mais il me paraît indispensable de remonter aux premiers signes avant-coureurs, parce que cette notion de la mise en scène qu'avait Chanal a fait nécessairement école après lui.

Vous avez parlé de la mise en scène-écriture en l'opposant à la mise en scène-illustration. Est-ce la caractéristique majeure de ce nouveau théâtre auquel nous assistons pour l'instant ?

Je pense que oui. C'est, en tout cas, le passage par lequel ce


PATRICK ROEGIERS

théâtre a dû nécessairement passer; c'est une étape.

On partait d'une pratique théâtrale qui, en Belgique, était en gros de deux ordres : d'une part, une pratique parfaitement «de consommation», qui consistait surtout à monter des spectacles pour que les spectateurs rencontrent les comédiens dans des rôles dans lesquels ils les attendaient et, d'autre part, une pratique théâtrale plus «culturelle», qui était avant tout une sorte de culte des textes, auxquels la mise en scène était une manière de rendre hommage. Il y avait autour de l'auteur dramatique et du texte, en particulier classique, une sorte de fétichisme parfaitement stérilisant.

Or, à l'étranger, on voyait des pratiques théâtrales qui pouvaient parfaitement se passer du texte et, par conséquent, des metteurs en scène qui produisaient des spectacles avec des éléments spécifiquement scéniques. Dès lors, la rencontre des éléments et d'un texte allait nécessiter un nouveau statut du metteur en scène. Celui-ci, producteur d'images scéniques, se retrouve en effet sur le même plan, au même niveau, que le producteur du texte. Cela présuppose ce qu'on appelle une écriture scénique.

Mais un tel travail, centré sur la scène et sur la mise en scène était, d'une certaine manière, un excès contraire. Il fallait plutôt arriver à ce qu'une écriture littéraire, dramaturgique, intègre ces apports de la mise en scène pour produire une écriture nouvelle. Je pense que c'est à ce stade qu'on en est aujourd'hui avec, en premier lieu, un écrivain comme René Kalisky.

Ce n'est pas un hasard si Kalisky est considéré, à l'heure actuelle, comme un des plus grands auteurs de langue française. Il est peut-être avec Jean Audureau l'un des deux ou trois auteurs à écrire d'une façon telle que le metteur en scène moderne qui aborde leur texte trouve chez eux un matériau déjà préparé à un spectacle d'aujourd'hui, c'est-à-dire un matériau qui ne demande plus de déconstruction, puisque la dramaturgie est déjà faite de déconstruction.

On pourrait en citer d'autres.

Louvet ?

Je crois que le problème de Jean Louvet est un problème de conscience presque technicienne de son écriture. Louvet a un mérite énorme : il est le premier à avoir rendu compte, à travers le théâtre, de situations extrêmement «cuisantes» de la Wallonie d'aujourd'hui, et à avoir cherché à en rendre compte par le théâtre prolétarien. Mais le problème de son écriture réside dans son manque de concertation. A mon sens, c'est une écriture en partie irresponsable, ce qui fait qu'on ne peut pas lui attribuer des intentions que manifestement il n'a pas, même si on peut les retrouver dans le résultat. La déconstruction du récit chez Louvet

n'est pas du tout liée à un projet très conscient de produire une écriture dramatique nouvelle, mais plutôt simplement à ses possibilités personnelles. Ce n'est nullement le critiquer que de le dire. Il fait d'une certaine manière un nouveau théâtre comme Claude Simon faisait au début du nouveau roman. Simon disait : «J'ai écrit comme cela, parce que je ne pouvais pas faire du roman traditionnel». On pourrait dire que Louvet serait susceptible de faire le même aveu.

Je pensais aussi à Louvet, parce que ses spectacles mis en scène par Liebens ont joué un grand rôle dans l'évolution du jeune théâtre.

Oui, il y a eu là un rapport dialectique. Cela s'est passé en 1969, encore une fois. Quelques mois après la mort d'Henri Chanal, il y a eu au Théâtre Poème - et quand on parle de modification du terrain il faut toujours passer par le Théâtre Poème, c'est d'une importance déterminante - une séance, que j'animais d'ailleurs, sur l'avenir du théâtre en Belgique.

Les quatre orateurs invités étaient : Jean Sigrid, qui venait de faire jouer la première pièce de ce que l'on peut appeler sa nouvelle période, pièce montée, comme par hasard, par Chanal, *Mort d'une souris*; René Hainaux, qui revenait des Etats-Unis où il était allé enseigner pendant un an et demi et qui avait pas mal de choses à dire là-dessus; Ernotte, qui allait partir aux Etats-Unis, mais qui avait déjà fait jouer deux spectacles très importants à l'Alliance : sa version dramatique de *L'Ecume des jours* et sa pièce, en deux volets de deux heures, d'après *Les Malheurs de Sophie*; et Jean Louvet qui m'avait été recommandé par René Hainaux. Il se fait que dans la salle se trouvaient Marc Liebens, Jean Lefébure et Janine Patrick, qui préparaient la fondation du Théâtre du Parvis, lequel allait provoquer un grand tournant de la pratique théâtrale de ce pays. C'est là que Liebens et Louvet se sont rencontrés.

Liebens, qui avait le souci de produire des spectacles qui soient en prise directe sur la réalité socio-politique de la Belgique francophone à ce moment-là, a immédiatement décidé qu'il monterait Louvet. Et, effectivement, la deuxième pièce belge montée au Parvis, après *La Farce des ténébreux* de Ghelderode, fut *A bientôt, Monsieur Lang,* de Jean Louvet, montée par Liebens.

J'ai l'impression que Liebens - lui-même s'en expliquerait beaucoup mieux évidemment - a cru que de leur contact, c'est à dire du contact d'un auteur à l'écriture finalement beaucoup plus instinctive, beaucoup plus sauvage qu'il n'y paraît, et d'un metteur en scène comme lui, combien conscient, sortirait une nouvelle dramaturgie. Mais même si Liebens a monté diverses pièces de Louvet, c'est à dire successivement *A bientôt, Monsieur Lang, Le train du Bon Dieu* et *Conservatoire en Wallonie*, cela ne s'est jamais véritablement produit. Si l'on veut analyser les choses en

et de Liebens - et ce n'est probablement la faute ni de l'un ni de l'autre - n'a jamais véritablement donné le résultat que l'on pouvait escompter.

Comment situer le travail d'Albert-André Lheureux à cette époque et par la suite ?

Je suis à la fois bien et mal placé pour en parler, puisque l'Esprit frappeur s'est créé en 1963 avec une équipe dont j'étais; j'ai commencé ma «carrière» de comédien à l'Esprit frappeur.

Albert-André travaille depuis dix-sept ans, produit depuis dix-sept ans - et ce n'est pas un vain mot dans son cas - jusqu'à une dizaine de spectacles par an, avec une sorte de sérénité dans la surproduction qui n'a pas d'équivalent, et je crois que de ce qu'il a produit on peut déduire un style. Il y a un style Lheureux, et un style qui n'est pas seulement son privilège. C'était très sensible, par exemple, dans *Mademoiselle Shakespeare*, la pièce de Liliane Wouters que De Coster a montée dans le cadre de la saison d'auteurs belges produite par Lheureux. Il a monté cette pièce comme Lheureux l'aurait montée. Ce n'est pas un hasard non plus si le Théâtre oblique d'Henri Ronse a produit son premier spectacle dans le cadre de l'Esprit frappeur. Et lorsqu'on a vu *Les Miroirs d'Ostende* montés par Ronse, c'était un spectacle à la Lheureux.

Je crois qu'il faut donner à Albert-André Lheureux la même place à part dans le contexte théâtral belge que celle que l'on donne à Barrault dans le contexte théâtral français. De la même manière que Barrault, c'est la présence constante à la fois de l'intelligence et de la poésie, avec un souci politique apparemment secondaire, mais incroyablement virulent dans les moments de crise; c'est tout de même Barrault qui a perdu son théâtre en 1968 et ce ne sont pas les autres : il faudrait d'ailleurs s'appesantir là-dessus et se demander comment il se fait que ce soit un animateur apparemment aussi désengagé qui paie le plus lourdement les pots cassés dans la contestation ...

De la même manière, Lheureux est une bête de théâtre, il n'y a pas de doute; c'est quelqu'un qui pourrait dire comme Camus : «Je fais du théâtre, parce que c'est le seul endroit où je sois heureux». Et dans son cas, c'est sans jeu de mots ...

C'est un très grand artiste, mais avant tout un artiste. Et c'est ce qui fait qu'il a été à différents moments un peu écarté par le discours dominant, que celui-ci soit, lors de ses débuts, le discours traditionnel, où il était entièrement marginalisé, ou que le discours dominant devienne un discours idéologique parfaitement organisé; par rapport à celui-ci, Lheureux paraît flou. Il n'empêche qu'il a réussi le double exploit de réunir autour de lui une équipe très

importante, très forte et tout à fait galvanisée, et d'avoir un public. Personne, en Belgique, parmi les hommes de théâtre, ne peut autant que lui, se targuer d'avoir véritablement un public. Et pas un public anonyme comme celui qui va au Théâtre National parce que depuis dix ans il va au Théâtre National, mais un public qui va aux spectacles de Lheureux, que ce soit à l'Esprit frappeur ou au Théâtre du Botanique.

Comment situer Lheureux ? Je le mets très haut mais il est inclassable et c'est sa force.

Y-a-t-il d'autres phénomènes qui vous paraissent vraiment saillants ou frappants dans ce nouveau théâtre ?

Je pense qu'en parlant de la naissance du Vicinal nous avons quand même fait allusion à tout ce que finalement cette expérience allait engendrer par la suite. C'est un courant très important du jeune théâtre.

En parlant de Liebens et de l'expérience du Parvis, si l'on considère que c'est une manière d'ouvrir la voie vers tout ce qui par la suite se rassemble autour de la notion de «cartel», on a donné cette deuxième direction. Quant à Lheureux, en disant qu'il a des disciples ou des «complices» - que le complice soit Ronse ou le disciple De Coster -, on a là plus une école qu'un mouvement, ce qu'on pourrait appeler l'Ecole Lheureux. Pour moi, ce sont effectivement les trois lignes de force.

Même si la quatrième chose à évoquer serait tout ce que ces différentes rénovations ont pu susciter et stimuler dans le cadre du théâtre de tradition. Il est évident que, même si les gens que j'ai cités n'ont pas été eux-mêmes appelés dans ces grands théâtres - et c'est heureux -, même si, curieusement, Liebens n'a jamais fait de mise en scène au National, ils ont quand même poussé ces théâtres traditionnels à élever leurs exigences artistiques. Et si on ne voit plus dans des théâtres comme le Parc ou les Galeries des spectacles aussi faciles qu'avant, si les spectacles ambitieux sont parfois d'une qualité indéniable, c'est en grande partie parce que le contexte a changé.

J'ai pu assister à une conversation entre deux critiques éminemment traditionnels, que je nommerai pas, qui disaient à la sortie d'un spectacle du Parc, très mauvais : «Décidément, il y a des choses maintenant que nous ne pouvons plus accepter». Effectivement, s'ils ont rejeté systématiquement tous les spectacles du jeune théâtre, ces spectacles ont lavé leur regard et ils ne pouvaient plus accepter aujourd'hui ce qu'ils auraient accepté dans le passé.

Il serait intéressant aussi de rappeler ce qu'a été ce passé. L'après-guerre a produit en Belgique toute une génération d'auteurs dont certains - et non des moindres - écrivent encore aujourd'hui.

En fait, une génération d'auteurs est née avec le théâtre belge. Celui-ci n'existe en réalité que depuis moins de quarante ans. On peut considérer en effet que toute l'époque d'avant-guerre, celle du Théâtre du Marais, du Rataillon, des premières mises en scène des pièces de Ghelderode, est encore une époque caractérisée par l'amateurisme, même si elle a suscité des vocations extraordinaires, que ce soit Tania Balachova, Raymond Rouleau ou Raymond Gérôme par exemple.

Mais c'est pendant la guerre, et probablement à la faveur de la difficulté que rencontraient les théâtres français de faire des tournées en Belgique, que des théâtres belges ont pu véritablement prendre leur essor.

Il y a d'abord eu le Rideau de Bruxelles, qui a démarré avec *La Matrone d'Ephèse* de Georges Sion : un nouveau théâtre et une nouvelle dramaturgie apparaissaient en même temps. C'est dans le même courant qu'il faut placer les premières pièces de Suzanne Lilar, *Le Burlador* et *Tous les chemins mènent au ciel*, la première pièce de Jean Mogin, *A chacun selon sa faim*, qui eut un immense succès à Paris et fut montée ici par la suite, de même que la poursuite de l'œuvre de quelqu'un qu'on a tendance à oublier et dont le format est pourtant indiscutable, Herman Closson.

Pourquoi ne parle-t-on pas tellement d'Herman Closson ? Parce que sa carrière est faite de malchances. C'est un moment où telle de ses pièces doit se monter dans des conditions très favorables que le théâtre fait faillite. C'est le «Syndrome Closson», qui fait qu'il n'a jamais eu la carrière qu'il aurait pu ambitionner. Mais il avait commencé d'écrire du théâtre vers 1930 et il était toujours en activité à ce moment-là.

Quel est, à l'époque, le théâtre français qui importe ? Ce sont les pièces mythologiques, de Sartre notamment; c'est le théâtre d'Anouilh, c'est Giraudoux et cela va être Montherlant. On ne peut pas apprécier à leur juste aune les pièces de Sion, de Lilar, de Mogin, de Bertin sans considérer que leurs références, c'est essentiellement Giraudoux pour Sion, Montherlant pour Mogin, ou les deux chez Lilar. Or, qu'est-ce qui se produit en 1950 dans le théâtre français ? La cassure. Si Sartre apporte du nouveau thématiquement, il n'a jamais trouvé l'écriture de sa problématique. En fait, ce sont deux «métèques» qui la trouvent : Beckett et Ionesco. L'irruption de ces deux écrivains a produit en France une crise de l'écriture dramatique. Cela a été ... Tamerlan : la table rase et une intimidation incroyable des auteurs qui tenaient à ce moment-là le haut du pavé. La crise de Salacrou, c'est cela. Le fait qu'Anouilh ne produise plus que du

boulevard - parce qu'il y a quand même des producteurs et une certaine assurance de public - c'est cela aussi.

Est-ce ce qui explique une expression que j'ai déjà entendue à propose du théâtre belge, avant le nouveau théâtre : «la traversée du désert» ?

Oui, exactement. Je pense - les intéressés pourraient en témoigner - qu'ils ont senti là une sorte de barrage. L'écriture du théâtre de l'absurde était quelque chose qu'ils ne pouvaient pas accepter, mais en même temps ils se rendaient bien compte que leur écriture était déjà datée.

Reste que des écrivains comme Sigrid ou Willems ont commencé à écrire pour le théâtre à ce moment et qu'ils n'ont pas cessé jusqu'à présent.

Oui, Sigrid s'est sauvé par autre chose. Sigrid a produit, a écrit quatre ou cinq pièces pendant cette période qui va plus ou moins de 1945 à 1955; puis il s'est tu pendant une dizaine d'années, jusqu'à ce que *Mort d'une souris* soit montée en 1968 au Rideau de Bruxelles. Que s'est-il produit dans l'intervalle ? Une chose très importante : Sigrid a adapté des pièces, ce qui veut dire qu'il a été en contact avec le théâtre sud-américain, avec le théâtre anglo-saxon et avec celui de Peter Handke, dont il a traduit plusieurs pièces en un acte, *Introspection* notamment.

Dès lors, Sigrid est sorti du contexte français, sa référence s'est déplacée. La référence essentielle de Sigrid, à partir de *Mort d'une souris*, devient le théâtre anglo-saxon, qui est à ce moment-là en pleine efflorescence et qui prend le relais du théâtre de l'absurde. Ce sont les pièces de gens comme Pinter, Saunders, que Brine montait admirablement au Rideau de Bruxelles et qui eurent sur Sigrid un effet fulgurant : une pièce comme *Mort d'une souris* a une analogie certaine avec *Parfum de Fleur* de Saunders. Si Sigrid a pu redémarrer, c'est donc parce qu'il était allé se ressourcer ailleurs que dans le domaine français.

Quant à Paul Willems, c'est un cas tout à fait particulier. Willems, lui, n'a jamais eu de références. Il commence un peu comme les grands dramaturges allemands de l'époque romantique, en se moquant tout à fait des règles en vigueur. Il se dit : «J'ai quelque chose à raconter et je vais le montrer au théâtre». Ses premières pièces sont maladroites, au point que les gens qui, à ce moment-là, connaissent le métier, disent en les lisant : «C'est vraiment du théâtre de débutant» et c'est vrai. C'est non seulement du théâtre de débutant, mais c'est du théâtre d'enfant.

Mais comme Willems était totalement imperméable - même s'il a écrit *Il pleut dans ma maison* - à toute forme de théâtre normatif, il a continué dans cette ligne et en est arrivé à une extraordinaire maîtrise.

Ce qui frappe maintenant, depuis *Il pleut dans ma maison*, c'est que comme on dit dans Hamlet : «Il y a de la méthode dans cette folie». Ce sont des pièces qui ont une architecture admirable. Mais comme ce théâtre est nourri d'un univers poétique tout à fait personnel, d'abord on n'en voit pas les coutures, comme on dit dans le métier, et en second lieu, il est eminemment singulier.

Willems est un auteur qu'il faut monter dans la connivence, comme tous les auteurs très poétiques. Je pensais au romantisme allemand, parce que cela me fait songer à des pièces de Grabbe ou de Tieck par exemple, comme *Le Chat botté* de Tieck est une sorte de conte de fée théâtral. Ce sont des pièces très fragiles, tellement ténues que d'une chiquenaude elles s'effondrent. Donc il faut aller vers elles, les «dorloter». On ne peut pas se permettre de les monter sans aller entièrement dans leur sens. Il se trouvera toujours des gens pour monter Willems, tant qu'il y aura des metteurs en scène qui auront un peu de poésie et qui aimeront cela. Cela peut paraître mièvre, complètement désuet. Ou alors la grâce passe et c'est merveilleux.

Au début de cet entretien, j'ai cité le mot «belgitude», auquel le milieu littéraire se réfère souvent. Comment vous situez-vous par rapport à ce mot ?

De deux manières : en tant qu'individu et citoyen et en tant qu'intellectuel.

En tant qu'individu, mes antécédents, ma formation, mes études, mes intérêts, ma profession principale, qui est tout de même d'enseigner la littérature néerlandaise, font que je me sens bien, moi, dans un cadre culturel ambigu, celui d'un pays de rencontre de cultures. Cet entretien, nous le menons en français. Je pourrais aussi bien le mener en néerlandais et j'en suis fier; c'est une des rares choses dont je sois fier. Par conséquent, pour moi, la «belgitude», c'est d'abord la complexité; c'est le fait d'avoir la chance de vivre dans la complexité, d'avoir cette sorte de schizophrénie agissante et fructueuse qui nous est donnée avec la naissance dans un pays comme celui-ci et en particulier dans une ville comme Bruxelles. Je dirais que c'est l'air que je respire sur un plan personnel.

En tant qu'intellectuel, dans ce pays ... Il faut se souvenir que cette notion de belgitude a été imaginée par un sociologue, que j'aime beaucoup, Claude Javeau, qui a un goût immodéré pour les jeux de mots. Lorsqu'il a inventé le mot «belgitude», il a eu surtout une trouvaille langagière. Cela ressemble à négritude, à féminitude, qui

«démarrait» à ce moment-là aussi. Javeau a utilisé ce terme dans cet article paru dans *Les Nouvelles Littéraires*, dans le supplément «L'autre Belgique», dirigé par Pierre Mertens.

En tant qu'intellectuel, je donnerais aussi à ce terme de belgitude, une signification politique importante, dans la mesure où nous vivons une crise qui fera date par sa profonde stupidité dans l'histoire du pays et qui est liée surtout au fait que les principaux hommes politiques qui tiennent le discours dominant sont malheureusement des personnes qui n'ont pas ce que j'appelais tout à l'heure ce sens et ce goût de la complexité.

Je me souviens d'avoir eu une conversation, il y a quelques années, avec un diplomate canadien qui avait été en poste au Liban et à qui je demandais ce qu'était le Liban. Il m'a répondu : «C'est un mobile de Calder. Si vous enlevez une pièce, tout s'écroule». La Belgique, c'est le Liban ... Il est évident que si, à certains moments, on a des absences d'intelligence, si on commet une bourde trop phénoménale dans ce pays, on peut le compromettre. Et ces bourdes ont été et n'arrêtent pas d'être commises en ce moment.

On a vu que les ténors n'avaient pas le degré voulu ... je dirais tout simplement d'intelligence pour traiter de ces problèmes et que ceux qui en avaient les moyens ont été, un peu comme les intellectuels, complètement découragés. Je ne voudrais pas dresser de liste, mais je sais qu'il y a dans ce pays de remarquables hommes politiques qui curieusement pendant cette crise se sont surtout manifestés par le silence. Dès lors, l'emploi du terme belgitude, au cours de ce temps marqué par la crise, est une façon pour certains intellectuels de prendre la parole.

Une des raisons aussi pour lesquelles ce pays se porte actuellement si mal, c'est que nos intellectuels en général sont politiquement plus aliénés encore que les intellectuels français ou allemands qui pourtant, pendant des années - quelques années avant et beaucoup d'années après 1968 -, étaient beaucoup plus concernés par les problèmes du tiers monde, les problèmes de l'Amérique du Sud, les problèmes du goulag, que par ceux de leur propre pays. Mais ils se trouvaient quand même dans une situation de conflit idéologique à l'intérieur de la France ou de l'Allemagne, avec la préparation des élections de 1978 en France ou le problème du terrorisme en Allemagne. Ils étaient dès lors amenés à réfléchir sur leur pays.

Or, chez nous, l'intellectuel initié aux problèmes politiques a été pendant des années non seulement plus concerné par ces problèmes «planétaires» que par les problèmes du pays, mais encore davantage par des problèmes «vicinaux» que par des problèmes du pays. Je veux dire qu'il fut un temps où on lisait sous la plume des jeunes journalistes, extrêmement brillants, des analyses impeccables de la discussion qui pouvait se produire entre Mitterand et

Marchais, mais qu'ils auraient été incapables de dire quoi que ce soit sur les relations entre le P.S. et le F.D.F. par exemple.

N'est-ce pas quelque chose qui se passe aussi au niveau de notre roman ?

Cela s'est passé au niveau de notre roman.

Et cela change ?

Oui. Cette sorte d'exotisme et d'aliénation culturelle était une des caractéristiques principales du roman belge des années 1950-1960, elle ne l'est plus maintenant. Prenez *Le Moment de vérité* d'Albert Ayguesparse ou *A la Poursuite de Sandra* de Dubrau, ou encore une roman comme *Journal d'un crime* de Charles Bertin : Ce sont chaque fois des romans écrits par des belges et qui se passent en France.

Vous prenez Ayguesparse, Dubrau ou Bertin, comme exemples de romanciers belges des années 50 ... Ces écrivains vivaient en Belgique. Mais il y a d'autres romanciers belges à l'époque, plus connus, me semble-t-il. Seulement eux ne vivaient pas en Belgique ...

C'est tout le problème évidemment ... Qu'est-ce que le roman belge des années '50 ? Est-ce Simenon, qui est en pleine activité, qui écrit ses grands romans psychologiques, *Le Passage de la ligne, Le Chat* ?Est-ce Félicien Marceau ? Car, il ne faut pas se leurrer, il est incroyablement marqué par notre terroir, quoi qu'on en dise. Est-ce Françoise Mallet-Joris qui sort, après ses premiers romans qui lui ont valu la notoriété, des livres comme *Les Mensonges* ou *L'Empire céleste* qui obtient le Fémina ? Est-ce Dominique Rolin qui obtient le Fémina dans les mêmes années ? Bien sûr, le roman belge, c'est aussi le roman parfaitement ostracisé. Je pense aussi au premier livre de Moreau.

Ce problème de l'exil est sans doute un des grands problèmes de notre littérature de cette époque. On a l'impression qu'il se pose beaucoup moins aujourd'hui.

Oui, oui, absolument. Mais pour des raisons qui seraient davantage liées aux progrès de la S.N.C.B. et de la S.N.C.F. qu'à ceux de la littérature, ou au fait qu'on a construit une autoroute entre Paris et Bruxelles; c'est très important. S'il est 10 heures et demie et que l'on veut déjeuner à Paris, on peut le faire en prenant la voiture.

Il n'y a donc pas de retour au pays comme certains le pensent ?

Si, si, il y a un retour au pays. Même de la part des personnes dont nous parlions tout à l'heure. Mallet-Joris, Rolin, Moreau tôt ou tard, se sentent de nouveau très bien ici. C'est simplement parce que la planète s'est rétrécie et qu'on peut très bien être à Paris tout en étant à Bruxelles. Il y a aussi le téléphone, la télévision, la radio. Il n'est pas indispensable de s'exiler.

Mais Paris ne reste-t-il pas, malgré tout, la référence essentielle de nos écrivains ?

Je dirais oui, tout en le déplorant. Nos écrivains les plus vigilants, les plus attentifs à la nouveauté - je pense à Jean-Pierre Verheggen et à Jacques Sojcher, pour ne citer que ces deux-là - dépendent au moins autant de Paris que les aînés que nous citions tout à l'heure. Même s'ils n'y habitent pas.

Le travail de Sojcher est inséparable d'une certaine avant-garde actuelle, groupée autour de Bernard Noël. Le travail de Verheggen est inséparable de *TXT*. Encore que *TXT* soit aussi provincial que parisien : Prigent ne vit pas à Paris.

Mais lorqu'un discours se tient à un certain niveau de qualité et de pertinence, selon la fameuse loi qui fait que plus la compréhension d'un concept est étroite plus son extension est large et inversément, il devient très difficile de rencontrer une écoute, une sorte de complicité et il faut parfois la chercher très loin. Ce que Verheggen a proposé n'est manifestement entendu que par quelques-uns à l'heure actuelle. Ces quelques-uns, on ne les trouve pas nécessairement au coin de la rue et il faut parfois aller les chercher ailleurs.

Par conséquent, dire que la référence est Paris ... Là, un renversement s'est produit, dans la mesure où les écrivains belges dont je parle, tout en étant très proches de leurs confrères français, n'en sont pas les vassaux. Ils sont véritablement de plain-pied avec eux. Et cela, c'est nouveau.

Quelqu'un comme Verheggen est très marqué par la cassure qu'a produite dans la poésie française des années '60, le travail d'un Denis Roche ou d'autres écrivains du même type.

Je ne pense pas que ces écrivains dont nous parlons soient des suiveurs. Pas du tout. Je dirais même que dans le cas précis de Verheggen on a plutôt affaire à un moteur qu'à un suiveur, il aura nécessairement des imitateurs et des épigones. C'est vraiment un «leader», si l'on veut.

Je ne crois pas non plus - et cela, c'est une tradition dans ce pays - qu'il y ait à aucun moment un souci d'importation de notions nouvelles dans un nouveau contexte. Cela ne s'est même pas produit chez quelqu'un comme Jacques-Gérard Linze au moment du

nouveau roman, alors qu'il tenait pourtant un discours de cet ordre. Il disait : «Nous n'avons pas de nouveau roman : je vais faire du nouveau roman en Belgique». Or, ce qu'il écrit est tout autre chose. C'est fatalement autre chose.

On ne pourrait aujourd'hui, moins encore que par le passé, trouver chez nous ce souci d'être la succursale belge et nécessairement secondaire d'un mouvement qui aurait son centre à Paris. Et lorsque je dis que c'est une tradition, je veux dire que cela s'est déjà passé au moment du symbolisme, puis du surréalisme. Des gens comme Chavée ou Nougé étaient d'une superbe indépendance à l'égard de Paris et pourtant Dieu sait si, dans le cadre du mouvement surréaliste, c'était encore plus difficile.

Il y a une autonomie, une spécialité, à laquelle je crois et que d'ailleurs je constate. Il existe, par exemple, entre des poètes comme Izoard, Lambersy ou Crickillon un point commun qui ne consiste pas uniquement dans le fait qu'ils vivent tous en Belgique. Il y a quelque chose d'extrêmement concret dans leur façon d'écrire, une manière de donner leur pleine valeur aux mots et surtout de ne pas renier leur présence sensuelle, qui les distingue des poètes français contemporains qui, au contraire, donnent une impression d'extrême abstraction et de sécheresse.

Autre caractéristique - c'est du moins le cas chez Izoard et chez Crickillon, mais aussi chez Cliff - : ces poètes sont des conteurs, ils n'échappent pas à la narration, à la fabulation. Cela fait partie aussi de leur génie propre. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Otte, de poète qu'il était, est passé aussi aisément au stade de romancier.

Peut-on également, chez des romanciers, déterminer une certaine spécificité ?

Du côté roman, il est plus difficile à l'heure actuelle d'être à la fois cohérent et complet. La nouvelle poésie en Belgique a tout de même déjà à peu près dix à douze ans d'existence. Pour le roman, c'est peut-être plus récent. On pouvait d'ailleurs penser que de cette poésie sortirait une nouvelle prose. C'est en train de se produire. Otte en est un des premiers signes; mais aussi le fait, par exemple, que Crickillon écrive des nouvelles et travaille à un roman.

Un phénomène important s'est produit au cours des dernières années, c'est la réhabilitation des fantastiqueurs. Le travail d'animateur de Jean-Baptiste Baronian a été dans ce domaine particulièrement important. L'œuvre de Jean Ray s'est achevée vers 1962 - 1963. Owen a écrit ses plus grandes nouvelles fantastiques, celles de *La Cave aux crapauds*, pendant la guerre. Mais le milieu littéraire belge, traditionnellement, considérait de tels textes comme de la littérature de deuxième zone, de la littérature presque indigne parce

que souvent alimentaire. Si on fait la mini-sociologie de l'écrivain belge, on constate d'ailleurs que, pendant très longtemps, l'écrivain belge qui avait le malheur de gagner sa vie avec sa plume était parfaitement déconsidéré. Cela a été le malentendu autour de Carême par exemple. Et cela a été aussi le cas des fantastiqueurs, des auteurs de romans policiers et de science-fiction. Voyez quelqu'un comme Libert : c'est un des grands maîtres de la science-fiction : il est belge et parfaitement inconnu chez nous. Je pense à Thiry aussi : on a parlé beaucoup plus de sa poésie que de ses romans de science-fiction et de ses nouvelles fantastiques qui constituent pourtant - on s'en rendra compte avec le temps - la part la plus importante de son œuvre.

Tout ce courant fantastique commence donc, ces dernières années, à être évalué à sa juste valeur. Je n'en prendrais pour preuve que l'entrée d'Owen à l'Académie.

D'autre part, il y a à peu près dix ans, est apparu un romancier que l'on peut considérer comme un pivot de la littérature romanesque de ce pays, au même titre que Plisnier l'avait été dans les années 30 par un formidable «appel d'air»; ce romancier c'est Pierre Mertens.

Avec Mertens, d'un côté provincial, parfois complètement désancré et exporté à l'extérieur - mais la province de Cahors, c'est la province de Verviers, on a simplement changé les plaques minéralogiques et les indications de rues - on passe brusquement à une thématique tout à fait universelle : c'est la planète entière qui entre en jeu.

Cette ouverture, signifiée par la littérature de Mertens, a eu énormément de retombées, à commencer par la vocation de Conrad Detrez, immédiatement liée à son amitié avec Mertens et au fait qu'il a été «guidé» par lui dans ses premières tentatives. Son œuvre et en particulier ses trois premiers romans empruntent d'ailleurs la voie des trois premiers romans de Mertens : un roman sur l'enfance, *Ludo*, qui correspond un peu à *L'Inde ou l'Amérique*, un roman sur l'adolescence, *Les Plumes du coq*, qui correspond à *La Fête des anciens* et puis un grand roman politique, *Les bons Offices* pour Mertens et *L'Herbe à brûler* pour Detrez.

Si vous ajoutez un roman comme *Le Nom de l'arbre* d'Hubert Nyssen, vous pouvez constater qu'il y a là un courant en train de se développer.

Et Gaston Compère ?

Pour moi, il est implicitement compris dans cette réhabilitation du fantastique. Compère s'est d'abord manifesté comme fantastiqueur dans les *Machines à rêver*, puis *La Femme de Putiphar*, sa très belle contribution à *La Belgique fantastique* de

Baronian, et son premier roman proprement dit est encore très empreint de ce climat.

Si on regarde ce qu'a été notre littérature dans les années 50, on a l'impression d'être en présence d'univers différents ayant très peu de contacts entre eux. Il y a la littérature qui gravite autour de l'Académie, il y a toute une littérature qui gravite autour de la postérité du surréalisme, il y a les écrivains qui sont à l'étranger, etc. Qu'en est-il aujourd'hui ? Est-ce que chacun, chaque groupe, continue à faire sa littérature de son côté ?

J'ai l'impression que ces exclusions sont plutôt en train de s'abolir. Ce sont évidemment chaque fois des cas d'espèce; il est donc difficile d'être synthétique. Mais une institution comme l'Académie est beaucoup moins fermée qu'elle ne l'a été à un moment donné. Une certaine époque de l'histoire de notre littérature a été marquée effectivement à la fois par un exil de talents importants, dû soit à l'attraction de la France, soit à l'exclusion de la Belgique, et par un rétrécissement du milieu littéraire autour d'instances de célébration parfaitement fermées au monde. L'Académie était devenue une cellule close, qui ne justifiait pas un métier ou une œuvre d'écrivain. Alors que pendant longtemps, l'accession à l'Académie avait été considérée comme la dignité suprême, on oubliait totalement que la première chose dont se nourrit un écrivain, c'est de son contact avec le public.

On a observé un rétrécissement semblable autour de certaines autres institutions, en grande partie liées à une forme de fonctionnarisation du niveau littéraire. Je pense aussi bien à l'A.E.B. qu'aux Biennales de poésie, pour ne prendre que ces deux autres exemples, qui n'ont jamais été utilisées comme de véritables tremplins vers une vie littéraire plus vivante encore. L'A.E.B. est en soi très utile, mais il faudrait qu'elle devienne une sorte de club d'écrivains, avec des rencontres moins empesées que celles qui ont lieu maintenant.

Voyez encore le Pen Club, qui, en Belgique, se caractérise par son absence d'écoute du monde, alors que le Pen Club est une institution internationale et internationaliste par définition : c'est par là que devraient passer les grands courants; ce n'est pas tout à fait cela qui se produit...

Mais vous disiez tout à l'heure que certaines choses sont en train de changer ?

Oui, c'est en train de changer, parce que les circonstances, le contexte général ont fait que des gens se sont rencontrés, qui ne se seraient pas rencontrés.

Sans vouloir lancer des fleurs à l'équipe littéraire du *Soir*, dont je fais partie, on peut dire que cette équipe, rassemblée par Jean Tordeur il y aura bientôt dix ans, a, par son activité, joué un rôle dans cette modification de climat.

Avant la mise en place de cette équipe, *Le Soir*, dans sa rubrique littéraire, était une sorte de succursale de ce milieu littéraire tel que je le décrivais. Y collaboraient une trentaine de personnes qui étaient les principales individualités constituantes de ce milieu. Comme ces personnes produisaient pas mal de livres, elles passaient leur temps à se signaler les unes les autres dans cette page. Il fallait rompre avec cela. C'est ce que Jean Tordeur a fait de manière radicale, en prenant d'ailleurs des risques, car à l'époque cela ne s'est pas passé sans quelques grincements de dents; on peut en retrouver des traces dans la presse d'alors.

Quel fut le souci de la nouvelle équipe ? D'internationaliser le climat littéraire. D'abord en mettant à leur juste place les ouvrages qui étaient publiés dans la francité : la page littéraire telle qu'elle paraissait jusqu'alors n'intéressait fatalement plus le public; il fallait donc à nouveau rendre compte des grands événements éditoriaux français. Ensuite, en élevant le débat et en parlant davantage de littérature étrangère, pour que l'on se rende compte que la littérature d'aujourd'hui passe par Garcia Marquez, par Cortazar, par Lawrence Durell, par Günter Grass.

Cela paraît une évidence aujourd'hui mais ce ne l'était pas à ce moment-là. Car si la page littéraire du *Soir* avait été la succursale que j'ai décrite, ce n'était guère mieux à *La Libre Belgique* : son principal rédacteur littéraire, le Père Pirard, ne s'intéressait plus à la littérature et passa des années à ne parler que d'histoire. C'était son droit le plus strict, mais je dirais que la pertinence informatrice était dès lors plus que douteuse.

Le changement que j'ai signalé n'a l'air de rien mais la diffusion du *Soir* est très importante : un francophone de Belgique sur dix achète ce journal, alors qu'un français sur cent achète *Le Monde*, vous voyez la différence d'impact. Or, le fait de fournir une information littéraire à un certain degré d'exigence fait que fatalement on ne parle plus de certains textes belges. Ce fut une des raisons pour lesquelles cette page a été très mal considérée au début : certains livres n'ont plus été recensés. Impossible, à partir du moment où Günter Grass est considéré comme un grand écrivain, de parler encore de ... Je ne citerai pas les noms; il y en aurait trop à citer. D'ailleurs, avec le recul, ces gens-là eux-mêmes ont dû se rendre compte qu'il ne pouvait en être qu'ainsi.

Les contestations ont disparu au bout d'un certain temps. Chacun a continué à faire sa littérature dans son coin et à se contenter d'un public auquel il était finalement attaché. Mais des vocations naissantes ont pu dès lors se déployer dans un climat différent. Ce

climat, on le retrouvait aussi au Théâtre Poème, où les visiteurs, au début des années 70, étaient Philippe Sollers, Kristeva, Ricardou, etc... Il va de soi que là également d'autres stimuli ont été lancés.

Dans ce nouveau climat, je suppose que les revues jouent également un rôle important. Qu'en est-il de ce côté-là ?

Là, je suis satisfait. On peut dire ce qu'on veut de *Marginales* mais à un moment donné *Marginales* rendait parfaitement compte de l'état littéraire en Belgique. C'était dans les années 1950 - 1960. Il existait aussi une autre revue très importante, à laquelle collaborait Marcel Lecomte, c'était *Synthèses. Synthèses* était d'intérêt plus général, parlait aussi de politique, mais était une vraie tribune de réflexion.

Tandis que la plus grande lacune actuelle, c'est qu'il n'existe pas une revue qui soit l'équivalent de ce qu'était *Marginales* dans ces années dont je parlais, une revue de rencontre, de carrefour, où des gens ayant parfois des engagements littéraires très différents puissent se retrouver au même sommaire, et qui permette au lecteur, à travers une seule publication qui paraîtrait par exemple six fois par an, de se faire une idée de l'état des choses en matière littéraire. Une revue œcuménique, si vous voulez, une revue qui serait la revue de cette génération, et aussi aux yeux de l'étranger. Le grand rêve francophone - peut-être est-ce une erreur -, c'est la *NRF*, bien sûr. Faut-il rêver d'une *NRF* en Belgique ? Moi j'en rêve, mais j'ai peut-être complètement tort.

Car les revues qui existent aujourd'hui sont essentiellement des revues qui émanent de groupes bien précis : que ce soit *Phantomas*, ou les publications du groupe *Odradek*, comme la revue *25*, ou encore une revue plus récente comme *Soldes Fins de Série.* Il y a *Luna Park* aussi, revue passionnante mais qui n'est également représentative que d'elle-même. C'est une sorte de cas limite dans le paysage littéraire d'Europe occidentale. On peut se réjouir qu'elle existe, mais, je le répète, elle n'est signifiante que d'elle-même.

Il est un domaine que nous n'avons pas encore abordé, c'est l'essai. Y a-t-il à votre sens une tradition de l'essai chez nous ? Y a-t-il des textes marquants ?

Une forme d'essai est en train de disparaître : l'essai purement impressionniste, qui faisait florès, encore une fois, il y a vingt ans. Un exemple en est le dernier livre d'Adrien Jans sur Ghelderode, livre malheureusement parfaitement inutile, terriblement subjectif, où l'on a le sentiment que quelqu'un se prétend critique parce que la critique ne suppose aucune qualification particulière. Or, on sait très bien qu'au contraire, dans les années 60, ce qui a été le plus productif

dans le domaine français, c'est l'essai, c'est la critique. Il est probable que l'écrivain dominant de ces années-là demeure Barthes.

Cela a eu un impact et une conséquence en Belgique : on a vu des gens, dans le domaine de la linguistique par exemple, produire des choses remarquables. Je songe au groupe Mu. Je songe aussi aux travaux de Nicolas Ruwet d'abord sur la linguistique, puis sur la poétique, puis encore ses mises en parallèles d'analyses de texte et analyses de musique.

Oui, mais tout cela est du domaine universitaire. N'y a-t-il plus d'essai que de type universitaire ?

Justement, c'est là le problème : est-il encore possible aujourd'hui d'être essayiste sans être passé par les sciences humaines ? Et est-ce que, d'autre part, si on prend le point de vue sociologique, on ne constate pas que quiconque s'intéresse à la littérature passe aujourd'hui nécessairement par la faculté ? On pouvait encore imaginer des autodidactes il y a vingt ou trente ans; aujourd'hui c'est impossible. Les facultés des Lettres sont surpeuplées. Ce serait bien le diable s'il ne s'y trouvait pas au moins tous ceux qui de près ou de loin s'intéressent à la littérature. On va donc devoir s'attendre à ce que les essayistes à venir se frottent tous peu ou prou aux techniques universitaires et l'essai de demain sera presque nécessairement universitaire. C'est peut-être regrettable. Je crois surtout que le problème, quand on a cette formation, est de s'en dégager.

Il y a aussi en Belgique, en fait de critique universitaire, un grand ancêtre, c'est Georges Poulet, le grand initiateur de la critique moderne. Il se fait qu'il est Liégeois. Le malentendu, c'est que Poulet n'a pas fait école en Belgique. Alors que d'autres l'ont fait, qui n'avaient pas son importance.

Je pensais plus précisément à ce type d'essayistes que furent parfois Sartre dans Situations *ou Camus dans* Actuelles, *c'est-à-dire des analystes de la vie qui les entourait. Je ne connais guère d'équivalent chez les écrivains belges.*

En ce sens-là, non, effectivement. On n'a pas sur la situation belge depuis la deuxième guerre mondiale des textes qui auraient joué un rôle identique.

Et du côté néerlandophone ?

Du côté néerlandophone, cela existe sur le plan de la prose et même du romanesque. Ce qu'écrit Louis-Paul Boon, par exemple,

est une forme de sociologie subjective de la Flandre. Et surtout Jef Geeraerts.

Cette absence serait-elle à rattacher à la tradition de l'exotisme dont vous parliez à propos du roman des années 50 ?

Peut-être est-ce dû au fait que certains grands journalistes qui travaillent dans les quotidiens n'ont pas senti la nécessité d'aller plus loin et d'écrire des livres. C'est dommage. Cela existe en Flandre. Manu Ruys, par exemple, l'éditorialiste quotidien du *Standaard*, a écrit il y a cinq ans un livre intitulé *Les Flamands* qui fera date.

Il y a bien quelqu'un - on le citait tout à l'heure -, c'est Claude Javeau. On l'oublie parfois. Il a, entre autres, écrit un livre à la fois très amusant et révélateur : *Les vingt-quatre heures du Belge*, où, au terme d'une étude sociologique et statistique très précise, il nous donne une sorte de résumé du mode de vie du Belge.

(mars 1979)

Frans DE HAES *

On dit que la situation des lettres françaises de Belgique est en train de changer. Le concept de «belgitude» est avancé avec de plus en plus d'insistance comme un des symptômes majeurs de cette transformation, comme une prise de conscience nouvelle, par les écrivains d'ici, des conditions dans lesquelles ils produisent. Qu'en pensez-vous ?

Je crois tout d'abord que ce qu'on appelle la transformation des lettres françaises de Belgique, qui est, je crois, réelle - encore faut-il savoir où elle se situe -, participe de toute façon à une transformation généralisée de la pratique même de la littérature. Cette transformation n'est pas du tout, contrairement à ce que l'on croit, rectiligne - c'est-à-dire allant de l'arrière-garde à l'avant-garde - mais se caractérise au contraire par la concomitance de toute une série de pratiques contradictoires. Ce qui fait que nous vivons au 20ème siècle avec des noms - c'est surtout une question de noms ! - monumentaux comme ceux de Kafka, Proust, Artaud, Bataille, etc, et que tout cela aura eu et aura forcément ses répercussions sur ce que l'on appelle les «lettres françaises de Belgique».

C'est un premier point, une belle banalité par laquelle je me distancie un peu d'un concept de «belgitude» qui risquerait de devenir trop consistant.

D'autre part, je voudrais dire quelques mots concernant ma relation à ce phénomène et le «lieu d'où je parle», comme on dit aujourd'hui.

Il y a quelques années, lorsque j'étais encore dans le milieu universitaire, je vivais sur une série de préjugés à l'égard de la littérature belge qu'en général j'ignorais assez superbement. Il se fait que je suis Flamand néerlandophone d'origine, avec une relation très intense à la culture française et que mon apprentissage de celle-ci fut avant tout un apprentissage de la culture française de France. Par rapport à ce qui se faisait ici en langue française, j'étais assez ignorant. Mes préjugés étaient plutôt tenaces. A savoir : la littérature

* Né en 1948, licencié en philologie romane, attaché scientifique aux *Archives et Musée de la Littérature*. A publié des recueils de poésie (*Gammes, Livrets*), ainsi que diverses études critiques. Auteur de deux livres-cassettes sur la jeune poésie belge de langue française.

française de Belgique est faite par des Flamands qui parlent le français; la littérature française de Belgique souffre d'un tel complexe vis-à-vis de la littérature française de France que nos écrivains s'avèrent, à l'égard de la sacro-sainte langue, plus puritains et plus fétichistes que leurs collègues du Sud; la Belgique, c'est une terre où l'on fabrique des «bons usages» et des grammaires ... Et puis il y a une littérature wallonne régionale assez florissante mais tout compte fait assez bêtifiante et nombriliste.

Tous ces préjugés, qui correspondent évidemment à quelque chose qu'il s'agit d'analyser, je n'ai pu les crever que très récemment. Il y a environ trois ans, lorsque, à la suite de circonstances assez fortuites, j'ai été chargé, pendant un peu plus d'un an, d'une chronique de littérature française de Belgique pour la B.R.T., j'ai dû, bien sûr, m'informer. J'étais devant ma propre ignorance.

Les premières choses qui me sont tombées sous les yeux, ce sont les numéros des *Nouvelles littéraires* et du *Magazine littéraire* consacrés à la nouvelle littérature française de Belgique.

Avec l'apparition, précisément, du concept de «belgitude».

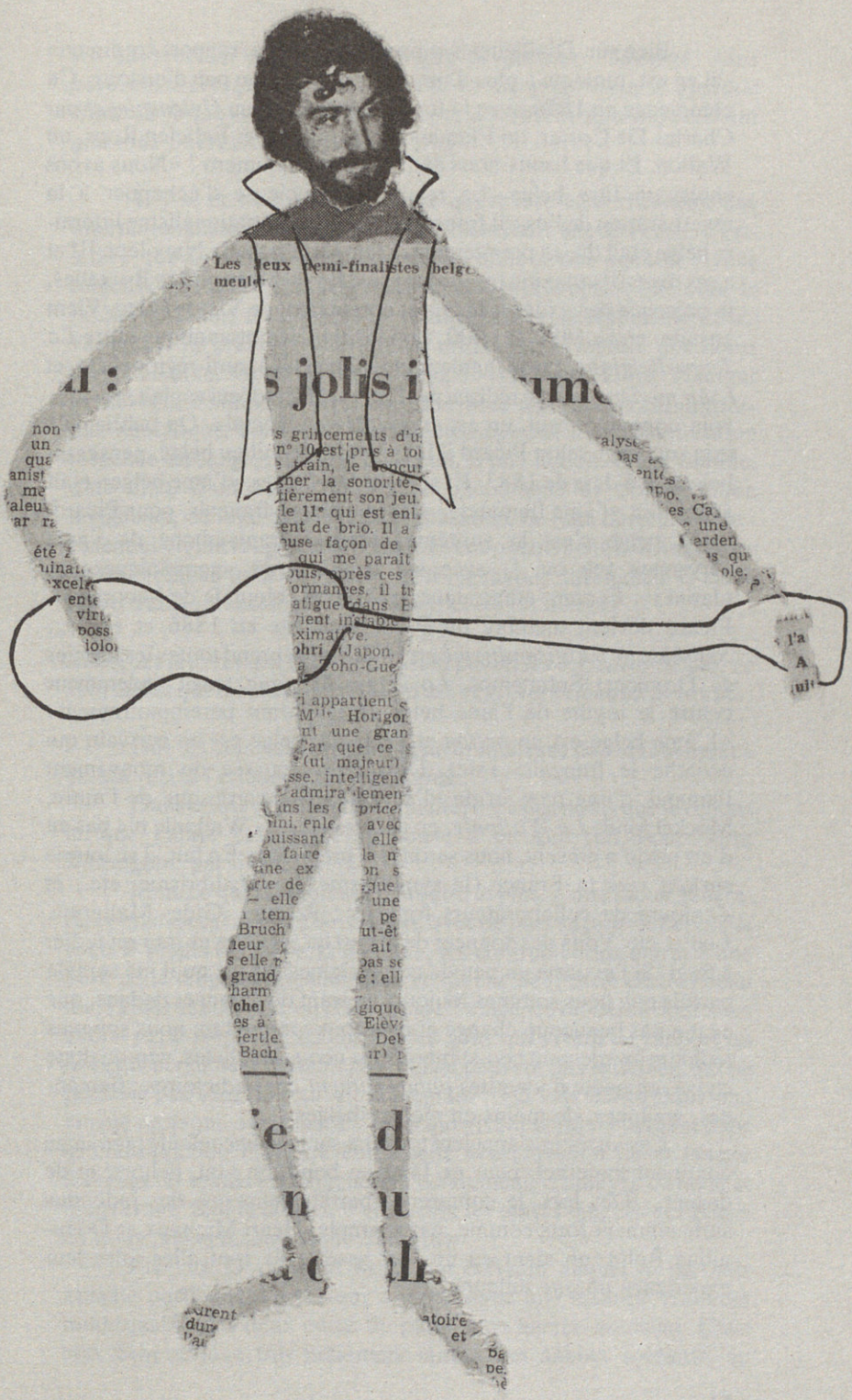
Exactement. Très rapidement j'ai été intrigué par ce que je pouvais découvrir à l'époque.

Alors, y-a-t-il vraiment quelque chose qui change dans la littérature belge ?

Je crois qu'il persiste, dans ce que j'ai pu lire, un très grand malaise vis-à-vis du sur-moi français, ce qui a fait surgir ce concept de «belgitude» de façon ambiguë. C'était une façon de dire : «fini avec ce malaise ! terminé ! nous essayons d'assumer notre condition équivoque, notre condition de bâtards, comme l'a appelé Marc Quaghebeur, sans culpabilité ...» Cependant, le fait d'avoir été obligé de recourir à un concept, si labile soit-il, prouve finalement que ce malaise subsiste, qu'il faut une «arme», une «identité»... J'espère dès lors, à l'heure qu'il est, que le concept de «belgitude» ne deviendra pas un slogan, qu'on pourra bientôt s'en passer. Je me méfie des mots d'ordre. De celui-là aussi.

Je comprends - et d'autant plus que j'y participe modestement - la nécessité que proclament certains de vivre le procès littéraire ici même. Mais en même temps je me méfie de tout ce qui pourrait réifier cet «ici même» en matrice révérée. Il y a encore trop de «respect» qui circule dans le monde des lettres, qu'il soit belge ou non.

Ce qui reviendrait à dire que ce rapport au sur-moi français est une des préoccupations majeures de l'essentiel des mouvements littéraires de la Belgique francophone.


Les deux demi-finalistes belge
s jolis i
ume
grincements d'u
n° 10 est pris à to
train, le concur
ner la sonorité
tièrement son jeu
le 11e qui est enl
ent de brio. Il a
use façon de
qui me parait
ormances, il tr
atigue dans
ximative.
ohri (Japon,
Toho-Gue
appartient
Mlle Horigo
une gran
ar que ce
(ut majeur)
sse, intelligen
admira lemen
ns les Caprice
ini, enle avec
puissant elle
a faire la n
ane ex on s
rte de que
elle une
tem pe
Bruch ut-êt
leur ait
s elle pas se
grand é : ell
harm
chel giqu
es à Elèv
ertle. Deb
Bach
e d
n u
l'a
A

Bien sûr. D'ailleurs le rapport à la France, rapport «œdipien» s'il en est, remonte à plus d'un siècle. Faisons un peu d'histoire. Ca commence en 1856 avec la fondation de la revue *Uylenspiegel* par Charles De Coster, un Flamand francophone, et Félicien Rops, un Wallon. Et que lisons-nous dans le premier numéro ? «Nous avons choisi un titre belge. La revue est soucieuse d'échapper à la réverbération de l'esprit français». Ce premier nationalisme littéraire belge était dû, en premier lieu, à l'impérialisme de Napoléon III et à ses rêves d'annexion très prononcés. Il y avait, en plus, à Bruxelles, la présence des exilés français et notamment de Victor Hugo. Vient ensuite, entre 1880 et 1900, l'opposition symptomatique entre *La Jeune Belgique*, farouchement individualiste et anti-régionaliste, et *L'Art moderne*, revue rédigée par Edmond Picard, qui voulait promouvoir, comme on sait, un art «national» et «social». On oublie cela trop souvent : selon Picard il fallait «voir le milieu belge, penser en belge». Ca date de 1883. Et si, pour De Coster, «l'âme belge» était avant tout «l'âme flamande» s'exprimant en français, pour Picard, l'âme belge c'est la suprême synthèse francophone de l'âme «aryenne» (eh oui !) avec ses composantes «germaniques» et «latines». Fervent admirateur de l'œuvre coloniale de Léopold II, Picard devient membre du Parti Socialiste en 1886 et écrit ... *Synthèse de l'Antisémitisme* en 1892 où il reprend toutes les idioties de Drumont. Entretemps, *La Jeune Belgique* réagit violemment contre le mythe de l'âme belge en déclarant péremptoirement : «L'âme belge est un mythe et l'écrivain belge est un écrivain qui écorche le français» (sic). Devant la poussée du mouvement flamand, d'une part, et de «l'âme belge» picardesque de l'autre, Mockel fonde *La Wallonie*, en déclarant : «La Wallonie n'a pas eu d'art jusqu'à présent, nous serons les premiers». En fait, il se tourne surtout vers la France (le symbolisme, le vers-librisme, etc.) et s'entoure de collaborateurs français : Régnier, Gide, Mallarmé, Louÿs, etc. Voilà des données de départ qu'il faudra un jour réétudier à fond. Si j'ai parlé un peu de ces «origines», c'est qu'il me semble parfois que nous sommes toujours en train de patauger dedans, que ça n'a pas beaucoup changé et que, tout compte fait, nous sommes toujours lourdement néo-symbolistes, néo-surréalistes, néo-quelque chose, en quête d'identités *apparemment* contradictoires : flamandes, wallones, de moins en moins «belges» ...

Ces identités s'appuient toujours sur le *même* refoulé : retour au continent maternel, peur de faire un bond, un vrai, dehors, et de danser... Dès lors, je comprends parfaitement que des individus suffisamment forts comme, par exemple, Henri Michaux et Dominique Rolin, en aient eu un jour assez : ils sont allés faire leur expérience *unique* ailleurs ...

Ce haussement d'épaules, ce refus de décliner l'identité, vous paraissent presque nécessaires. Est-ce lié, pour vous, à quelque chose de fondamental dans les pratiques littéraires d'aujourd'hui qui vous intéressent au premier chef ?

Il y a, et c'est la seule chose qui m'intéresse vraiment, une internationalisation croissante du problème de l'art, de l'écrit : c'est-à-dire que là où, au vingtième siècle, nous avons vécu et vivons toujours ces immenses régressions, ces catastrophes que sont le fascisme, toutes les espèces de nationalismes, le stalinisme et ses variantes, la pratique littéraire et artistique, à travers des noms comme Kafka, Musil, Joyce, Artaud, José Lezama Lima, Vladimir Boukovski, Phillipe Sollers, etc., constitue une résistancemultiforme, analytique, corrosive, intelligente, joyeuse, à la cristallisation forcenée du langage autour d'un moi, d'une nation, d'une famille, d'un clan, d'un parti. Face à ce phénomène de cristallisation imaginaire, de fuite dans cette cristallisation, de fuite devant le vide - essentiellement religieux -, face à tous ces phénomènes, la littérature vraiment *aiguë* tend à dire *non*, de mille façons différentes. C'est la seule transformation qui me concerne, ici ou ailleurs ...

Alors, les œuvres qui vous intéressent parmi les écrivains belges, ce sont celles qui disent non ? Vous avez déjà cité Michaux et Rolin...

Oui. Et cela veut dire que je ne m'intéresse pas uniquement à ce qui reçoit l'étiquette d'avant-garde.

Dans ce qui reçoit cette étiquette, il y a des noms que je retiens et que j'aime beaucoup. Je pense à ce que fait Jean-Pierre Verheggen, par exemple.

Mais ce qui m'intéresse peut-être le plus, d'une façon générale, ce sont des gens chez qui on voit, avec de plus en plus de netteté et avec le moins de tricherie possible, les contradictions entre, d'une part, cette langue française, avec ce qu'elle peut avoir de très beau mais aussi de surcodé, et, d'autre part, l'exigence moderne dont nous avons parlé trop rapidement ... Des gens qui vivent ce rapport au français et qui ne le dénient pas, qui ne peuvent pas le dénier, qui ne peuvent pas dire du jour au lendemain : «je vais écrire dans une langue utopique ou barbare», mais qui vivent continuellement dans la contradiction *réfléchie* entre cette cristallisation de la langue française et toutes les exigences d'éclatement, d'analyse critique et d'ouverture vers le dehors, c'est-à-dire les autres langues et l'Autre en nous, au sens analytique du terme.

J'ai cité Dominique Rolin, un écrivain auquel je me suis attaché particulièrement, qui a passé avec une aisance vraiment remarquable des deux côtés du paradigme ancien-nouveau. Chez elle, cela se joue très nettement autour des années soixante, au

moment où elle prend connaissance de ce qu'on appelle le nouveau roman, les nouvelles techniques romanesques, etc., non pas pour s'enrôler dans cette école, mais pour affronter autrement son sujet, fortement ébranlé à ce moment-là. Dans sa langue aussi, on voit un rapport encore très fidèle à la langue française, à sa correction, avec cependant de plus en plus de «corrosions», pas tellement au niveau du lexique qu'au niveau syntaxique.

La même chose - et là je parle d'un tout autre individu - se joue chez un Gaston Compère, qu'on ne peut pas spécialement appeler un auteur d'avant-garde. Mais Compère m'intéresse aussi dans la mesure où, surtout dans son écriture poétique, on trouve une tension, très douloureuse finalement et dont il n'arrive pas toujours à se sortir, entre une exigence «classique», sa fidélité proclamée à des gens comme La Fontaine - personnellement, je ne l'ai pas toujours pris au sérieux quand il disait cela ! - et cette espèce d'effritement de notre univers religieux, métaphysique, linguistique aussi, dans l'ère moderne que nous vivons. Chez Compère cette tension, cette espèce d'entamure de la langue et de sa «pensée» est extrêmement visible.

Finalement, je m'intéresse beaucoup plus peut-être - ce n'est pas une affirmation absolue - à des gens vivant *dans* cette contradiction, plutôt qu'à ceux qui disent : «Nous allons transformer la langue», quoique certains réussissent remarquablement à produire du nouveau mais ... Il se fait que j'ai un respect et une admiration tels pour les expériences, qui ne peuvent, encore une fois, qu'être uniques, d'un Antonin Artaud, d'un Joyce ou d'un Fernando Pessoa, que je me méfie tout de même de ceux qui voudraient simplement rejouer cette expérience ou «aller plus loin». Il faut que chacun trouve la tonalité de sa vérité. Et s'il est évident que les expériences précédentes ou environnantes vont s'inscrire et se fondre dans ce qu'il fait, la réussite, la semi-réussite ou l'échec de l'entreprise dépend de l'envergure et du talent de celui qui s'y engage. Plus tard, on verra bien s'il se situe en deçà, au-delà ou à côté. Lui, au fond, n'a pas à s'en occuper.

Certains prétendent que le fait que nous soyons en Belgique, c'est-à-dire dans une zone marginale par rapport à la France et à Paris, que le fait aussi d'être confronté à une autre langue nationale, facilite ce type de travail sur la langue. Qu'en pensez-vous ? Et plus largement : vous parliez tout à l'heure de la nécessité, aujourd'hui, de vivre le procès littéraire «ici même». Mais d'autre part, vous semblez éviter d'avoir à envisager l'essentiel de l'expérience littéraire selon une dimension trop directement sociologique. Cela reviendrait-il à dire que fondamentalement, cette situation linguistique particulière importe peu ? Qu'en est-il alors de l'«ici même» ?

J'ai évité la dimension sociologique, c'est exact, parce qu'elle

me paraît vraiment trop évidente sans vraiment faire le poids; le poids de qualité.

J'ai parlé de l'internationalisation de la littérature moderne, de la mise en cause de tout sujet cristallisé autour ou dans une langue, une nation, une patrie, etc...

C'est là une expérience fondamentale qui dépasse l'approche sociologique. Si je me penche sur un certain nombre de ces expériences - par exemple Faulkner ou Dostoïevski -, il est évident que l'expérience de Faulkner ne peut pas être située ailleurs qu'aux Etats-Unis et plus spécifiquement dans le Sud et que Dostoïevski, c'est la Russie. Bien sûr. Mais à travers cette expérience «enracinée» (encore que je me méfie de ce mot), ce qu'ils ont tous vécu de façon contradictoire - songeons encore à Kafka ! -, c'est l'expérience du déracinement dans et à travers cet «enracinement» fatal.

Précisément, ici en Belgique, si on regarde les choses froidement, ces gens, mes «compatriotes», qui sont nés dans ces quelques kilomètres carrés, devraient normalement être plus ouverts à l'autre langue. Quand je dis l'autre langue, je n'entends pas seulement le néerlandais, mais toutes les autres langues qui nous environnent, et je dirais, *l'autre langue dans chaque langue,* ce à quoi l'écrivain normalement devrait être attentif.

Notre situation marginale, au sens géographique du terme et peut-être aussi dans d'autres sens, *devrait* nous porter à cette expérience. Mais là encore, c'est une question d'individu. Quel individu assume, et dans quelle mesure, cette ouverture à l'autre, et quel individu ne l'assume pas ou même la refuse ? La littérature française de Belgique compte toute une série d'écrivains qui, contrairement à ce que nous venons de formuler, sont marqués par un refus très net de l'autre langue (quelle qu'elle soit) et qui reproduisent à leur façon ce fameux cliché dont nous avons parlé, qui fait qu'ici en Belgique on voit fleurir un français finalement encore plus pointu, plus crispé qu'en France. D'autres, heureusement, assument cette contradiction ou cette bâtardise. Mais je ne crois pas du tout que ce soit un phénomène généralisé ou un phénomène autour duquel il faille faire bande ou groupe. Tout dépend là aussi de la mesure individuelle, de la mesure dans laquelle un individu porté à l'écriture s'ouvre à ce qui n'est pas nécessairement dans «sa» langue. Et après avoir parcouru l'histoire de la littérature française de Belgique, je constate tout de même que les expériences les plus radicales de mise en question de l'espace *français*, de son espace linguistique, métaphysique, etc, se sont faites jusqu'à présent principalement en *France*. Artaud est français. Bataille, qui a une tout autre expérience mais une expérience de mise en cause radicale du rationalisme, est un Français. Et, tout compte fait, le surréalisme a pris son démarrage fulgurant en France, de même que *Tel Quel*, le nouveau roman, etc. Alors que la Belgique *devrait* être, normale-

ment, une terre privilégiée - quoique je n'aime pas ce mot - pour ce type d'expérience, je vois que celle-ci n'a pas eu lieu, jusqu'à présent, avec la force abrupte nécessaire.

Inversément alors - restons malgré tout au niveau sociologique -, y aurait-il des raisons objectives pour lesquelles aucune expérience décisive ne s'est faite ici en Belgique ? Encore faudrait-il y regarder de plus près. Je pense à Clément Pansaers par exemple ...

Vous avez eu tout à fait raison de me rappeler ce nom de Clément Pansaers. Ceci pour rendre un peu caduque mon affirmation de tout à l'heure. J'aime quand les choses se passent ainsi ... On pourrait reprendre le nom d'Henri Michaux pour dire qu'il s'est tout de même passé quelque chose ... Et puis il y a eu la terrible solitude explosive de Sophie Podolski. Mais encore une fois, ce sont, pour moi, des individus qui ont entamé une expérience extrêmement enrichissante à un niveau international et ces individus ont été produits dans un contexte belge qu'ils assument ou qu'ils refusent. C'est tout. Quant à moi, je ne m'explique pas, de façon «objective», la relative inexistance de cette radicalité. Mais je trouve intrigant que les deux mouvements collectifs aux sous-produits les plus *fades*, le symbolisme et le surréalisme, aient connu une telle émulation chez nous ... Dans ce petit pays dont on voit si bien la tristesse chez un Khnopff ou un Magritte, pays issu des fantasmagories «perverses», encloses, bourgeoises, de la fin du 19ème siècle, il n'y a pas eu de place où se serait levée une force esthétique négatrice comme cet extraordinaire «petit homme» de Chelsea, William Turner. Turner a d'ailleurs été tout de suite «enterré», dans l'Angleterre victorienne, par les pré-raphaëlites. Et la Belgique léopoldienne «symbolarde» a suivi les pré-raphaëlites ... tout comme les symbolistes français (qui, eux, avaient enterré Lautréamont). Heureusement, de temps à autre, quelqu'un s'en va respirer ailleurs ou reste d'abord obstinément ici, non pour entrer dans la grande ronde nationale, mais pour dire *sa* misère dans *cette misère*-là. Par la suite, il partira tout de même, pour des raisons plus amoureuses que littéraires. Je parle d'André Baillon que j'aime beaucoup. Névrosé jusqu'à la moëlle comme tous les autres (symbolistes, surréalistes, nationalistes), il arrive à l'écrire sous la forme la plus nue, dans un style, dans une tonalité un peu triste, mais honnête, percutante parfois ... C'est rare.
Ceci dit, lorsqu'on parle du «travail sur la langue», il faut encore savoir à quoi dans une région déterminée les gens sont à même de s'ouvrir. Et là, nous avons affaire à une dimension «sociologique» que j'accepte et qu'il faudra un jour creuser. La poésie flamande des années '50, très florissante à l'époque, était marquée par une très grande ouverture au domaine anglo-saxon (par exemple au «néo-réalisme» poétique) dont on trouve aussi des traces dans les pays de

l'Est, alors qu'en France bizarrement on en trouve très peu. Cette ouverture à l'autre est donc toujours, pour la plupart, une ouverture limitée. Par contre, en France, sur la plan de «l'avant-garde», il existe une très grande ouverture à ce qui se fait du côté non pas anglo-saxon en général, mais du côté américain, new-yorkais principalement. Ce n'est pas uniquement un phénomène de mode. Cela existe.

Cette ouverture à l'anglo-saxon, on la retrouve en Belgique francophone chez quelqu'un comme William Cliff. La découverte des poèmes de Cliff a été pour moi très importante, non que je trouve son œuvre «transcendantale», mais il est peut-être le premier qui ait vraiment cassé mes préjugés. Je cite ce nom également pour dire que Cliff est le seul, en tant que poète - il faudrait aussi un romancier ! - qui prenne ses distances de façon aussi virulente à l'égard du mythe wallon, du mythe flamand, du mythe belge. Il a écrit des poèmes d'une remarquable, d'une extraordinaire platitude sur les emblèmes wallons *et* sur les étudiants flamands. Signe de santé, sans aucun doute !

Je dis cela parce que c'est un phénomène que nous connaissons en Flandre. Des écrivains comme Hugo Claus (aussi bien dans ses poèmes que dans ses romans) ou comme Jef Geeraerts (qui est vraiment détesté, qui est la bête noire de la majorité catholique flamande) sont des gens qui se battent avec leurs mythes, avec leur patrie, leur parti, leur famille. Et c'est une hygiène fondamentale qu'ils apportent ainsi. Sur ce plan-là, j'ai l'impression que, du côté francophone, on est plutôt timide. Il y a les livres de Conrad Detrez et de Pierre Mertens, bien sûr, et c'est bien, mais il n'y a pas cet état de guerre salubre - songeons aux rapports de Joyce avec l'Irlande ! - entre les écrivains francophones et les mythes qui sont en train de se construire. Peut-être parce que c'est un mythe récent et que la Wallonie, du côté économique et social, se trouve sur la défensive. Je ne sais pas. Et c'est sur cette relative ignorance que je voudrais terminer.

(mars 1979)

Hubert JUIN *

Quelle est, selon vous, la situation des lettres belges aujourd'hui, telle qu'on la voit à Paris ? Avez-vous le sentiment qu'on y assiste à d'importantes transformations, comme beaucoup en Belgique le prétendent ?

Il faut nuancer la réponse. Je me sens impliqué dans cette question, parce que je suis un écrivain belge. Je n'ai pas demandé à être naturalisé Français. Il y a trente ans que je vis en France. Je suis resté Belge, pas du tout pour des raisons patriotiques ou nationales, mais tout simplement parce qu'il se fait que mes textes - je parle surtout des romans et des poèmes - impliquent quelque chose comme la Belgique. J'ai là mes racines et, comme mes racines sont déterminantes pour mes textes, je reste Belge.

Qu'est-ce-que cela signifie ? C'est que la Belgique, comme je l'ai dit, après Jean Cassou, c'est un peu la Chine de l'Europe. On n'y comprend rien, à moins d'une attention poussée. Il y a eu, chez nous, par exemple, une occupation espagnole. Enfants, nos professeurs nous ont cassé la tête avec des faits d'armes qui ne furent que des faits-divers. Il n'empêche que vous trouvez de ravissantes femmes, du côté, disons : de Furnes, qui sont plus Espagnoles que les habitantes de Séville. Si je dis cela, c'est parce que je crois absolument à cette «chance» du «creuset» Belgique. Je me souviens de Jean Ray, un fantastiqueur d'importance, qui fut écrivain dans nos deux langues, - et qui n'aurait pu vivre ailleurs que dans l'entre-deux. A partir de là, nous avons oublié nos écrivains, Eric de Hauleville, Odilon-Jean Périer, j'en passe qui furent nos anges. Et mon ami Franz Hellens devint une sorte d'exilé, non reconnu. Il ne fut pas de l'Académie Royale, ce qui est une honte. Il n'en fut pas parce qu'il ne voulait pas se séparer du peuple flamand, et parce qu'il fut dans les défilés de gauche après la Libération. J'ai écrit là-dessus. On avait mis à la place des grands écrivains belges des fonctionnaires d'un intérêt médiocre. Dès lors, nous prîmes la fuite ...

* Né en 1926. Auteur du cycle romanesque *Les Hameaux*, de nombreux livres de poésie (dont *L'Automne à Lacaud* et *Les Guerriers de Chalco*) et de plusieurs essais critiques (dont *L'usage de la critique*). Chroniqueur littéraire dans des journaux parisiens (dont *Le Monde*, les *Nouvelles littéraires* et la *Quinzaine littéraire*), ainsi qu'à France-Culture.

Je suis resté Belge avec des trous. Il est vrai que depuis le jour où j'ai cessé d'avoir un domicile en Belgique - j'entends : sur le territoire national -, j'ai été privé du droit de vote. Je me considère donc comme un incivique ou un condamné de droit commun. La Belgique (l'officialité) dit : «Hubert Juin est Belge». C'est vrai. Hubert Juin répond : «je suis interdit de vote», - et c'est vrai. Si, quelque jour, je suis élu à l'Académie Royale, il me sera - donc - permis d'inaugurer mon discours en remerciant la digne Assemblée d'avoir élu en son sein un malandrin de ma sorte. Je suis resté Belge pour deux autres raisons. D'abord, parce que la couleur de mes papiers d'identité ne m'importe aucunement. Ensuite, parce que Belge je suis, et Belge je reste, - même si cela doit déplaire aux Belges. J'écris avec une voix qui me vient du dedans, et qui est née avec moi, en même temps que moi, et dans le même lieu que moi.

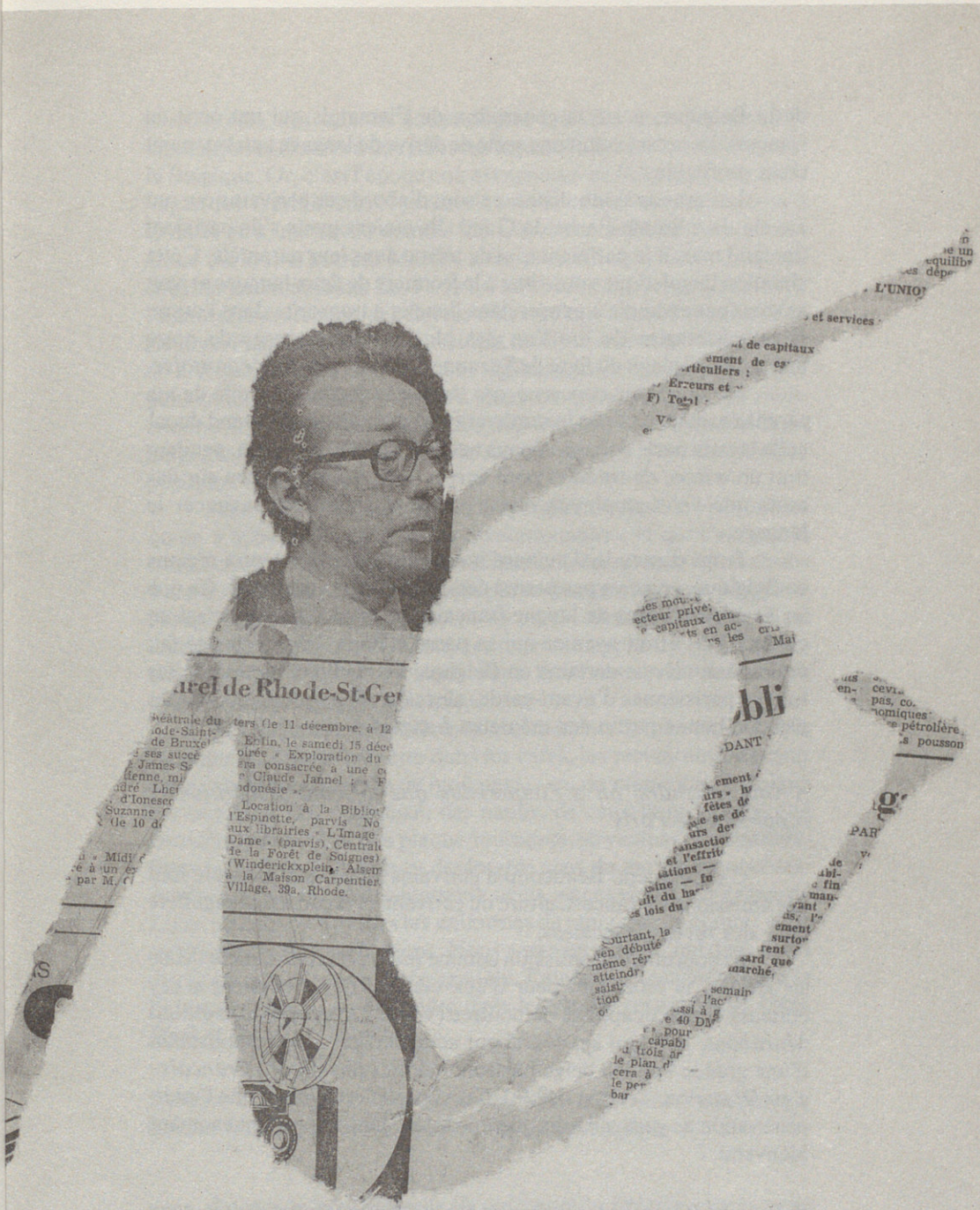
Pour répondre à votre question, il me semble évident que les choses ont changé. Elles ont évolué, pour plusieurs raisons. D'une part, le voyage de Paris à Bruxelles est devenu plus acceptable. Après la Libération, quand je venais à Paris, cela prenait pratiquement une nuit de train. J'étais pauvre.

D'autre part, Paris a perdu son hégémonie culturelle, son influence qui était totale. Prenez le théâtre : ce sont les métropoles de province, comme Lille par exemple, qui nourrissent aujourd'hui en France l'apport culturel. Dès lors, le fait pour moi de venir des Ardennes en passant par Bruxelles équivaut à venir du fond des Landes en passant par Bordeaux.

Mais il est vrai que j'ai toujours insisté dans mes textes sur l'idée de *Belgitude*. Je parlais de Bordeaux et de Bruxelles : il y a une différence essentielle. Bordeaux se situe parfaitement dans le domaine français, alors que pour Bruxelles, pour la Belgique, nous sommes dans un pays de marge, de marche plus exactement, au sens ancien et géographique du terme, où des cultures se mélangent.

Ici, je voudrais revenir sur l'influence espagnole. Au fond, nous sommes les témoins du soleil de Charles Quint dans des provinces où les Gilles de Binche lancent des oranges pour célébrer, dans le pays noir, le soleil, - et, mythiquement, faire revivre Atahualpa, - et ces gens d'avant Cortez qui étaient au moins aussi bizarres que nous. Voyez Michel de Ghelderode. Voyez ce qu'écrit ce grand oublié qu'est Georges Eekhoud (voilà bien un écrivain belge dont la Belgique actuelle a honte : *Kees Doorik*, par exemple, ou *Escale Vigor*, ou bien *Les Voyous de velours*, - mais on peut compter sur moi pour les rééditions. Georges Eekhoud, donc, et divers autres, mériteraient de paraître - enfin - à la surface des librairies. Il est incontestable que la Belgique (l'officialité belge) a méconnu, pour des raisons partisanes, ses meilleurs écrivains. Revenons à l'Espagne, sujet joyeux. Puis passons à autre chose ...

Un des grands apports à la fin du 19ème siècle, la belle époque


L'UNIO
et services
de capitaux
Erreurs et
F) Total
Mai
de Rhode-St-Ge
Théâtrale du
de Bruxe
James S
Claude Jannel
Indonésie
Location à la Biblio
l'Espinette, parvis No
aux librairies « L'Image
Dame » (parvis), Central
de la Forêt de Soignes)
(Winderickxplein
à la Maison Carpentier
Village, 39a, Rhode.
bli
DANT
PAR
pétrolière
pousson

de la Belgique, a été la génération de Flamands qui ont écrit en français. Ils ont introduit une sorte de dérive du langage extrêmement ment profitable.

Les grands symbolistes, ce sont d'abord ces écrivains qui ont été élevés à Sainte-Barbe de Gand. Ils étaient punis s'ils parlaient flamand mais il le parlaient tout de même dans leur parentèle. Cette situation linguistique vous situe à la frontière de deux langues et peut amener par exemple à penser dans l'une et à transcrire dans l'autre. Il est nécessaire de lire l'un des plus beaux ouvrages de notre littérature : il s'agit du livre de Suzanne Lilar : *Une enfance gantoise*.

En ce qui me concerne, ma langue de fondation, celle de ma parentèle, était le patois luxembourgeois, ce mélange de grand ducal et de lorrain parlé dans mon pays natal. J'ai donc été obligé, pendant tout un temps, de traduire pour écrire. Ceci vous rend peu sûr des mots que vous employez mais, paradoxalement, fait avancer le langage.

Je me demande si aujourd'hui, avec les ruptures entre régions en Belgique, on ne va pas perdre cet apport, cette spécificité. Ce que les écrivains belges de langue française peuvent y gagner, c'est un contact plus étroit avec ce qui se passe à Paris. Mais cela me fait craindre aussi que certains en Belgique ne veuillent récupérer des formes parisiennes d'avant-garde, alors qu'elles sont déjà récusées par une bonne partie des créateurs français.

A vous entendre, on a l'impression que la jeune génération se rapproche de Paris.

C'est évident. Beaucoup d'écrivains belges par exemple font des émissions à France-Culture ou écrivent de façon assez régulière dans des revues françaises.

Et pourtant une émission comme *Idem* est remarquable. Mais les Belges, je crois, ont peur d'eux-mêmes. Ils se confient à des éditeurs d'une incapacité démontrée (voyez l'aventure des éditions *Marabout*, et où en est Marabout actuellement - les responsables d'une grande banque belge baissant culottes devant des *Français* : c'est Waterloo, - et très risible). Ceci posé, il est évident que l'interpénétration de gens qui *pratiquent* la même langue est un phénomène bienvenu.

Cela veut-il dire que les écrivains des générations précédentes, ceux qui sont arrivés à maturité dans les années cinquante ou dans les années soixante, avaient une marque belge plus spécifique ?

Non, ce n'est pas exactement cela. Une spécificité a surtout existé après la Libération et jusque dans les années cinquante. Il y

avait à cela des raisons économiques : il n'existait pas de libre circulation ni d'accord douanier sur le plan du livre entre la France et la Belgique. Or, c'est l'époque où est apparue en Belgique la dernière vague des «surréalistes» : je mets le mot entre guillemets. Je pense à Colinet et à une revue comme *Le Ciel bleu*, à Dotremont et aux *Deux Sœurs*, à Marcel Mariën avec cette revue, qui n'a eu qu'un seul numéro d'ailleurs, *La Terre est une vallée de larmes*, et aussi à l'admirable collection des *Lèvres Nues* qu'une firme française (Les Editions Plasma) a fort heureusement rééditée, à Georges Lambrichs et à *Réponse* - un seul numéro également. Je pense à d'autres publications qui ont été jusqu'à deux ou trois numéros, je crois, comme *Solstice*, et qui étaient très importantes. A ce moment-là, la Belgique restait davantage fermée sur elle-même et prenait donc des positions originales.

Autre fait qui a contribué à la spécificité belge : le phénomène qu'on a appelé «le surréalisme révolutionnaire» et qui s'est par la suite retrouvé en France. Au moment où les grands surréalistes français ne voulaient plus entendre parler du communisme, Magritte, Nougé et d'autres se sont inscrits au parti communiste belge. Il ne faudrait pas, sur ce terrain, oublier tel contemporain considérable : ainsi, André Souris. Il y avait donc là et alors, des démarches absolument propres à la Belgique.

Et c'est là une raison de mon attachement. J'aime errer dans la Belgique d'aujourd'hui, être dans les cafés, les restaurants, devenir anonyme parmi ces gens de mon pays, - et, du même coup, éloigné des notables, des «connus», des nantis, de ceux-là qui, parce que Bruxelles est devenu une plaque tournante, se veulent internationalistes, et au plus mauvais et déplorable sens du mot, cosmopolites. Je n'ignore pas qu'au dix-huitième siècle, par exemple, un Prince de Ligne pouvait revêtir tous les uniformes du monde alors connu : c'est qu'il était d'avant les Nations. Nous sommes aujourd'hui dans l'état des Etats, et c'est une nuance capitale. J'aimerais (vœu pieux) que la Belgique cesse de se dissoudre dans les jupons respectifs de Mme Weil et de Mme Thatcher ...

Comment expliquez-vous qu'à peu près à la même époque un certain nombre d'écrivains aient quitté la Belgique ?

La raison pour laquelle ils ont quitté la Belgique après cette sorte d'âge d'or où vraiment les choses se faisaient dans le pays d'une façon tout à fait particulière est la constitution d'une *officialité* intolérable. Je regrette de devoir le dire mais ce phénomène a joué le rôle très important à ce moment-là. En poussant un peu loin la comparaison, on pourrait dire que, tout au long des années cinquante et jusque dans les années soixante, cela fonctionnait un peu en

Belgique comme les démocraties populaires : il y avait, non pas une «Union des Ecrivains», mais une *officialité*. Les publications, les livres étaient soutenus par le gouvernement. S'ils voulaient vivre un peu décemment, les écrivains devaient recourir à l'aide de ce gouvernement. Et l'attribution de ces aides était décidée par certains écrivains malheureusement quelque peu - c'est un euphémisme ! - traditionalistes.

Il me revient en mémoire cette anecdote, d'ailleurs charmante. Un jour que nous périssions de froid, Gérard Prévot et moi nous nous en allâmes voir Pierre Nothomb, excellent poète (je tiens à le dire), qui vivait dans un vaste appartement à Bruxelles, et qui, au Sénat, était quelque chose comme rapporteur aux Affaires culturelles (on excusera les imprécisions : rien de ceci ne m'a intéressé véritablement). Nous lui dîmes notre détresse. Il sortit de sa poche un portefeuille. Nous nous réjouissions d'avance. Hélas ! Il nous mit sous le nez une photographie de son domaine du Pont d'Oie et nous dit : «Voyez, mes pauvres enfants, moi non plus je ne peux pas chauffer toutes les pièces». Et Pierre Nothomb n'était pas le plus mauvais cheval de l'écurie d'alors : au contraire. Mais son bon vouloir (manifeste, malgré l'anecdote que je rapporte) ne nous a pas empêchés de crever de faim. L'argent était là. On a construit de jolies maisons à cette époque ...

Dès lors, pour pouvoir s'exprimer librement, les écrivains véritablement déterminés étaient contraints à l'exil.

L'exil ne réussissait pas toujours. J'ai quitté la Belgique en compagnie de Gérard Prévot. Il a dû retourner en Belgique; il l'a quittée à nouveau et puis il est tout de même reparti pour y mourir. Pour moi, les choses se sont passées autrement. J'ai payé fort cher ma liberté; j'ai été clochard et j'ai fait un tas de faux métiers mais il n'était pas question de retourner sur mes pas.

Autre raison du départ pour Paris : on avait vraiment l'impression que l'important se faisait, pas même en France, mais à Paris et nulle part ailleurs. Et, à cette époque, cela coûtait très cher de venir à Paris.

Par «très cher», j'entends que nous avions été labourés par la guerre. Des gens comme moi, comme Luc de Heusch, comme Jean Raine, comme Christian Dotremont, et quelques autres, eh bien !, nous avons connu une dérive exemplaire : l'alcool (mauvais), le tabac (médiocre), les filles (imaginairement admirables, mais imaginairement seulement). Après ces trucs, qui firent de nous des lecteurs impitoyables, et des vivants inconfortables, il ne nous restait plus qu'à juger nos aînés, qu'à démasquer le père (le culpabiliser ? pas même ! le foutre à poil ... et c'était vrai pour la littérature), de là le «surréalisme révolutionnaire» et «Cobra».

Le retour ? Retourner où ? Se précipiter dans les bras des services du Ministère - et apprendre, ou réapprendre à dire «Oui,

Monsieur !» ou «Merci, papa». Merci pour moi. J'en ai bavé. Maintenant, des «officiels» qui, à l'époque dont je parle, c'est-à-dire 1951, 1952, 1953 et 1954, me donnaient cinq francs avec un sourire narquois, et cette phrase : «Va donc passer la nuit à l'Armée du Salut» (c'était dans le quartier des Marolles), - ceux-là, aujourd'hui, me disent «tu», me passent la main dans le dos, me font des papouilles dans les oreilles. Malgré cela, et eux, je reste Belge. Allez comprendre ! Il y a des idiots partout, j'en suis un ...

Mais aujourd'hui l'officialité dont j'ai parlé n'a, par la force des choses, plus autant d'importance. La jeune génération crée ses publications, ses revues, trouve des terrains de recherches. Reste qu'il ne faudrait pas non plus que ces recherches deviennent trop abstraites.

Il y a en Belgique une spécificité historique, une spécificité économique et politique. Cela ne joue pas sur le plan du langage mais cela peut jouer peut-être sur le plan du contenu. Il y a encore, pour pas mal de Belges qui vivent en Belgique, l'idée qu'ils sont des marginaux de la culture. Mais c'est une idée plus qu'une réalité. Cela me semble assez faux, d'autant plus que la tendance actuelle pour les écrivains qui vivent à Paris est plutôt d'essayer de partager leur temps entre la province et Paris. Le mythe de Paris a heureusement tendance à s'effriter, et c'est tant mieux. La décentralisation est manifeste dans le monde du spectacle et de la musique : on organise un peu partout des expositions itinérantes, des murs de la poésie, des séances de signatures de livres, les maisons de culture se multiplient, des rencontres sont organisées en province, les gens des usines touchés. Mais l'édition, elle, à part quelques revues, ne s'est pas décentralisée.

Ce qui semble être un grand problème.

Oui, il est lié aussi à des raisons économiques et à des raisons de diffusion. L'éditeur doit voir les auteurs, avoir une banque, voir le diffuseur, etc. Tout cela se passe à Paris et il est très difficile que cela puisse se passer ailleurs. Ou bien alors il faut faire comme Bruno Roy qui dirige Fata Morgana à Montpellier, de petits tirages qui attirent l'amateur. Mais il ne s'agit plus alors d'édition normale avec des tirages importants.

D'ailleurs, les tirages «importants» sont-ils importants ? J'en ai royalement (étant citoyen d'une monarchie constitutionnelle, bien que privé, je l'ai dit, de mes droits civiques pour cause d'imbécilité administrative) assez d'une mythologie héritée de mai 68, et qui tourne à l'aigre de jour en jour. Après tout, les «quelques-uns» que souhaitait Stendhal, ce n'est pas mal, et surtout ce ne sont pas des fauves. Je n'aime ni les militaires, ni les gendarmes, mais à un militaire

cultivé, et à un gendarme bibliophile, je préfère (et de loin) un militaire analphabète et un gendarme idiot. Ceci posé, j'ignore absolument l'état mental des soldats de l'ordre et du désordre dans la Belgique d'aujourd'hui. Ils devraient lire *Phantomas* ...

Donc, le problème de l'édition n'est pas un phénomène spécifiquement belge mais, hélas, encore une survivance de l'hégémonie de Paris.

La vérité, dans cette question, qui est un peu de commerce, est le problème de la diffusion. On ignore généralement que la Belgique est un territoire de vente de livres que guignent divers magnats de cette industrie dite du Livre. La pieuvre verte gagne du terrain. La pieuvre verte fait lire de la merde à n'importe qui, à la condition de convaincre n'importe qui de lire de la merde : c'est facile, la publicité et les médias, arrosés comme il faut, servent à ces fins immorales.

(J'ajoute ce trait : l'édition belge est malsaine pour une partie. Elle se divise en deux parts. Les uns vont de l'avant avec des moyens de fortune, et ils ont raison, et ils font de bonnes réalisations; les autres s'occupent dans les antichambres du Ministère et des Régions. Je ne parle pas de manuscrits perdus : ce phénomène relève de la basse police, - je songe à la disparition du Journal de mon ami Marcel Lecomte, et à l'appropriation indue, par certains, des manuscrits de Ghelderode. Il y a des imbéciles et des voleurs partout).

Comment selon vous, la situation de ces années cinquante a-t-elle été amenée à se transformer ? Quels ont été les signes tangibles de cette transformation ?

Il est certain que la nouvelle génération s'est moins laissé coincer dans l'officialité. De plus, l'officialité a elle-même perdu une partie de sa puissance, mais une partie seulement. Les différents services qui s'occupent de l'achat des livres, de l'aide à l'édition ou de la distribution de bourses ont connu un renouvellement de personnel, c'est-à-dire un rajeunissement et, par là-même, une ouverture. Encore faudrait-il examiner avec attention la gestion du budget de la Culture. Ce faisant je n'attaque pas la Belgique seule. Chacun sait que les grandes maisons de couture en France se trouvent fort satisfaites des grandes dépenses de la Culture Française. Que le ministre, d'ici ou de là, qui n'a jamais péché, jette la pierre à l'autre.

L'évolution a également été favorisée par le déclin de Paris. Paris fascine moins qu'avant et c'est fort heureux.

Prenez un phénomène comme ce que j'appellerais, non pas le nouveau roman, mais le roman blanc. Je suis toujours très frappé de voir que l'élimination du narratif a coïncidé avec une modification de Paris, c'est-à-dire avec la construction des tours, le massacre des

quartiers. Cette modification équivalait à une dilution du narratif dans la vie quotidienne, et, bien évidemment, au niveau du romanesque.

Or, à quoi assistons-nous maintenant ? A une rébellion générale contre cette cité défigurée, et cela implique, sur le plan du roman, un retour très net au narratif. On pourrait donc dire que le narratif est une manifestation de l'écologie. En tout cas, on se met de nouveau à raconter des histoires et celles-ci sont enracinées. Où que soient ces racines. Vous pouvez voir à présent des écrivains qui sont de Toulouse et qui admettent qu'ils sont de Toulouse. Il ne faut pas oublier qu'à un moment donné les Belges qui écrivaient des romans, au lieu de situer l'histoire qu'ils racontaient à Braine l'Alleud par exemple, c'est-à-dire en Belgique, la situaient à Chartres.

Cela a-t-il changé ?

Je crois que cela a changé. Voyez les romans de Pierre Mertens ou d'Hubert Nyssen. Cela peut même aller plus loin. Je pense à Verheggen ou à Guy Denis, chez qui la référence à une région et à une situation géographique particulière est encore plus forte. C'est un bien.

Là, c'est le substrat linguistique qui revient.

Certainement. Et il n'y a aucune raison pour qu'il soit éliminé. Il arrive que mes proches - en France - lorsqu'ils lisent mes textes m'accusent d'insulter la syntaxe, et de bouleverser des règles dressées au cordeau à la façon des jardins de Le Nôtre. Il se fait que Charles le Téméraire m'est plus proche que Louis XI, et que je préfère les marionnettes de la dynastie des Toone aux généalogies du Théâtre-Français. Il se fait surtout que je parle - et Gaston Compère, pour ne citer que lui, ne me contredirait pas - plus avec mes entrailles qu'avec ma tête. Les écrivains belges de la grande époque (au temps où la bourgeoisie belge était la plus bête - ça, c'est incontestable - du monde) avaient beaucoup plus de vivacité que de culture. Nous étions à leur semblance. Nous avions des culs de plomb, l'amour des femmes, le goût des nourritures terrestres. Nous parlions nos langues, sans la moindre honte, ni le moindre scrupule. Je suis assuré que cela, chez nous, se retrouve aujourd'hui - heureusement ! Les jeunes écrivains belges que je connais ne veulent plus être les parents pauvres de l'Académie Française, ni les arrière-arrière-arrière-arrière-arrière-arrière petits neveux de Vaugelas. Voilà qui est bien.

Vous parliez du roman blanc et du nouveau roman. Ont-ils influencé les romanciers belges ou bien ceux-ci sont-ils passés à côté ?

Non, l'influence n'a pas été très importante. Voyez Gérard Prévot ou Moreau. Je n'en vois pas de trace chez eux.

Il y a eu des Belges qui sont venus à la traîne des auteurs français. Pourquoi pas ? Ils se trahissent eux-mêmes. Je reprends un mot de chez moi : ils déparlaient.

Lorsque j'ai écrit la série des *Hameaux*, c'était en plein à l'époque du nouveau roman. Certes les nouvelles techniques étaient très attirantes, mais pour moi, le roman blanc reflétait un univers strictement citadin.

Mais peut-être certains romanciers, comme Linze par exemple, ont-ils été davantage influencés par cette technique ?

Oui, mais ce sont quand même des phénomènes très isolés, si l'on considère la masse des romans signés par des auteurs belges et publiés en France ou en Belgique. Il y a Linze, effectivement, il y a d'autres petites tentatives mais tout cela n'a pas été très marquant. Cette imperméabilité des romanciers belges au nouveau roman s'explique par le fait qu'ils ne vivaient pas à Paris. Ils échappaient donc à cet environnement urbain qui servait de substrat peut-être inconscient au nouveau roman.

Bien sûr, il faudrait nuancer. Bruxelles est une ville défigurée. Paris est passé au vitriol des Mrs Chirac, de la Malène, Aaron. Mais Bruxelles est une ville, malgré tout, moins éclatée que Paris, moins «épouvantée» (dans cette mesure même).

Le retour au sol ou le retour au substrat linguistique, c'est beaucoup plus important ?

Oui, cela, c'est capital. Nous parlons de la Belgique francophone. Je vous disais : aujourd'hui on peut être de Toulouse, écrire à Toulouse et sur Toulouse et avoir un statut d'écrivain à part entière, alors qu'à un moment donné il y avait, c'est vrai, une honte à nommer la Belgique ou la province dans un texte.

Et du côté de la poésie, y-a-t-il un phénomène semblable ? Y a-t-il eu - pour prendre l'équivalent du roman blanc - une sorte de tentation du vide suivie d'un retour au concret ?

Pour la poésie, je crois que le mouvement a été beaucoup plus important que pour le roman. Si celui-ci a continué sur sa lancée sans trop se laisser contaminer par les théories nouvelles, la poésie par contre, en Belgique, à un moment donné, a été très tentée par l'écriture blanche. Cela devenait assez alarmant.

Vous employez le terme «blanc» pour l'écriture poétique également ?

Oui. J'entends ces petites notations disséminées sur une page où les mots sont convoqués, mais où, en même temps, on préserve un anonymat total, on empêche que filtre toute influence de la biographie, tout tracé biographique, toute inscription du Moi dans le n'importe qui de l'écriture. Plus de Je, mais un blanc typographique. J'ai l'impression qu'aujourd'hui, avec des gens comme Guy Denis, André Miguel, Théodore Koenig, Verheggen, tout un substrat est heureusement récupéré. Des gens qui existent. Qui, un peu, ou beaucoup, gueulent le texte. Il y a du Rabelais chez tous les belges qui ne sont pas des Belges honteux. Le fantastique nous colle à la peau, l'excès - voyez Gaston Compère ! Voyez Guy Vaes !

Il y a autre chose encore.

Ce qui distingue à l'heure actuelle la Belgique où la densité de population est très importante, c'est qu'elle a pu prendre davantage conscience de certaines crises. Leur résonance y est plus forte, plus aiguë qu'en France. La crise de la sidérurgie par exemple a été beaucoup plus sensible en Belgique, a touché des écrivains. Voyez Longwy : ce que demandaient les sidérurgistes de Longwy quand j'y étais, c'était que Paris sache au moins qu'ils existent. Alors qu'en Belgique l'arrestation des syndicalistes d'Athus a créé un autre choc. Un choc d'une nature plus *corporelle*.

L'écrivain belge - c'est peut-être une constante - a pour particularité d'être en général très proche de la réalité. Il est plus concret, moins *théorisant*.

Donc, après cette écriture blanche en poésie, un retour au concret s'est manifesté ?

Oui je crois. Mais, ceci dit, cette écriture blanche a été tout de même une expérience intéressante. Car, à part quelques surréalistes comme Chavée et le groupe du Hainaut ou quelques exceptions comme Lecomte, Colinet, Scutenaire ou peut-être Norge, l'écriture poétique belge était essentiellement une écriture d'officialité. Or l'écriture blanche a permis de casser cela très fortement.

Le Belge pratiquait volontiers l'alexandrin, la forme fixe, parfois avec bonheur. Pour citer des noms, je pense à des écrivains comme Pierre Nothomb, Bodart, Vandercammen, qui sont des gens fort honorables, mais qui, à un moment donné, représentaient la poésie belge, et peut-être sans le faire exprès, sans le vouloir, étouffaient toute recherche par leur présence même. Ils faisaient partie de ce que j'appelle l'officialité. Je range à part Marcel Thiry, qui fut un homme libre, habité par une parole originale et véridique.

Que pensez-vous de la situation des revues belges d'aujourd'hui ?

Il y a en beaucoup actuellement qui deviennent très intéressantes. Il y a aussi des cahiers collectifs, je pense par exemple à ce que fait *Cyclope*. Ce qui est important dans les revues d'avant-garde qui paraissent en Belgique, comme *L'Atelier de l'agneau* ou d'autres, c'est leur faculté d'ouverture et d'accueil. Et elles ne sont plus uniquement braquées sur Paris. Jacques Izoard est un grand poète. Un point, c'est tout.

Pendant les années cinquante, ce qui était toujours attendu dans une revue belge, c'était le texte d'un écrivain français. Les revues publiaient certes des écrivains belges mais l'essentiel était d'avoir un Français au sommaire. Tandis que maintenant, les revues belges d'avant-garde seraient très contentes d'avoir, plutôt qu'un texte d'un poète français, un inédit de Cummings par exemple. Elles s'ouvriraient tout aussi bien à Cummings qu'à René Char. Il y a donc un phénomène très important et dans lequel on trouve l'idée d'une plaque tournante. Comparées à elles, les revues françaises de province paraissent malheureusement très régionales, très clôturées, très *convenables*, peu audacieuses dans l'ensemble, malgré quelques exceptions.

Cette idée de plaque tournante est très liée à cette situation de marge ou de marche que vous évoquiez tout à l'heure.

Certainement. La Belgique est un pays où les cultures se mélangent, où le commerce maritime a toujours joué un très grand rôle. C'est presque par vocation géographique qu'elle a ce besoin de s'ouvrir aux cultures étrangères, de tenter de les transcrire ou d'avoir avec elles des contacts différents de ceux qu'entretiennent les Français. Il faut tout de même bien se rendre compte que c'est en France que l'on traduit le moins et le plus tardivement les grandes œuvres étrangères. Je vois au contraire dans les revues d'avant-garde belges que je reçois des tentatives très intéressantes de faire coonaître ce qui passe de nouveau dans l'école de San Francisco, pour ne prendre qu'un exemple.

Y a-t-il un mouvement du même genre au théâtre ?

Il y a des spectacles que j'ai trouvés très bons. Je pense aux tentatives de Frédéric Baal et de son théâtre, le Vicinal. On à un spectacle récent comme *Hamlet Machine* du Théâtre Mobile. De plus, il y a une recherche, surtout à Bruxelles, de lieux nouveaux où faire du théâtre. Voyez les anciennes Halles de Schaerbeek ! Cela est très important.

C'est une troupe belge et non une troupe française qui monte *Hamlet Machine*. Par comparaison, on vient aujourd'hui en France

de découvrir Pinter. La volonté de recherche est évidente dans le théâtre belge.

Qu'en est-il de l'essai comme genre littéraire et de la critique ?

Pour la critique, il y a d'abord un problème de support. Voyez la presse quotidienne. *Le Soir*, par exemple, a une page de critique littéraire par semaine, y compris la publicité qui y figure parfois. Tandis qu'un journal comme *Le Monde* consacre à la littérature de six à huit pages toutes les semaines. La situation n'est absolument pas comparable.

Ceci dit, sur le plan de l'élaboration de théories ou de critiques, une publication comme *Les Cahiers de symbolisme*, qui paraissent en Belgique, est d'un très grand intérêt. Je pense aussi à une discipline comme l'ethnologie. Il n'existait pas, à la Libération, de chaire d'ethnographie à l'Université Libre de Bruxelles. Elle a été créée et confiée immédiatement à Luc de Heusch. Celui-ci a publié des recherches absolument fondamentales et qui font autorité.

L'élaboration de théories plus littéraires est peut-être un peu moins riche, encore que les essais d'approche de la poésie et de la philosophie (mieux : de la non-philosophie) par Jacques Sojcher sont parfaitement convaincants.

Mais quand je vois la surcharge de théorie à laquelle on a assisté en France, je n'ai aucune envie de regretter d'éventuelles lacunes sur ce plan en Belgique. Il est bien certain qu'à un moment donné des auteurs en France ont écrit des livres pour faire plaisir à Barthes ou à Sollers : ils s'emparaient d'une théorie et écrivaient d'après cette théorie, alors que c'est l'inverse qui devrait évidemment se produire, la théorie devant se vérifier sur le vécu d'une écriture. Dès lors, il n'y avait plus de vécu de l'écriture : il n'y avait que la mise en action assez sèche, froide et sans avenir, de la théorie. Je pense qu'un abus de théorie est toujours préjudiciable. Mais ceci est en train de disparaître ou, en tout cas, d'être remis en cause. Je parlais du retour au narratif. Cela signifie aussi l'éloignement du théorique par rapport à une pratique de l'écriture. Cela va-même jusqu'au baroque. Je pense à des gens comme Grainville, Remy et d'autres chez qui, tout à coup, la machine narrative se remet en marche, se remet à fonctionner. Et cela se passe même chez d'anciens «théorisants terrorisants» comme Barthes : il a quand même écrit le *Barthes par lui-même* qui est un livre de saveur, et il y a l'aveu du *Plaisir du texte*. Quant à Sollers, après la période beaucoup trop rigoureuse où il a écrit *Nombres*, ses derniers textes constituent au contraire une récupération de tout ce qu'il avait égaré en cours de route. Et les dernières productions de Robbe-Grillet plongent carrément dans l'érotisme.

Donc, pendant les années soixante, c'est-à-dire pendant les années où la théorie a joué un si grand rôle en France, son influence était selon vous, de peu d'importance en Belgique.

Je l'ai peu perçue. Vous aviez tout de même des choses comme *Phantomas*, vous aviez Blavier et *Temps Mêlés*. Tout cela, c'était de la saveur; c'était très loin de ces revues françaises qui, à force d'être théorisantes, devenaient terrorisantes.

Il y a toujours là un bon sens - même s'il peut impliquer aussi la pire des folies - un goût du charnu et du charnel, une approche du concret, de la saveur naturelle. J'y crois beaucoup.

C'est d'autant plus paradoxal qu'aujourd'hui, si vous roulez en voiture en Belgique avec un ami, il vous dit : «regarde vite là à droite : il y a un espace de cinquante mètres sans maisons !» En France, au contraire, vous avez encore des espaces parfaitement dépeuplés que l'on a fuis et que l'on commence seulement à vouloir récupérer. Le goût du concret constitue donc un élément très spécifique de notre littérature. A quoi s'ajoute, j'y reviens encore, sa faculté d'ouverture qui est l'écho de la situation de plaque tournante qu'occupe la Belgique. D'ailleurs, les troupes théâtrales belges voyagent dans le monde entier. Les peintres belges exposent dans le monde entier. Bruxelles reçoit des expositions étrangères, accueille des écrivains étrangers. Il ya là une ouverture très significative à mes yeux et qui devrait surtout ne pas rompre la spécificité, la belgitude, mais au contraire la renforcer. Je ne pense pas que la solution pour les Belges soit de se dissoudre. D'autant plus que, il ne faut jamais l'oublier, toutes les conquêtes que font les Belges sur le plan intellectuel, ils les font malgré tout contre Paris.

(février 1980)

Anne-Marie LA FERE *

On dit que la situation des lettres belges de langue française est en train de changer. On parle beaucoup de «belgitude» et c'est sans doute révélateur d'un mouvement qui prend de l'importance. Le jeune théâtre semble également avoir profondément renouvelé notre art du spectacle. Qu'en pensez-vous ?

Depuis plusieurs années, on a l'impression que ça bouge énormément en Belgique. Peut-être cela bouge-t-il d'abord dans nos têtes, dans notre manière d'appréhender notre littérature. On avait autrefois un peu peur de l'aborder, comme si elle était trop proche de nous, et l'on se tournait plutôt vers la France ou vers les écrivains anglo-saxons. Or, voici qu'à présent on prend conscience de la grande richesse de cette littérature et on se rend compte que bien souvent on est passé à côté d'œuvres très importantes. Peut-être à cause de ce que l'on apprenait à l'école ou à l'université, qui n'était pas toujours passionnant. Au fond, on connaissait à peine les écrivains belges. On connaissait Maeterlinck, Verhaeren, un petit peu Ghelderode, mais c'était vraiment peu de chose. Peu à peu, l'on s'est aperçu qu'il y avait de jeunes écrivains et donc que ça continuait, que ça vivait; on a compris que la littérature belge d'expression française ne se limitait pas à de vieux livres ou à des anthologies. Et l'on a compris que les idées de ces jeunes écrivains rejoignaient les nôtres.

La notion de belgitude, qui remonte au fameux numéro spécial des *Nouvelles Littéraires* animé par Pierre Mertens, a été l'occasion d'une prise de conscience pour beaucoup. Elle nous est apparue comme la possibilité de nous retrouver, de nous accepter, de nous assumer, ce que l'on n'avait pas fait auparavant.

Mais en même temps que naissait cette notion de belgitude, naissait sa propre contestation. Il est vrai que, dans ce petit pays qu'est la Belgique, les paysages sont très différents de ceux de la France, que la lumière également est différente, très belle d'ailleurs et très particulière, et cela aussi bien en Flandre que dans les

* Née en 1940, licenciée en philologie romane. Journaliste et critique littéraire à la RTBF, collaboratrice de divers journaux et revues littéraires. Publie régulièrement des textes poétiques, surtout dans la revue *25*.

Ardennes ou à Bruxelles : ce n'est pas un hasard si la Belgique a produit de grands peintres. Il est donc normal que notre littérature aussi soit spécifique et que nous revendiquions une belgitude. Mais il est tout aussi vrai que nous courons le risque de nous enfermer dans un ghetto. Nous «faisons du belge», nous voulons être belges ... Très bien. Mais si nos livres restent en Belgique au lieu de circuler, c'est triste ! Si la belgitude constitue une contrainte ou une limite, elle est dangereuse.

Or, depuis la fin des années 60 - autour de 68 - est née une autre idée, celle des réseaux. La réalité de leur existence me frappe tous les jours, quand je vois dans mon courrier des lettres qui viennent aussi bien d'Alsace - il y a une «nouvelle poésie alsacienne» - que de Flandre, d'un Gabriël Maes par exemple qui s'intéresse aux petites revues de langue française; ou encore de Vitry, avec la revue *Barbare*, de Liège avec l'*Atelier de l'Agneau*, ou de Paris où se trouve actuellement Dachy, l'animateur de Transédition et de *Luna Park*. Et ce qui est très caractéristique, c'est que ce courrier ne provient pas seulement des grandes villes, il arrive souvent de province, même parfois de tout petits villages où tout à coup naît une maison d'édition. Ces réseaux sont tissés de relations d'amitié entre des écrivains, des animateurs de revues, des journalistes. Ils passent par delà les frontières.

Si la belgitude se transmet grâce au réseau international, elle est vivante, elle existe. Outre les réseaux, il y a les colloques et les festivals qui permettent une circulation, un échange dont notre belgitude peut se nourrir.

Vous parliez de théâtre ... Des festivals, comme le Festival International de théâtre de Bruxelles en novembre 1979, sont très importants. Ce festival a apporté la preuve que le théâtre belge d'avant-garde est tout à fait à la hauteur du théâtre d'avant-garde étranger, anglo-saxon par exemple. De telles confrontations sont capitales. Les gens se rencontrent, les idées circulent. De même lors des colloques : on met une tête sur un nom, sur une signature qu'on a rencontrée dans un livre, dans une revue, et tout à coup ça vit. A mon sens, ce sont des contacts qu'il faut chercher à développer.

Vous dites : «Nous avons fait telle chose; nous avons constaté telle autre chose.» Cela veut-il dire que tout ceci est une question de génération ? Ce mouvement nous est-il contemporain ? Est-ce nouveau ?

Oui, c'est une question de génération. Il est clair qu'avant 1968, pour prendre une date repère, qui est évidemment un petit peu fausse ...

d'

ouvé

Pour en sa
tique, il d
ier bistre
dont il ne
; souvenir
sorte, don
ergence à
coup de
uettes et
de traits
subitement
de ces réal
ouies, l'espr
ue le geste.

Edmonds-Alt
gestes, des attitud
des imag d'un
il se fai sa ma
gue. Z d'omb
tre en ière e
noir e pou
valeu ginelles
d'émo

NIÈL

(1) I le Cha
des KI ts, 12,

É

G DE
64 13,
à s.
LA
9,4
h.
Ira
DE
in
3.54
à
lu

M

... elle est symbolique aussi ...

... elle est symbolique aussi, donc elle est importante, avant 1968, la profonde méconnaissance que nous avions de notre propre culture ou de notre littérature venait aussi du fait que nous n'avions pas mis en question les structures et l'institution. L'enseignement était assez classique et ordonné et nous l'acceptions tel quel, sans beaucoup de sens critique. Mais par la suite, la curiosité s'est éveillée et l'horizon s'est élargi.

Vous dites : «Les structures et l'institution». Qu'entendez-vous par là ?

L'institution, c'est d'abord l'Université. On y fait un apprentissage, mais en même temps on est enfermé. Et il n'est pas facile d'en sortir pour se créer une culture plus sauvage. Il faut pour cela redevenir autodidacte et abandonner en partie ce qui a été imposé.

Quant aux structures, j'entends par là la grande machine officielle. On n'y retrouve pas toute cette jeune littérature, très dynamique. Parallèlement aux structures, on voit se manifester un tas de jeunes poètes, on voit de petites revues naître dans tous les coins; des manuscrits circulent, on discute beaucoup; il y a là une activité vraiment étonnante.

Cela veut-il dire qu'avant 1968, la littérature en Belgique était beaucoup plus conditionnée par la structure officielle dont vous parlez ?

Pas du tout ! Il est évident qu'à toutes les époques une littérature vivante a existé. Pensez aux surréalistes belges, pensez au groupe Cobra. Cobra, c'était dans l'immédiate après-guerre; c'est déjà loin. Ces gens bougeaient, cherchaient, vivaient en marge des structures. On peut même remonter plus loin. Voyez la Jeune Belgique. Mais la différence, c'est que tout cela fait beaucoup plus de bruit aujourd'hui. Grâce aux média, tout devient beaucoup plus apparent et spectaculaire. On se connaît peut-être mieux, le courrier va plus vite, l'information circule. Et surtout, mai 68 a provoqué une sorte d'élargissement de la pensée contestataire, l'introduction du politique dans le poétique.

Pour revenir au théâtre, pourriez-vous préciser ce qui a changé ?

Les années 70 ont vu naître les «jeunes compagnies». Le terme a tout de suite été contesté et discuté, parce qu'en fait elles n'étaient pas si jeunes que cela. Très souvent, les metteurs en scène

avaient déjà travaillé avant, dans d'autres lieux, plus institutionnels, où ils avaient monté des spectacles. Mais soudain plusieurs troupes - quatre essentiellement - se sont appelées «jeunes compagnies». Elles ont formé ce que l'on a appelé le «cartel», qui a éclaté à l'heure actuelle. C'étaient des troupes à tendance brechtienne, post-brechtienne, c'est-à-dire qu'elles voulaient se livrer à un sérieux travail de relecture, d'analyse des textes, de grands textes ou de textes contemporains. Je pense par exemple à Van Kessel et à son intérêt pour le théâtre allemand. Tout ce travail a contribué à la découverte de ce que les Allemands appelaient la dramaturgie et a introduit les dramaturges dans le théâtre belge. C'était un travail très sérieux, universitaire bien souvent, et qui a amené une autre vision du théâtre, avec une plus forte distanciation, une plus grande élaboration aussi. Il me semble que cette tendance remonte au théâtre du Parvis, avec Steiger, et Liebens après.

C'est là qu'a commencé le jeune théâtre ?

C'était en tous les cas la première fois que je voyais autre chose que ce que l'on donnait dans les grands théâtres institutionnalisés. Pour la première fois aussi, les jeunes venaient au théâtre, sans s'ennuyer. On avait l'impression que c'était neuf. Le Parvis est un exemple, mais il y en a évidemment des tas d'autres. Le Vicinal est né à peu près vers la même époque, immédiatement après 1968. Là, la recherche se faisait dans une tout autre direction : on découvrait Grotowski, on découvrait tout un travail du corps et c'était vraiment un éblouissement. Il y a eu à cette époque une sorte d'éclatement. On découvrait aussi le théâtre américain, le Bread and Puppet, le Living Theatre, etc, grâce à Jo Dekmine qui les accueillait au Théâtre 140. On se rendait compte qu'il y avait un autre mode d'expression que le texte.

Vous dites que soudain un autre public est venu au théâtre ...

Je me souviens qu'au début des années 60 beaucoup de gens, les jeunes surtout, n'allaient au théâtre qu'à contre-cœur. On y allait à Paris, parce que là, on pouvait voir des spectacles un peu plus intéressants. A Bruxelles, il faut rappeler encore le Théâtre 140 qui invitait des troupes étrangères. Mais le théâtre de répertoire traditionnel était souvent très décevant. Seul le Théâtre de Poche créait un nouveau répertoire. Mais quand le Parvis ou le Vicinal sont apparus, tout un public a adhéré immédiatement à ces formes ou à ces recherches nouvelles.

Quelque chose de différent est-il apparu dans l'écriture théâtrale ?

Il a évidemment fallu plusieurs années avant qu'un théâtre comme celui de l'Esprit Frappeur monte toute une saison d'auteurs belges. Nous avons pu voir ainsi l'année passée des pièces comme *Les Miroirs d'Ostende* de Paul Willems dans une mise en scène de Ronse, et *Mademoiselle Shakespeare* de Liliane Wouters ou *Jeu d'Intérieur* de Jacques De Decker, deux pièces toutes récentes. Ce fut une révélation parce que, même si tous les spectacles n'étaient pas d'égale qualité, Albert-André Lheureux, l'animateur de l'Esprit Frappeur, a démontré qu'il était possible de trouver en Belgique tout un répertoire dramatique. Et le Théâtre Poème, cette année, présente également tout un choix de spectacles à partir de textes d'écrivains belges. Quant au Rideau de Bruxelles, il nous avait révélé déjà des pièces de Jean Sigrid, de Paul Willems.

Ce n'est pas un hasard non plus si depuis quelques années l'on s'intéresse de nouveau à Ghelderode et à Crommelynck. Il y a même des théâtres, comme l'Atelier du Spectacle ou le Théâtre du Miroir, qui se sont spécialisés dans Ghelderode. C'est qu'on se rend compte de plus en plus que Ghelderode, très profondément, est proche de notre sensibilité. En ce qui concerne nos contemporains, il faut évidemment mentionner Kalisky qui est un très grand écrivain. Malheureusement, ses pièces sont souvent montées de manière discutable et j'en arrive personnellement à avoir plus de plaisir à les lire qu'à les voir jouées. Mais je n'ai pas encore vu les deux dernières mises en scène en France ...

Cet intérêt actuel pour un Crommelynck ou un Ghelderode fait donc partie de cette découverte de nous-mêmes dont vous parliez en commençant cet entretien ?

Assurément. En même temps qu'une jeune littérature se développe, on retourne à des auteurs du passé et on s'aperçoit qu'il y a là un patrimoine très important, que certaines œuvres sont proches de notre sensibilité. Je pense par exemple à André Baillon dont Jacques Antoine a réédité plusieurs ouvrages. Je n'avais jamais lu Baillon auparavant. En le découvrant récemment, j'ai été frappée de constater combien cet homme avait ce que j'appellerais une sensibilité antipsychiatrique avant la lettre et combien sa façon de décrire le quotidien est proche de la nôtre.

Pendant les années 50 et 60, d'importantes transformations se produisent en France, tant pour le roman que pour la poésie. De quelle manière, selon vous, les écrivains belges ont-ils suivi le mouvement ?

Je pense à certains livres étonnamment nouveaux pour cette époque-là... J. Antoine vient de rééditer *Octobre long dimanche* de

Guy Vaes. Voilà un texte qui, au moment de sa parution, a été salué par Pascal Pia comme étant plus intéressant encore dans ce qu'il apportait de neuf que *Le Voyeur* de Robbe-Grillet.

Je pense aussi à la période d'avant 68, trop peu connue je trouve, où s'annonce déjà tout ce qui se passera cette année-là. On n'a pas assez souligné l'importance des situationnistes. Il y a en Belgique un personnage capital de ce mouvement, c'est Raoul Vaneigem, qui vient d'ailleurs de publier *Le Livre des Plaisirs.* Son *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* a eu une influence considérable sur les événements de 68. Et il n'y a pas que Vaneigem. Il y a eu Debord ou Viénet en France, il y a eu en Belgique tout un courant de pensée, tout un état d'esprit, très marqués par l'Internationale Situationniste.

En fait, le situationnisme, Christian Dotremont l'a rappelé, a été lui-même fortement influencé par les idées de Cobra. Il y a là une filiation très importante, même si d'anciens membres de Cobra, qui ont participé à l'Internationale Situationniste, l'ont quittée dès les premières bagarres. Car ce n'est pas tellement d'une continuité qu'il s'agit mais plutôt de renouvellement en Belgique d'une forme d'esprit révolutionnaire.

Ce qui est très curieux et très intéressant, c'est que je pensais vous entendre parler de l'influence de Tel Quel ou de la linguistique et que vous êtes partie du côté des situationnistes. Cela veut-il dire que ce type de pensée est plus importante pour notre littérature actuelle ?

Je n'irai pas jusque là; il est indéniable que le structuralisme par exemple a eu un succès et une influence considérables. Si je mets au premier plan le rôle des situationnistes, c'est peut-être surtout par intérêt personnel; leurs idées qui étaient partout en 68, qui se sont largement répandues à travers les slogans de l'époque, nous influencent encore aujourd'hui. Je pense par exemple à un roman qui vient de paraître, *Berlin mercredi* de François Weyergans : il y a là un esprit qui est encore marqué par le situationnisme, même si l'auteur n'en est pas conscient lui-même. Et l'influence des situationnistes ou de Cobra se fait aussi sentir dans des textes publiés par les petites revues. On y trouve une atmosphère très détendue, subversive et pleine d'idées originales.

Il ne faut pas confondre les situationnistes et les écrivains engagés. Des romanciers comme Conrad Detrez ou comme Pierre Mertens portent sur notre époque un regard très critique, très politique aussi. Ces mots n'ont rien de péjoratif parce que, comme ces deux écrivains sont en même temps d'extraordinaires inventeurs de fictions et d'écriture, ils échappent à ce danger que court souvent la littérature engagée de prêcher pour une chapelle ou de faire la

morale. Ils rendent compte de notre époque et en même temps les récits qu'ils publient sont passionnants.

Vous parliez à l'instant des revues. Est-ce que les revues littéraires vous semblent jouer un rôle prépondérant dans ce qui se passe aujourd'hui dans notre littérature ?

Oui, c'est bien connu et ce n'est pas neuf. Depuis longtemps, les grands éditeurs puisent dans les petites revues pour renouveler leur catalogue. La revue est un tremplin, un marche-pied pour beaucoup d'écrivains. Et à côté des individus, il faut compter aussi avec les groupes pour transformer et faire évoluer un état d'esprit, une culture. On constate souvent entre l'individu et le groupe un rapport dialectique essentiel. Les exemples sont nombreux autour de nous. Voyez les animateurs de revues ou de certaines maisons d'édition, qui réalisent un travail remarquable malgré leur faible pouvoir économique. Je pense par exemple à Fernand Verhesen et à sa maison d'édition Le Cormier qui vient de publier *L'Atelier* de Claire Lejeune. A partir de ce livre, beaucoup de gens rêvent d'ateliers d'écriture et pensent à travailler eux aussi dans cette perspective. C'est un schéma fréquent aujourd'hui : autour d'un individu polarisateur se crée un groupe qui suscite autour de lui une sorte d'efflorescence.

Je pense ainsi à Jacques Isoard qui, à Liège avec l'Atelier de l'agneau, est un animateur, un découvreur. C'est lui qui a découvert Savitzkaya. Il y a aussi dans ce groupe d'autres personnes très actives comme Robert Varlez et Françoise Favretto. L'Atelier de l'Agneau ne se contente pas de publier des revues comme *Odradek* ou *25*, il organise aussi des animations, des lectures de textes, des rencontres avec les écrivains. Cela fait partie de ce rôle de polarisateur.

Autre exemple : *Temps Mêlés* à Verviers avec André Blavier. Là c'est toute une tendance pataphysicienne à la Queneau. Il y a *Phantomas* aussi, la revue, le groupe et ses ramifications, *Aménophis, Revue et Corrigée*, et bien d'autres ...

On revient donc toujours à cette idée de réseaux. Mais ne pensez-vous pas que ceci concerne davantage la poésie que le roman ?

C'est exact, quoique l'on puisse tout de même parler de réseaux pour certaines revues qui ne sont pas des revues de poésie. Il y a aussi des liens qui existent entre les gens qui font de la théorie , je pense à la revue *Degrés* pour les sémiologues, par exemple. Mais il est vrai que les romanciers et les essayistes sont plus isolés. Il existe bien un «groupe du roman», mais je le connais mal; je connais des

écrivains du groupe, que j'aime bien, mais peu importe s'ils appartiennent au groupe ! Des romanciers comme Georges Thinès, Pierre Mertens, Conrad Detrez sont moins liés à des groupes. Même s'ils ont des affinités et s'ils se reconnaissent ou s'admirent entre eux, le lien n'est pas intime et profond comme celui qui unit certains poètes.

Qu'est-ce qui vous semble caractéristique chez les romanciers belges d'aujourd'hui ?

Quelque chose a totalement changé. Les romanciers n'ont plus peur d'évoquer notre réalité, que ce soient les trams de Bruxelles, le nom des rues et tous ces éléments qui constituent un climat qui nous est propre. Il ne s'agit pas de tomber dans le folklore, bien sûr, mais le fait de ne plus se sentir obligé de déplacer les événements que l'on raconte dans une ville de province française, permet d'assumer avec leur atmosphère, leur ambiance propre, tous ces paysages qui sont les nôtres. C'est vraiment capital de pouvoir parler de ce qui nous entoure : dans tout romancier, il y a évidemment un autobiographe plus ou moins caché, lequel n'ayant plus à transposer, s'exprime avec plus d'authenticité et de plaisir. Même pour les Français, pour les Québecois ou pour les Suisses qui les lisent, j'ai l'impression que ces romans sont devenus beaucoup plus riches, parce qu'ils apportent un climat qui appartient en propre à la Belgique. Pourtant, je crois qu'il faut nuancer cette idée souvent défendue par Pierre Mertens et que je reprends à mon compte, parce que j'ai souffert dans mon adolescence de ne pas accepter la Belgique et de me croire obligée de transposer tout récit en France. A la vérité beaucoup de romanciers osaient depuis longtemps situer leurs livres en Belgique : Marie Gevers, Paul Willems, André Baillon, Guy Vaes, Robert Vivier, et bien d'autres.

Peut-on également constater un changement en poésie ?

Oui, il y a une très grande évolution mais je ne sais pas si elle a toujours été heureuse ... On a d'abord assisté, il y a quelques années, à ce que l'on appelle la «recherche ou expérimentation en écriture», je n'aime pas tellement l'expression, parce qu'elle suppose qu'il faille nécessairement triturer la langue dans un laboratoire pour la faire accoucher du produit de l'inconscient. Il faut bien dire que l'utilisation de la psychanalyse a été un peu abusive. Il y a eu des textes intéressants dans cette optique mais rien de vraiment abouti. Je crois que l'on revient aujourd'hui à une écriture plus transparente.

Je pense encore à Jacques Izoard. Ce poète travaille beaucoup la langue mais reste très accessible et immédiatement lisible.

Récemment un étranger m'a dit :«Vous avez en Belgique un très grand poète mais peut-être que vous ne le savez pas assez, parce que cette poésie est écrite pour tout un chacun. Ce poète est Jacques Izoard.». On pourrait trouver d'autres exemples.

La langue des jeunes poètes se fait souvent aussi narrative ou descriptive. Elle est remplie d'images insolites mais n'est pas systématiquement éclatée. On remarque l'importance du social, l'irruption du politique dans ces textes. Ce qui frappe aussi, c'est l'influence de l'anglo-saxon, l'utilisation de plus en plus fréquente de mots anglais. Et puis, il y a l'humour, le cocasse. Voyez quelqu'un comme Jean-Pierre Verheggen qui a pu, grâce à l'humour, faire que son écriture recherchée, élaborée, sophistiquée, dépasse le cénacle des initiés et s'adresse à tout le monde.

Il est d'ailleurs curieux de constater que les écrivains belges manquent souvent d'humour, ce qui risque très vite de les faire glisser dans une sorte de discours officiel.

Dans certains textes, Verheggen insère du wallon, jouant de l'infra-langue dans un texte qui globalement continue à s'écrire en français.

Oui, c'est un langage intéressant. Il y a les textes de Verheggen en ce domaine, il y a aussi ceux d'une troupe de théâtre que j'aime beaucoup et qui, depuis quelques années, donne des spectacles où le wallon est utilisé de manière inattendue, c'est la troupe du Capiche Arden Théâtre. Les textes sont écrits par Guy Denis, dans un wallon où interviennent des mots français, mais aussi des mots flamands, des mots anglais. Cela donne une langue compréhensible par les jeunes, passionnante, très amusante, alors que si c'était du wallon pur et traditionnel, les jeunes ne comprendraient plus. Dans ces pièces également, l'humour est une dimension capitale.

Et qu'en est-il du terroir, du régionalisme dans notre littérature ?

Alors là, il y a beaucoup moins d'humour. Les écrivains de ce type, comme un Jean-Pierre Otte par exemple, se caractérisent plutôt par un besoin de se ressourcer, de se replonger dans un langage qui évoque des paysages et un mode de vie bien déterminés. Ils représentent une tendance presque «écologique» de notre littérature, particulièrement intéressante parce qu'elle reflète à sa façon aussi bien un certain visage qu'un certain état de la Belgique d'aujourd'hui.

Mais en fait, le rapport au terroir n'est pas toujours si simple en Belgique. Les Bruxellois d'adoption, par exemple, sont très souvent des gens sans racines profondes. Ils viennent d'un peu partout, sont établis à Bruxelles depuis une ou deux générations, et

n'ont pas le souvenir de leur berceau familial, de l'endroit où sont nés leurs grands-parents : quelque chose alors manque, on se sent un peu orphelin de sa terre, de son origine. Certains écrivains, qui ont quitté leur terroir, s'efforcent parfois de le retrouver dans leurs romans. Voyez Hubert Juin ou Conrad Detrez. Il arrive aussi qu'il faille attendre d'avoir un certain âge pour pouvoir le faire. C'est finalement assez tard que Suzanne Lilar a écrit *Une Enfance gantoise*. Peut-être les jeunes auteurs sont-ils trop pris par l'immédiat, par l'actualité. A moins qu'ils ne soient, comme Jean-Pierre Otte, enracinés de leur propre choix dans leur lieu d'origine.

Autre problème, celui du rapport à Paris. Où en sommes-nous de ce côté-là ?

Je crois que les choses ont changé. Auparavant, presque tous les grands écrivains partaient à Paris. Je pense à Michaux, à Dominique Rolin, ou à Marcel Moreau. Aujourd'hui, c'est devenu beaucoup plus rare, ce n'est plus la règle en tous les cas, même si quelqu'un comme Conrad Detrez s'est installé là-bas. Je crois que le choix de rester ici correspond à ce fait d'assumer la Belgique dont je parlais tout à l'heure. Il reste que le problème de l'édition se pose de manière épineuse pour les écrivains belges : nos grandes maisons d'édition publient surtout des bandes dessinées ou des albums de luxe et les quelques éditeurs qui s'intéressent à la littérature pure ne possèdent que de très faibles moyens financiers; ce sont souvent des éditeurs artisanaux qui ne peuvent sortir qu'un petit nombre de livres par an et dont la diffusion est très mal assurée. Il y a Jacques Antoine qui a eu l'idée de cette remarquable collection de rééditions, «Passé-Présent», et qui a lancé depuis peu une collection d'écrivains belges contemporains, «Ecrits du Nord». Il y avait Marabout, mais on sait les problèmes que cette maison a connus. Beaucoup d'écrivains aujourd'hui habitent Bruxelles ou Liège et publient à Paris.

Il y a aussi un aspect positif dans le fait de vivre en Belgique, c'est qu'on échappe à la vie parisienne, au côté mondain et factice qu'y prennent les relations entre écrivains. Ce qui se passe sur la scène de Paris, toutes les intrigues qui s'y jouent, c'est vraiment la société que les situationnistes auraient qualifiée de «spectaculaire marchande». Et beaucoup de Français nous envient le côté détendu, amical et moins spectaculaire des relations qui se nouent en Belgique entre les écrivains, les éditeurs, les critiques, de même qu'entre les écrivains et les autres artistes.

Pensez-vous qu'il y a de plus en plus d'interférence entre le domaine littéraire et les autres secteurs de la vie artistique ?

Oui, j'en suis persuadée. Quand on a vu ce Festival de Bruxelles en novembre, on a constaté qu'il n'y avait plus moyen

d'étiqueter. D'ailleurs, parmi le public de ce Festival, on voyait des cinéastes, des écrivains, des gens de théâtre, des critiques d'art, des musiciens, des critiques musicaux. Il n'y a pas de coupure entre les genres dans de tels spectacles et tout le monde est concerné. C'est très révélateur.

Et un écrivain qui va voir un film de Wim Wenders ou de Chantal Akerman est heureux de se retrouver tout à coup dans un univers proche de celui qu'il essaie de faire passer dans l'écriture. Les différents arts se nourrissent les uns des autres au point de se confondre de plus en plus. Ce n'est peut-être pas encore assez évident pour le public, qui a besoin de se rassurer et de cataloguer, auquel il faut des rubriques dans les journaux et à la radio pour pouvoir situer ce dont il est question. Mais le fait de se référer de moins en moins à des étiquettes, le décloisonnement va accélérer l'évolution des arts, et donc de la littérature, souvent considérée comme en retard par rapport à la musique ou à l'art plastique.

(décembre 1979)

Pierre MERTENS *

Quelque chose est-il en train de changer dans les lettres belges de langue française ? Pensez-vous qu'un esprit nouveau se développe avec l'arrivée de l'actuelle génération ?

Sans parler de révolution et de bouleversement profond - car c'est toujours une tentation de croire qu'on appartient à une génération qui réussit là où les précédentes ont échoué -, on peut néanmoins observer une certaine mutation.

D'abord, il faut bien dire que nous appartenons à une génération de gens qui ont plutôt tendance à rester qu'à s'en aller. Il faut sans doute commencer par là ... Nous avons vu par le passé trop d'artistes de notre pays prendre le chemin de l'exil pour ne pas accorder de l'importance et de la signification au fait que cette tentation n'effleure plus qu'une minorité. Il est désormais possible à l'écrivain francophone de Belgique de rester ici sans nécessairement se vouer à une espèce de malédiction et au désert culturel.

Ce phénomène est très important. Tout se passe, d'une part, comme si aujourd'hui subjectivement l'écrivain estimait avoir intérêt à rester sur place pour se colleter avec la réalité ambiante et, d'autre part, comme si le moyen d'exister intellectuellement dans ce pays lui était désormais donné.

Par le passé, beaucoup de gens sont partis pour d'excellentes raisons. Celles d'un Marcel Moreau sont plus que respectables. Elles tiennent à l'évidence. Moreau a été véritablement voué, acculé dirais-je, à partir. Les conditions objectives d'existence et de survie intellectuelle d'un artiste à l'époque où il a «pris le maquis» étaient vraiment détestables. Ces conditions n'existent plus aujourd'hui et je ne sais pas si Moreau partirait encore. Les choses changent. Peut-être encore de façon bien timide et bien partielle, mais enfin ...

Pourriez-vous donner les raisons précises de cette transformation ?

* Né en 1939, docteur en droit, maître de recherche à l'Université de Bruxelles. Auteur de plusieurs romans (*L'Inde ou l'Amérique, La Fête des anciens, Les bons Offices, Terre d'asile*) et de recueils de nouvelles (*Le Niveau de la mer, Nécrologies*). Critique littéraire au journal *Le Soir* et chroniqueur régulier à la RTBF.

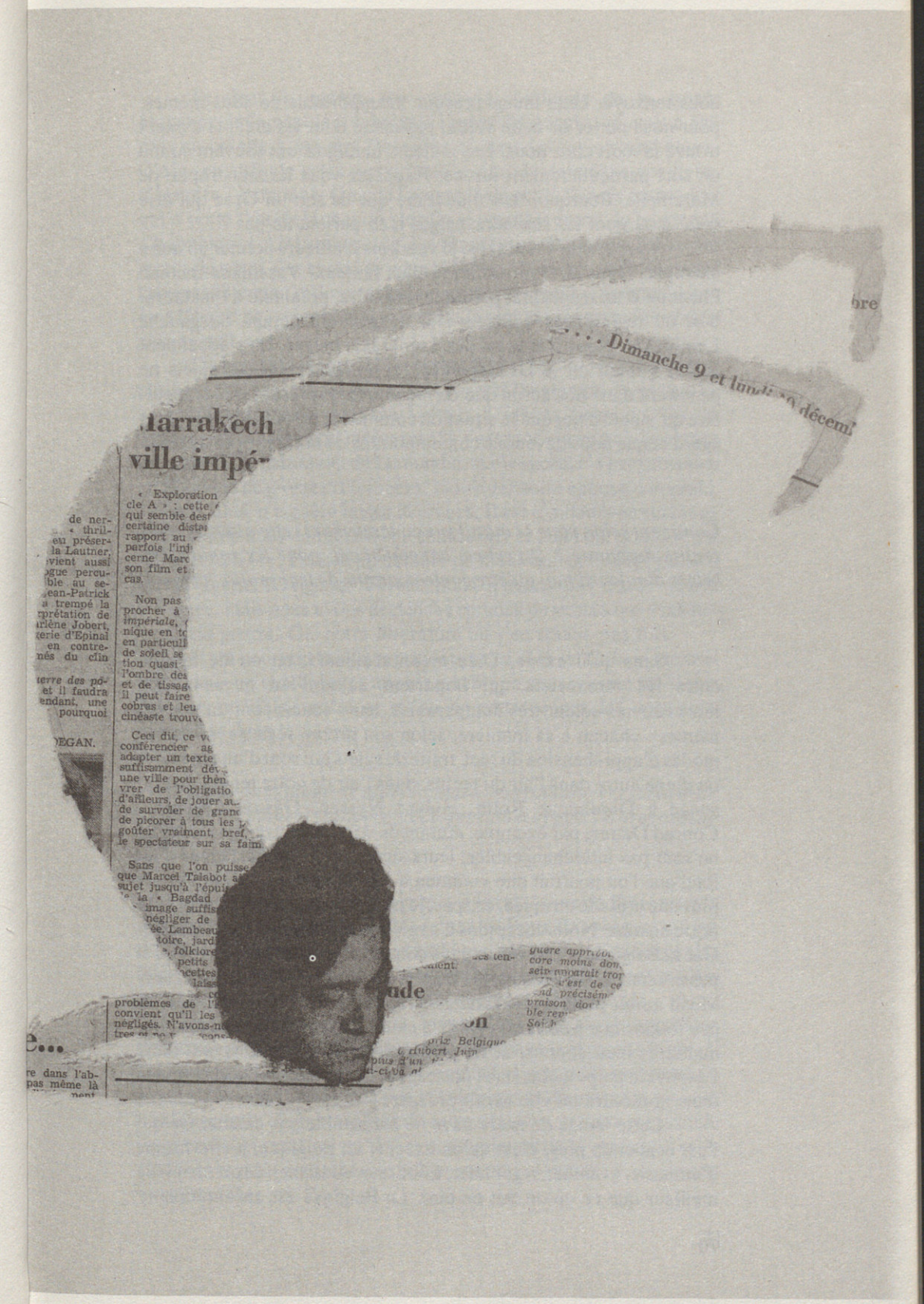
Par le passé, il y avait, en gros, deux attitudes chez les écrivains belges. Beaucoup de romanciers avaient tendance soit à se durcir, à se raidir dans l'arrogance et dans une espèce de nationalisme épais, de régionalisme, de chauvinisme comique, soit à ressentir un complexe d'infériorité. Il n'y avait pratiquement pas d'attitude moyenne entre ces deux pôles. Certains rejetaient violemment la Belgique et s'en allaient. Ils ne gardaient aucune attache avec notre pays et tâchaient de se faire passer pour Français. C'est une attitude que nous avons souvent connue. D'autres se repliaient sur eux-mêmes et étaient voués au ghetto belge, prétendant transcender leur situation avec une arrogance et un orgueil parfaitement niais.

Ni l'une ni l'autre de ces attitudes ne nous tentent aujourd'hui. C'est sans complexe et sans arrogance que nous pouvons nous proclamer belges, parce que nous avons le sentiment qu'il suffit de nous baisser pour trouver à nos pieds des sujets, des thèmes susceptibles de nous émoustiller, de nous bousculer, de nous déranger, de nous émouvoir. C'est assez nouveau. Aujourd'hui, on assiste à des regroupements qui ne débouchent pas nécessairement sur des écoles ou sur des chapelles mais où ceux qui y participent ont en commun le sentiment d'appartenir à une réalité historique qui mérite attention.

J'ai été très frappé par une enquête qui a été menée à la veille des élections européennes par le *Nouvel Observateur*. Cet hebdomadaire a envoyé une série de journalistes dans les pays concernés et l'un d'eux a interviewé assez longuement un jeune Belge. Celui-ci disait que ce pays était sans horizon, sans destinée, sans histoire et que, par conséquent, il n'y avait pour nous d'horizons à créer qu'ailleurs. Reste qu'il ne disait pas lesquels. Cette façon de nier la situation géo-politique de la Belgique, son passé, son histoire, son présent, et surtout son avenir reflétait une morosité bien traditionnelle chez nous. Or, cette attitude face à la Belgique d'aujourd'hui est, pour moi, parfaitement réactionnaire.

Un des meilleurs livres de l'écrivain grec Vassilikos, *Hors les murs,* paru il y a plus d'une dizaine d'années, se présente sous la forme d'un recueil d'enquêtes. Vassilikos y raconte l'histoire d'un tremblement de terre dans la région de l'Anatolie. Dans un village, des éboulements avaient provoqué une véritable hécatombe. Vassilikos rapporte alors cette phrase étonnante d'une vieille femme : «Nos enfants ne vont tout de même pas se mettre à crever ici comme dans une mine belge !». Voilà une phrase révélatrice du regard que l'on peut porter sur nous.

Or, que je sache, le drame des mines belges n'a pénétré le domaine culturel belge que de manière extrêmement fragmentaire et allusive. Très peu d'écrivains se sont préoccupés de cette forme de génocide souterrain qui s'est perpétré pendant des dizaines d'années dans notre sous-sol. Il a fallu cet écrivain grec de 35 ou 40 ans pour



bre

. . . Dimanche 9 et lundi 10 décemb

Marrakech
ville impé

« Exploration
cle A » : cette
qui semble dest
certaine distan
rapport au
parfois l'ing
cerne Marc
son film et
cas.

Non pas
procher à
impériale,
nique en to
en particull
de soleil se
tion quasi
l'ombre des
et de tissag
il peut faire
cobras et leu
cinéaste trouv

Ceci dit, ce v
conférencier ag
adapter un texte
suffisamment dév
une ville pour then
vrer de l'obligatio
d'ailleurs, de jouer au
de survoler de gran
de picorer à tous les
goûter vraiment, bref,
le spectateur sur sa faim

Sans que l'on puisse
que Marcel Talabot a
sujet jusqu'à l'épui
la « Bagdad
image suffis
négliger de
ée, Lambeau
toire, jard
, folklore
petite
cettes
lais
c
problèmes de l'
convient qu'il les
négligés. N'avons-n
tres et no

de ner-
« thril-
eu préser-
la Lautner,
vient aussi
ogue percu-
ble au se-
ean-Patrick
a trempé la
prétation de
arlène Jobert,
gerie d'Epinal
en contre-
nés du cfin

terre des pô-
et il faudra
endant, une
pourquoi

EGAN.

ude

on

prix Belgique

Aubert Jap

plus d'un

ci va n

ces ten-

guère appréc
core moins don
seir apparaît tro
n'est de ce
nd précisém
raison dor
ble rem
Soi

...

re dans l'ab-
pas même là
nent

nous renvoyer cette image presque insupportable de nous-mêmes, pour nous parler de cette vieille paysanne dont les enfants avaient trouvé la mort chez nous. Les mineurs immigrés ont souvent connu un sort particulièrement atroce. Rappelez-vous la catastrophe de Marcinelle. Pourquoi faut-il attendre que ce soit un Grec qui dise cela? Pourquoi les écrivains belges n'en parlent-ils pas ?

A propos de Vassilikos, je voudrais d'ailleurs donner un autre exemple. Dans *Z*, son roman le plus fameux, Vassilikos raconte l'histoire d'un assassinat politique ordinaire, préalable à l'instauration du régime des colonels : le meurtre du député de gauche Lambrakis. Nous avons eu des Lambrakis belges. Ils s'appelaient Julien Lahaut ou le Dr Laperches et curieusement ces sujets ne pénètrent dans nos écrits que de façon très discrète. Ce n'est peut-être qu'aujourd'hui que la situation commence à bouger un peu à cet égard et que nous devenons contemporains de notre propre histoire.

Comment selon vous se manifeste concrètement cette attention à la réalité ambiante ? Qu'est-ce, concrètement, pour les romanciers belges d'aujourd'hui, qu'être contemporains de leur propre histoire?

Sans qu'il existe, Dieu merci d'ailleurs, un air de famille entre les romanciers qui importent aujourd'hui et sans que leurs œuvres soient très comparables, leurs soucis sont un peu les mêmes : chacun à sa manière, selon son propre registre, selon ses modes d'appréhension du réel, traite de sujets qui sont d'une manière ou d'une autre dans l'air du temps, dans l'air de notre temps. Qu'on songe à Dominique Rolin, Hubert Nyssen, Gaston Compère, Conrad Detrez, par exemple. Autant de voix, autant de voies... S'ils ne sont pas interchangeables, leurs sujets semblent participer d'un fond que l'on pourrait dire commun à ces romanciers. Nous n'avons plus une attitude étriquée, crispée, je pourrais dire complexée devant notre histoire. Nous acceptons d'avoir une histoire, fût-elle dérisoire. Car la Belgique n'est pas un pays commode et c'est ce qui la rend si passionnante. On l'a souvent décrite comme un pays de l'aphasie. Musil aurait parlé d'une «cacanie». Ce serait une mini-cacanie un peu folklorique à certains égards à cause de ses problèmes communautaires bien connus, et un peu frappée d'anorexie, vivant dans l'asphyxie perpétuelle, dans une espèce de douce médiocrité, douce dans la mesure où elle serait prospère.

Cette image de notre pays ne me semble pas exacte. Ce qui l'est beaucoup plus, c'est qu'on excelle, en Belgique, à être frappé d'amnésie, à oublier, à gommer, à oblitérer aussi bien ce qu'on fait de meilleur que ce qu'on fait de pire. La Belgique est un «marais».

Pendant la guerre, par exemple, l'attitude de la grosse moyenne de la population belge à l'égard du peuple juif était à peu près ce qu'elle a été aux Pays-Bas et dans les pays scandinaves. C'est une attitude assez remarquable. Qui dit cela dans nos livres d'histoire ? Personne. On cite l'exemple de ce roi danois ou suédois qui a porté l'étoile jaune; on glorifie le courage moral de beaucoup d'habitants d'Amsterdam, de La Haye, etc. On parle beaucoup moins du nôtre. Or, toute une génération de résistants, mais aussi des gens parfaitement ordinaires ou même relativement «planqués», ont eu à l'égard de ce problème une attitude civique remarquable. Mais cela se sait peu.

De la même façon, si l'on assassine quelqu'un ici, cela ne fera pas beaucoup de bruit et en tout cas pas très longtemps. Je parlais de ce Lambrakis belge qu'a été Lahaut. L'affaite Lahaut a fait un certain bruit au moment même où elle s'est produite et puis le silence est retombé. L'assassinat de Lumumba, que je sache, n'a pas provoqué en Belgique de grosses retombées. Notre dérisoire époque coloniale, elle non plus, n'a guère laissé de traces. Il est d'ailleurs étonnant de voir comme nous continuons de contourner ce sujet qui pourtant est un sujet «en or». Pensez au nombre de livres qui en France portent sur la guerre d'Algérie. Certes, nous n'avons pas eu de guerre coloniale, mais nous avons déclenché certains processus qui «valent» bien une guerre. Or, notre littérature ne s'en soucie pas fort.

Il y a pourtant des changements de ce côté-là. Cela m'étonnerait beaucoup que dans les années à venir on n'y revienne pas d'une manière ou d'une autre et qu'on ne rattrape pas les occasions manquées dans le passé.

Préoccupés davantage de notre histoire, nos romanciers sortent-ils du conditionnement français, de ce que l'on a appelé l'attraction de Paris ?

Nous avons été très longtemps à la remorque de Paris pour le sud du pays et vraiment remorqués par les Pays-Bas pour ce qui est du nord. L'exemple parisien, l'exemple hexagonal, l'exemple des Pays-Bas servaient de phare pour nous éclairer dans nos petites tempêtes où tant bien que mal nous tâchions de louvoyer.

Il est frappant de voir aujourd'hui que nous acceptons beaucoup plus que par le passé que notre pays soit un carrefour. Il l'est sur le plan culturel. Il n'y a aucune raison pour que nous ne soyons pas aussi influencés par le voisinage germanique que par le voisinage latin. Il faut profiter de cette situation. Il nous est loisible de prendre partout ce qu'il y a à prendre pour le maîtriser et le sublimer et pour restituer une image qui nous soit propre, au lieu de nous brancher sur Paris.

Nous profitons un peu aussi de la décadence parisienne qui n'est plus un secret pour personne. Comme Paris n'est plus à la recherche de grands noms qui peuvent dominer toute une culture mais procède à un nivellement par le bas, le modèle brille moins. On peut donc plus facilement le contourner.

C'est d'ailleurs plus flagrant encore dans d'autres pays francophones. Je pense au Québec. Evidemment le Québec a son combat politique - peut-être ambigu, du reste, parce qu'il est très nationaliste - que la langue accompagne. On peut donc davantage comprendre que les écrivains québécois militants se préoccupent moins de Paris que nous le faisons. Dès lors, à Montréal ou à Québec, sont publiés des écrivains majeurs de ce pays qui ne se sont jamais souciés de Paris. Je pense à un homme comme Hubert Aquin, qui s'est donné la mort il y a deux ans et qui, au Québec, est considéré avec raison comme un écrivain considérable, l'un des deux ou trois qui comptent vraiment. Il n'a jamais, à ma connaissance, publié une ligne à Paris et n'a apparemment pas été tenté de le faire.

Par contre, à ce jour, un écrivain belge qui n'aurait jamais publié qu'à Bruxelles ne pourrait pas occuper une position stratégique en Belgique. C'est dramatique et parfaitement injuste car, de tout temps, et aujourd'hui comme hier et peut-être plus qu'hier, il s'est publié à Bruxelles ou à Liège des livres remarquables. Mais ces livres sont victimes à la fois du blocus exercé par Paris contre la publication en Belgique - qui fait que les livres passent difficilement la frontière - et de ce snobisme ridicule qui fait que parce qu'un livre est publié en Belgique, on le trouve *a priori* moins intéressant qu'un livre publié à Paris. Ce qui n'a évidemment aucun sens.

Ce sont des phénomènes que l'on peut comparer. Aquin n'a jamais souffert des préjugés dont aurait, à mon sens, à souffrir un Aquin belge s'il s'obstinait valeureusement, héroïquement dirais-je, à publier toute son œuvre ici.

A propos de la France, il faudrait aussi parler de l'influence de ce que l'on a appelé le «nouveau roman».

Je crois que le romancier d'avenir, qu'il soit belge, péruvien ou maghrébin, devrait avoir très bien assimilé les leçons du roman dit engagé des années cinquante - la leçon sartrienne en particulier - et pouvoir tenir compte des leçons du nouveau roman tout en les dépassant. Il devrait apprendre qu'aujourd'hui il ne s'agit plus de basculer du côté des uns ou des autres, mais bien d'être capable de faire subir à la structure romanesque cette espèce de cure d'amaigrissement que le nouveau roman, de façon providentielle, lui a fait connaître et d'utiliser le matériau mis à jour pour le façonner d'une

manière tout à fait personnelle et dégagée des influences. Il devrait enfin s'ouvrir à la réalité sociale au sens le plus large, au lieu de la rejeter comme l'a fait le nouveau roman.

C'est le parcours qu'a fait un écrivain comme Semprun. Dans *La deuxième Mort de Ramon Mercader*, il utilise des structures romanesques complexes qui rappellent, à certains égards, quelqu'un comme Claude Simon, par exemple, même si son écriture apparaît plus classique.

Il est d'ailleurs caractéristique que ce soit un exilé qui œuvre de cette façon en utilisant une langue qui n'est pas la sienne à l'origine. Alors que c'est un des plus beaux français du roman moderne, c'est un Espagnol qui en use et il le fait royalement, avec une très grande fluidité, une très grande originalité. On ne peut lire dix lignes de Semprun sans identifier tout de suite leur auteur.

Il y a vraiment une place à gagner pour ces romanciers qui, par-delà les frontières, sauront tenir compte du passé de cette façon et le maîtriser, le surmonter. Un Marcel Moreau, un J.G. Linze ont déjà œuvré dans cette voie.

Vous dites «par-delà les frontières», cela signifie-t-il aussi que l'on voit s'établir de façon nouvelle des réseaux internationaux d'écrivains ?

Oui, et même si cela reste involontaire ou inconscient. Il y aurait un essai à écrire sur le réseau d'écrivains qui me paraissent aujourd'hui de tous côtés prospecter un peu le même terrain. Je pense à Vargas Llosa, par exemple, qui est né à Lima et qui a quitté le Pérou, qui a vécu à Paris, à Londres, à Barcelone, à La Havane; à Vassilikos, qui pendant toute la durée de la dictature des colonels à vécu à Paris, à Kundera, qui a vécu à Rennes et vit aujourd'hui à Paris, à tous les exilés, mais aussi à des gens que je serais tenté de qualifier d'exilés sur place. On peut dire d'un Sciascia en Sicile qu'il est tel un exilé qui n'aurait pas même eu besoin de prendre le maquis : le recul ironique qu'il a par rapport à sa «sicilitude», pour parler de façon pédante, il l'a pris à Palerme même, il n'a pas dû aller jusqu'à Rome pour le découvrir. Je pense aussi à Pasolini qui jusqu'à sa mort avait une attitude de poète civique, une attitude véhémentement critique à l'égard de l'«italianité». Tous ces écrivains, sans le vouloir, sans avoir vraiment établi de relations entre eux - Pasolini et Kundera n'ont, je crois, jamais été appelés à se fréquenter, Sciascia n'a sans doute jamais rencontré Vassilikos et Vargas Llosa ne connaît pas Semprun -, tous ces hommes, depuis dix, quinze ans, explorent une terre relativement vierge, qu'ils sont en train de baliser, et il y a de nombreux échos qui se renvoient d'une œuvre à l'autre.

Pour revenir plus précisément à la Belgique, ce qui me frappe, c'est que, alors que nous venons de parler d'exil à propos d'une série d'écrivains, vous avez dit tout à l'heure qu'en ce qui nous concerne cette période de l'exil se terminait.

Oui, mais je viens de parler aussi d'exilés sur place et je crois que cela concerne certains romanciers belges également. Car l'exil sur place d'un écrivain belge d'aujourd'hui, c'est la prise en compte, de façon radicale, des contradictions de ce pays et une certaine façon de proposer de celui-ci une image dérangeante qui a fort peu de chances de rallier une audience très large. C'est aussi le refus d'abandonner cette position stratégique, ou, dans un mouvement de rejet, de répulsion, de dégoût, de se retirer ailleurs. Cet exil, l'écrivain peut éventuellement le vivre à Stockel, à Arlon ou à Rocourt. Il ne lui est plus du tout indispensable d'aller s'établir à Versailles ou à Palaiseau. Son recul critique par rapport à la réalité belge, c'est sur place qu'il peut le prendre. Je crois que c'est un privilège comme c'est le privilège d'un Sciascia pour ce qui est de la Sicile. Nous avons tout à gagner à pouvoir rester ici, à prendre néanmoins par rapport à ce qui se passe en Belgique un recul critique qui nous permet, même avec le nez sur l'événement, de regarder celui-ci avec un tant soit peu de maturité.

Y a-t-il en poésie des phénomènes semblables à ceux que vous évoquez ?

Je crois que la poésie est plus intemporelle et la situation du poète n'est jamais historiquement la même que celle du romancier à cet égard. Les risques qu'il prend ne sont pas les mêmes ni les enjeux du combat qu'il livre. Il y a toujours eu moyen, de tout temps, d'être un très grand poète n'importe où, dans n'importe quelles conditions. Je ne suis pas tout à fait convaincu qu'il en aille ainsi pour le romancier. Ce que dit le romancier peut être pendable. C'est à cause des réactions suscitées par ses romans que Thomas Hardy a dû abandonner son entreprise romanesque et s'est curieusement tourné vers la poésie. Aux lecteurs de son temps et de l'ère victorienne, elle paraissait plus inoffensive. Il n'a plus été persécuté le jour où il n'a plus pris la plume que pour écrire des poèmes.

Les mutations de la poésie belge me paraissent moins manifestes que celles du roman, si ce n'est à l'intersection du poème et de la prose, comme les textes d'un Savitzkaya par exemple.

Cela signifie-t-il qu'une tradition est maintenue ? Quelle serait dans ce cas cette tradition ? Cela signifie-t-il aussi que la remise en cause du langage poétique, que l'on a vu apparaître en France dans les années soixante, a eu relativement peu d'influence sur notre poésie ?

Je ne sais pas. Ce qui me frappe à première vue, c'est que les poètes restent plus volontiers des solitaires. La Belgique a connu par le passé de grands mouvements poétiques, des familles de poètes, des cénacles, bons ou mauvais. On sait ce qu'a été l'efflorescence du surréalisme et du parasurréalisme - le mot a été un peu galvaudé - belges et comment se sont regroupés des familles d'esprit. Aujourd'hui, les poètes qui comptent en Belgique sont un peu au-dessus de la mêlée, ils sont plus retranchés, plus insularisés.

A quelle œuvre pensez-vous en particulier ?

Prenons par exemple quelqu'un comme André Miguel. Quel que soit le jugement qu'on porte sur son œuvre, André Miguel est quelqu'un qui, étant pourtant engagé sur le plan personnel, et donc bien loin d'être indifférent à ce qui se passe au sein de cette société, peut, presque impunément dirais-je, rester tout à fait en dehors en tant que poète et poursuivre son œuvre en artisan, dans son coin. Tout en restant quelqu'un de très «sociable», qui a même quelquefois provoqué des regroupements, introduit et préfacé des œuvres collectives où d'autres poètes que lui se retrouvaient, il donne l'image de quelqu'un de très retiré, de très en marge. Il n'a d'ailleurs pas été rejeté dans les marges agressivement, mais a choisi de s'y cantonner et n'y vit pas mal apparemment.

On voit pourtant apparaître beaucoup de nouvelles revues de poésie, ce qui est tout de même le signe, semble-t-il, d'une vie sociale en ce domaine.

Oui, mais il est possible que les regroupements soient assez superficiels. Je prends, par exemple, ce qui se passe à l'Atelier de l'agneau. Effectivement, c'est un phénomène collectif, mais où les voix sont peut-être plus discordantes que dans les regroupements d'autrefois. Dans les regroupements d'autrefois, il y avait un air de famille, voire un esprit de clan, qui pouvait aller jusqu'à l'exclusion d'un rénégat. Cela s'est passé en France, cela s'est passé chez nous aussi, tandis que ce qui est frappant quand on pense à l'Atelier de l'agneau, c'est d'y voir éclore des talents qui n'ont pas nécessairement de commun dénominateur et qui peuvent fort bien se côtoyer sous le même toit.

En poésie ou ailleurs, l'ère des exclusions ou des groupes refermés sur eux-mêmes est donc terminée ?

Je pense plutôt que cela prend aujourd'hui d'autres formes. Parce que, si stériles soient-ils, le terrorisme, l'esprit d'exclusion, le sectarisme sont hélas inhérents à l'attitude même de l'intellectuel et

ne mourront jamais. Je n'ai jamais vu de mouvement se créer sans ces ukases, sans ces interdits. Les grandes empoignades au sein du nouveau roman en sont un exemple peut-être navrant, mais particulièrement d'actualité.

Quand un Robbe-Grillet vient à Bruxelles pour parler du nouveau roman, il ne peut s'empêcher de donner des coups de griffe à tout le monde. C'est très amusant d'ailleurs, très malicieux, c'est même souvent parfaitement fondé. Mais il est frappant qu'un écrivain qui a été volontairement ou malgré lui le chef de file d'un mouvement, ne puisse s'empêcher, lorsqu'il se montre en public, de se définir en prononçant des exclusions ou des exclusives. Je prends l'exemple de Robbe-Grillet : on pourrait en prendre des dizaines d'autres.

Je ne veux citer personne, ce n'est pas la peine, mais cet esprit existe en Belgique comme ailleurs. Il fait même partie chez nous de l'esprit provincial qui y survit malgré tout. Plus on est cantonné dans un territoire étroit, plus on est fier de ses frontières et, par conséquent, la tentation peut être grande d'en exclure quelqu'un qu'on estime indigne d'y vivre en même temps que soi.

Vous disiez tout à l'heure à propos du roman que l'attention à notre réalité s'y fait de plus en plus grande. Je suppose que cela devrait être vrai aussi dans le domaine de l'essai. Et pourtant, curieusement, jusqu'à présent, l'essai ne semble pas être un des genres littéraires dominants de notre littérature. Qu'en pensez-vous ?

Je crois que c'est effectivement une question de tempérament. L'écrivain belge n'a pas volontiers l'esprit spéculateur, ce n'est pas un idéologue par nature comme le français. Mais par contre, il a souvent plus d'imagination. Il est clair qu'il y a peu d'analystes en Belgique.

D'ailleurs, l'essayiste, lorsqu'il est très original, très impertinent, est voué dans un pays comme celui-ci à être méconnu ou franchement ignoré. Il rencontre certainement plus de difficultés ici qu'en France.

J'ai très bien connu François Van Laere à la fin de sa vie. Van Laere faisait partie de cette catégorie de gens impertinents et provocateurs, mais il est évident qu'il est devenu tel dans la mesure où sa très grande originalité recevait beaucoup plus d'audience dans le pays d'à côté que dans le sien. Il en était perpétuellement agacé. Quand Van Laere parlait de Mallarmé ou de Joyce, c'est à Paris qu'on l'écoutait, et non pas ici. D'où son isolement et son attitude de plus en plus subversive. Pour de bonnes ou de détestables raisons, la spéculation intellectuelle n'intéresse pas grand monde ici. Voyez encore quelqu'un comme René Micha qui est beaucoup trop peu connu en Belgique.

Donc la Belgique est un pays où l'intellectuel n'a pas ou a très peu le droit à la parole ?

Il ne bénéficie pas, en tous les cas, d'un privilège de départ. Il n'y a pas ici de grand charisme exercé par l'intellectuel. Un homme sachant manier avec adresse les concepts, sachant parler en public, sachant bien se tenir à «Apostrophes», a à Paris toutes les chances. Jusqu'à ce qu'une autre mode, très rapidement et très souvent injustement, le fasse tomber dans l'oubli. Je dirais même que Paris fonctionne selon ce système de la consécration successive d'individus qui sont d'ailleurs des gens tournés davantage vers l'analyse que vers la vision romanesque ou politique des événements.

En Belgique, par contre, je ne crois pas que de tels phénomènes puissent se produire facilement. On se heurte à un fond de scepticisme devant la spéculation, qui fait que le public reste tiède, un peu en marge de la parole, qu'il s'en méfie. Le brio verbal éveille la suspicion. On s'imagine qu'il s'agit d'un emballage-cadeau et qu'on essaie de vous tromper, de vous jeter de la poudre aux yeux. En France, au contraire, on n'en a jamais assez. On adore le brio, on le cultive, on le reproduit.

Mais ce n'est pas une raison pour dire que l'intellectuel n'a pas le droit à la parole en Belgique. Il n'y a qu'à la prendre. S'il ne la prend pas, c'est sa faute.

Comment voyez-vous l'évolution du théâtre en Belgique ces dernières années ? La coupure est-elle aussi radicale que certains le disent ?

Oui, et c'est fondamental.

Autrefois en Belgique, la plupart des spectacles n'innovaient en rien. Il y avait aussi une ou deux scènes où était présenté un travail de qualité, mais qui s'inscrivait délibérément dans le classicisme, qui s'en targuait et s'en réclamait. Les expériences nouvelles étaient rarissimes.

Aujourd'hui, elles prennent le pas sur la tradition et celui qui débarquerait en Belgique et voudrait aller au théâtre aurait au moins autant de chances de tomber sur un spectacle insolite, en marge des normes, que sur une représentation parfaitement conformiste. L'équilibre est beaucoup plus respecté.

L'apparition des jeunes compagnies, le travail qu'elles poursuivent, la capacité de la plupart des animateurs de se remettre à chaque fois en question leur assurent une mobilité d'excellent aloi sur laquelle on peut fonder beaucoup d'espoirs. Ce sont des gens qui sont capables de monter de très bons spectacles, qui savent prendre des risques, quitte à se casser la figure, et qui reconnaissent un échec.

Autrefois, les directeurs de compagnies étaient plus timorés : on ne jouait qu'à «coup sûr».

Quelles expériences particulières voyez-vous dans ce jeune théâtre?

Je retiendrai surtout l'attention aux problèmes politiques, dont je parlais tout à l'heure à propos du roman. On la retrouve également au théâtre, peut-être de façon plus oblique ou plus détournée. Voir des metteurs en scène comme Liebens ou Sireuil éprouver la nécessité de dépasser l'héritage de Brecht tout en tenant étroitement compte de ce qu'il a dit, de ce qu'il a remué au sein du théâtre, est tout de même un phénomène relativement nouveau. Intéressante aussi est la vision politique du monde injectée dans les spectacles qu'ils nous proposent, même lorsque ces mises en scène restaurent des chefs-d'œuvre du passé ou s'attaquent à Ibsen ou à Shakespeare. Il y a là quelque chose de comparable à ce que fait quelqu'un comme Mesguich en France. Ou Jourdheuil, Vincent ... Ce n'est pas par hasard si Liebens a, sans complexe, pu monter à Paris l'*Hamlet-machine* de Heiner Muller.

En conclusion, par rapport aux années 50 que nous avons évoquées au début de cet entretien, la situation semble avoir beaucoup changé ...

En 1955, par exemple, époque où j'étais un écrivain tout débutant, je n'avais les yeux braqués que sur l'étranger. L'idée ne m'aurait même pas traversé de chercher à savoir ce qui se passait ici et j'avais le sentiment qu'il ne se passait rien. Les quelques écrivains de ces années-là que j'ai pu rencontrer par la suite m'ont souvent frappé par leur amertume et même par leur désespoir. Ou bien, comme je l'ai dit, on les trouvait à l'étranger, on avait oublié qu'ils étaient belges.

Aujourd'hui, la situation n'est plus la même. Ce désespoir n'est plus latent. Aucun écrivain n'a plus le droit d'être désespéré seulement parce qu'il est belge! Ce serait un curieux alibi pour expliquer son éventuelle stérilité ou son aigreur et sa rancœur. Il y a d'ailleurs beaucoup à faire.

Je pense à Musil et à l'éclosion de son génie dans l'absurde «empire du milieu», là où d'ailleurs sont nés Kafka, Rilke, Hofmannsthal, Schönberg, Kokoschka et bien d'autres. La conjoncture géopolitique dans laquelle ils ont vécu était aberrante.

Peut-être de même la Belgique est-elle absurde, peut-être est-elle occupée de mourir, peut-être va-t-elle éclater dès demain, mais moi je trouve cela passionnant et je n'ai pas envie de le regarder de haut, de le contourner, de jouer à saute-mouton, de me retrancher

dans une position aristocratique et de vouloir uniquement aller voir ailleurs ce qui s'y passe. Pas du tout. J'ai moins que jamais envie de déserter. Je parle pour moi, mais je sais que ce sentiment est partagé par d'autres aussi.

(janvier 1980)

Marc QUAGHEBEUR *

Tant au théâtre qu'en littérature, on enregistre une série de signes d'une transformation importante. «Ca bouge». Qu'est-ce qui se passe exactement ?

Il faut d'abord profiler les choses historiquement. La dynamique s'est mise en route en même temps pour le théâtre et pour la littérature; mais le théâtre étant un art public et plus éphémère, le mouvement a été perçu beaucoup plus rapidement. La structure psychique des gens de théâtre y a contribué également. Tout comme la lenteur avec laquelle se forge et se révèle un nouveau type d'écriture. Mais, du fait de la précocité de son éclosion, de sa relative reconnaissance et de l'ambiguïté de sa nature où l'économique et la question du pouvoir jouent un rôle important, le mouvement théâtral marque actuellement une certaine hésitation, quand il n'est pas en voie d'institutionnalisation. Je ne parle évidemment pas des textes dramatiques mais du Jeune Théâtre et de la question de la mise en scène. Baal s'est tu; Liebens prépare son redémarrage avec un travail sur Mertens - ce qui est nouveau et lui convient mieux que Louvet. Dur-An-Ki progresse à grands pas mais n'est pas dans le vent des pouvoirs, puisqu'il travaille aux confins de la folie.

Aux alentours des années 65 quelque chose a commencé, qui concerne directement notre génération, au sens large. Le dégagement du processus a mis environ dix à quinze ans. Les gens qui en ont été la base arrivent maintenant à une certaine maturité : certains commencent à avoir une œuvre derrière eux et ils approchent de la quarantaine. Tout cela se passe, en outre, dans le climat de détérioration et de pourriture des structures de l'Etat. Il est donc assez normal de voir l'affaire à la fois hésiter et se radicaliser.

Les choses ont cependant été assez lentes, car la génération de l'après-guerre, surtout en matière de littérature, a constitué une sorte de génération où l'histoire s'arrêtait. Certes, il y a eu une émulsion sous le Régent. Elle a charrié des espoirs, mais de nombreux élans se sont cassés. Des gens qui portaient en eux une réelle potentialité ont

* Né en 1947, docteur en philologie romane, attaché littéraire et théâtral au Ministère de la Culture Française. Auteur de livres de poésie (*Forclaz, l'Herbe seule*) et de nombreux articles et études critiques, notamment sur les lettres françaises de Belgique.

choisi ou dû choisir la carrière plutôt que l'aventure de l'art. Parmi ceux qui continuent et qui ont cependant participé à l'histoire de ce pays en matière de théâtre et de littérature - je songe à Willems ou à Sigrid -, on a vu se développer une œuvre extrêmement métaphorique, basée sur le non-dit, donc très peu publique. Ou bien on trouve un peu plus tard des gens comme Claire Lejeune qui ont choisi le désert en Wallonie et qui émergent maintenant, en même temps que notre génération. Ce n'est pas un hasard. De même, on peut dire que nous avons un dialogue avec des gens qui paraissent institutionnels, mais ont, en fait, toujours conservé un «quant à soi» par rapport au jeu des trente dernières années. Ce n'est pas non plus un hasard.

Vous parlez des années cinquante. Ce sont aussi des années où de nombreux écrivains quittent la Belgique pour Paris ou pour la France. Est-ce également causé par ce désert que vous évoquez ?

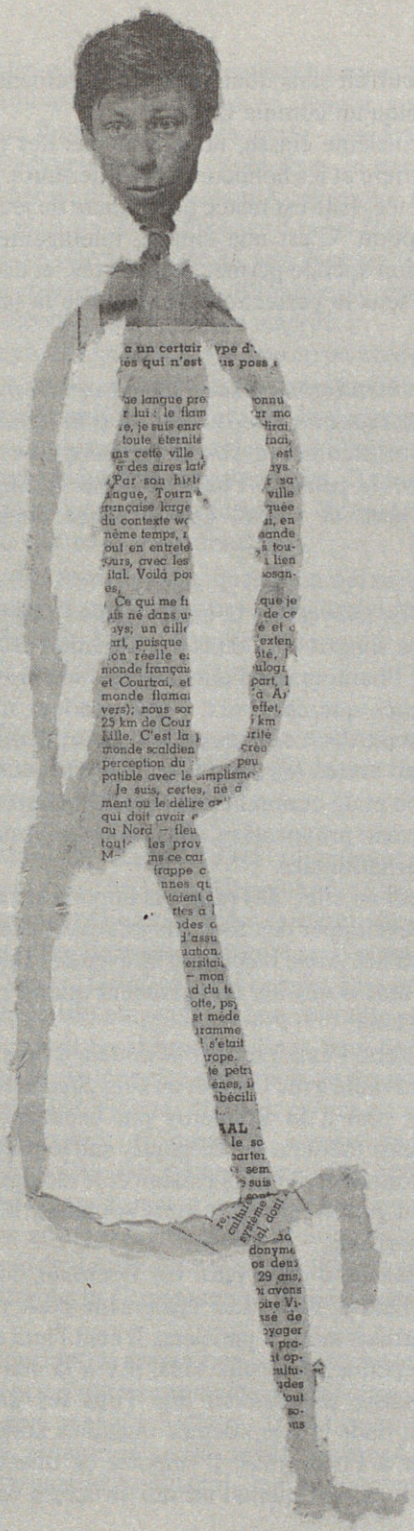
Il faut en effet parler d'un grand désert qui se traduira chez certains par une esthétique appropriée. Il y a, à ce moment-là, trois choix.

Après la génération verhaerenienne et la période de l'entre-deux guerres, vers 1950, les choses se tassent globalement. Les polémiques ne sont plus nodales. Magritte et Delvaux sont d'ailleurs reconnus par l'Etat.

Reste que des gens choisissent l'exil et qu'ils sont peut-être nos plus grands écrivains actuels. Ce sont, dans le domaine du roman, Rolin, Juin ou Moreau. Dans le domaine de la poésie, Norge s'en va aussi vers 1958. Dans le rôle d'animation des lettres, c'est Lambrichs parti chez Gallimard. Ils étouffent ici (qu'on se reporte à l'interview donnée par Rolin à B. Beck en 1959 !).

Cela, c'est l'accentuation d'un phénomène qui a commencé avec Verhaeren et Maeterlinck et qui s'est radicalisé avec Michaux, une forme de cassure, évidemment liée au fondement de ce pays. Dès 1887, dans son texte sur Ensor, Verhaeren fait une description de la situation des lettres et des arts en Belgique qui est en somme toujours d'actualité. La naissance de la Jeune Belgique se passe d'ailleurs dans un climat et sur des questions proches des nôtres, sauf qu'alors la Belgique était jeune - et que maintenant elle croule.

Un deuxième choix est l'exil intérieur. L'exil intérieur s'est notamment symbolisé dans la figure de Claire Lejeune ou dans celle de Dotremont. Ce peut-être aussi une forme d'exil intérieur par le biais d'un dédoublement presque schizophrénique. C'est le cas des deux personnages, d'ailleurs complices, que j'ai déjà cités, Willems et Sigrid. Leur vie littéraire n'a quasiment rien à voir avec leur personnage officiel. Ils sont en outre traversés tous deux par le jeu



des langues. On pourrait sans doute trouver également des dédoublements chez quelqu'un comme Owen.

Dans une troisième classe, nous trouvons des gens qui ont plutôt choisi la carrière et les honneurs de la littérature. Leur œuvre s'est étiolée et répétée. Elle est restée prisonnière du jeu belge. Lilar est évident l'exception. C'est une femme, intelligente; quelqu'un aussi dont la position sociale permet des libertés; et dont la double culture nourrit de sens la perfection classique de la langue.

Vous n'avez pas mentionné - sauf en citant Dotremont - les écrivains qui, à cette époque, se situaient dans la lignée du surréalisme ou qui commençaient à constituer ce qu'on appelle «la Belgique sauvage». Je pense à Phantomas *par exemple, dont le premier numéro date de 1954. Quelle place ont-ils dans ce panorama ?*

Je pense qu'ils relèvent de la catégorie de l'exil intérieur. Ce sont des gens qui se sont trouvés dans une situation proche de celle de Claire Lejeune : Phantomas a d'ailleurs édité son premier recueil. Avec cette différence que, chez eux, l'exil intérieur n'était pas la déréliction et trouvait des compensations, puisqu'entre eux existait au moins, avec toutes les tensions que cela peut provoquer, une forme de fratrie et de communauté dans la marge. L'exclusion pouvait dès lors devenir provocation, sans compter l'issue offerte par leurs relations internationales.

La plupart ont en effet des rapports importants avec Paris et s'arrangent pour développer des contacts internationaux qui créent la nécessaire bulle d'air. Ainsi Koenig se lie avec des Italiens. Ce qui fait que, tout en étant isolés ici, ils existaient quand même. C'est ainsi qu'ils ont pu tenir.

Pour Dotremont, l'exil intérieur se double d'un exil du corps. Dotremont avait travaillé avec Colinet au *Ciel Bleu* et fondé Cobra. Connu en France, ami d'un Bonnefoy par exemple, il est resté jusqu'il y a peu quasi inconnu en Belgique, sur le plan littéraire. Mais le monde nordique savait qu'il existait et le reconnaissait. Cela n'ôtait évidemment pas la blessure mais soutenait la création et évitait le mirage parisien.

Je pense à Blavier d'autre part. En Wallonie, comme Claire Lejeune; mais à l'autre bout. Lui également était méconnu ici quoique lié avec certains milieux parisiens. Il était l'ami de Queneau.

Et puis à l'époque, pour eux tous, il y a la continuation du mouvement surréaliste proprement dit. Tous les grands vivent encore. Mariën est dans le coup depuis quelques années déjà.

Pour revenir à Phantomas, il importe de dire que Koenig, l'animateur du groupe, est quelqu'un qui structure tout en étant,

presque à contre-cœur d'ailleurs, un des hommes de l'exil intérieur. Autant Dotremont et Noiret sont en dehors, autant les amis de Koenig comme Bourgoignie ou Jacqmin - qui est un vrai poète de Wallonie, totalement occulté - sont dans le désert, le silence et l'obsédante tenacité discrète, autant Koenig veut structurer. Il crée et tient *Phantomas* qui, à la différence du *Ciel Bleu*, ou de *Cobra* qui dura trois ans, va durer plus de 25 ans. Koenig fait donc partie de l'exil intérieur mais d'une façon différente de ses comparses qu'il contribue d'ailleurs à maintenir en activité.

Il y a un paradoxe dans la volonté de pérennité d'une revue qui se veut d'avant-garde, volonté qui est certes justifiée par la marginalité dans laquelle ont été maintenus ses membres. Koenig est d'ailleurs très ambigu sur le rôle et la fonction qu'il occupe. *Phantomas* semble lui être consubstantiel. Il chercha à édifier un temple et, en ce sens, il participe de l'obsession de l'éternité littéraire, sans vraiment le reconnaître.

Koenig est, dans le pays, quelqu'un qui institutionnalise à la fois l'avant-garde et son «exilisme». A la limite, il refait le coup de l'Académie Picard. Mais, comme ceux qu'il combat et qui le rejettent, il est anhistorique.

Vous avez dit qu'aux alentours des années soixante-cinq, la situation avait commencé à changer. Quels sont les premiers signes tangibles de ce changement ?

En matière de théâtre, c'est notamment la fondation de l'Esprit Frappeur en 1963 par Albert-André Lheureux.

Il est significatif de trouver dès le début, dans son sillage, une des éminences grises de notre littérature et de notre monde culturel : Jacques De Decker. Celui-ci vient comme Lheureux de l'Athénée de Schaerbeek qui semble avoir été une véritable pépinière, puisque c'est de là que surgit aussi Frédéric Baal, leur aîné. En 1970, Baal déclenche le coup de tonnerre de *Saboo*, la première pièce de son Théâtre Laboratoire Vicinal. 1970, c'est un an après la mort de Chanal, le précurseur, et quelques années après la venue de Grotowski à Bruxelles. Au même moment, Marc Liebens fonde le Théâtre du Parvis et se met très rapidement en cheville avec un écrivain wallon engagé, Jean Louvet, et avec Paul Van den Bosch, un romancier qui devient le dramaturge du Parvis. A Liège, s'est déjà fondé le Théâtre de la Communauté, qui à l'origine est largement littéraire.

Il est important de remarquer que dans chacun de ces trois cas - et à la différence d'autres moments de l'histoire de notre théâtre - des écrivains sont mêlés à l'affaire. Il faut noter que cette percée d'une nouvelle génération se fait après l'absence ou l'échec de la génération intermédiaire. Chanal, qui a notamment contribué à

lancer Liliane Wouters au théâtre, meurt accidentellement. Les événements de 68 à l'IAD finissent par la mise sous le paillasson de la dynamique tempétueuse qui avait, entre autres faits notables, amené Laroche à occuper le National. Quant au changement dans le domaine littéraire, il faut remarquer qu'un de ses premiers signes tangibles passe également par une réalité mixte (théâtre-littérature), où le théâtral est toutefois moins important. Vers 1965, en effet, le Théâtre Poème prend une importance structurelle. C'est notamment sous son égide, je crois, qu'une grande réunion est organisée par un homme qui vient de la littérature et qui passera au théâtre : Henri Ronse. Cette manifestation rassemble des gens comme Lecomte mais toute la jeune génération s'y retrouve aussi. Dans la sensibilité de gens comme Baal et De Decker, ce moment-là a été très important.

Les années 60, pour notre génération en tout cas, ont été aussi des années où l'on a fait beaucoup de théorie, que ce soit en sciences humaines ou en littérature. Cela a-t-il joué dans ce renouveau ou bien est-ce passé à côté, uniquement dans les universités, sans influence sur la littérature qui s'écrivait ici ?

Vous dites dans les années 60. Je nuancerai en disant : vers le milieu, et surtout la fin des années 60, pour la Belgique en tout cas. Je me souviens très bien que la première fois que j'ai entendu parler de Lacan, c'était à la radio vers 1966, début 1967. A l'époque, ce n'était pas encore à la mode. J'ai eu un grand choc. Par contre, un Lheureux, par exemple, qui commence son trajet avant 1965, est moins préoccupé par les problèmes théoriques du théâtre que ceux qui démarrent à la fin des années 60.

L'événement du Théâtre Poème a commencé à rassembler des gens qui ont une conception théorique. Pour les deux figures fondatrices que sont Baal et Liebens, il n'y a aucun doute : ce sont des hommes qui ne se fondent certes pas sur les mêmes théories mais qui ont engrangé des savoirs. Idem pour De Decker.

C'est donc vers la fin des années 60 que tout ce qui se fait à Paris depuis quelques années arrive vraiment chez nous et que nous commençons à l'engranger. Cela entraîne des modifications très profondes dans la nature même des choix et dans leur accélération. Prenons quelqu'un comme Baal : il connaissait Dotremont et avait publié des poèmes ; il avait écrit sous pseudonyme des articles qui marquaient un intérêt pour l'art, pour Magritte, pour Rubens, pour Verhaeren. Puis, brusquement, autant les mouvements sociaux de la fin des années 60 qu'une prise de conscience théorique l'amènent à la découverte du Théâtre Pauvre de Grotowski et le poussent à fonder un théâtre qui voudra aller plus loin, qui sera un théâtre du corps et du texte minimal, un théâtre viscéral sans la mystique.

De l'autre côté, chez Liebens, la rencontre de la théorie fait que l'itinéraire du Parvis passe de pièces telles qu'on aurait dû les jouer au Parc à des représentations que l'ensemble du public théâtral belge ne peut plus recevoir.

Chez les écrivains, on retrouve des coordonnées du même ordre, avec un Mertens qui est une des figures de proue dès ce moment-là. Il faut d'ailleurs se rendre compte que Baal et Mertens se sont connus à l'U.L.B. à l'époque où Sojcher y faisait également son apprentissage, et où y passait Kalisky.

Cette assimilation plus ou moins massive de la théorie, à un moment donné en tout cas, est une des caractéristiques majeures des gens de notre génération littéraire. On la retrouve chez Verheggen, qui a participé à *TXT* avec Clemens. Cette spécificité constitue une difficulté supplémentaire pour une large partie de «l'establishment» littéraire. Chaque fois que nous prononçons un mot abstrait, nous déclenchons la panique. Or pour nous, le mot abstrait est devenu une forme de Vulgate. Il est clair que cette conscience théoricienne des années 60 et 70, en s'agrégeant aux goûts et influences littéraires que chacun a eus auparavant, produit des modifications à l'intérieur des pratiques. Elle amène aujourd'hui aux produits littéraires que nous connaissons, en tout cas pour la plupart des noms que j'ai cités. Il y a certes des exceptions, d'ailleurs mieux acceptées par le monde académique.

C'est donc dans les années 60 que commencent à produire la plupart des gens qui vont compter dans la nouvelle génération. C'est à ce moment-là aussi, pour parler encore de théâtre, qu'un auteur comme Kalisky commence à publier ses pièces.

Oui, et le cas de Kalisky, qui appartient grosso modo à la génération de Mertens et de Baal, est exemplaire. Il y a d'abord chez lui une traversée du désert pendant laquelle il écrit des pièces qu'il ne montre pas et que le TNB par exemple refuse. Puis vient sa percée qui coïncide à la fois avec les événements de mai et avec la poussée ici de la jeune génération.

Le premier texte que Kalisky soumet à un éditeur français - et non le moindre puisque c'est Gallimard et que la collection est dirigée par Lemarchand - est tout de suite une oeuvre d'un très haut niveau : c'est *Trotsky*. Il n'y a pas de bavure dans cette pièce. De plus, ce qui est troublant, c'est que la pièce exprime clairement ce qui se dira sur les barricades de mai 68. Kalisky est un homme qui a une sorte de pressentiment de ce qui va se passer politiquement. Il semble d'ailleurs avoir toujours dans la vie ce côté pythique des grands écorchés.

Kalisky crée donc quelque chose qui me semble l'équivalent de ce que Baal a fait ; mais il suit évidemment une autre voie. Ils sont

tous les deux conscients que le théâtre tel que nous le connaissons n'est plus possible. Baal dit : «J'écoute d'abord l'acteur et puis je fais un texte» ; il aboutit à l'infinitisation du langage, qu'il conserve cependant. Kalisky, lui, continue d'écrire des textes extrêmement structurés, extrêmement précis, et qui partent de lui seul. Mais il met en place le concept de surjeu et le concept de surtexte. Ces deux concepts sont très importants, parce qu'ils déterminent une pratique d'écriture qui implique un nouveau type d'acteurs et de metteur en scène, que Kalisky a d'ailleurs beaucoup de mal à trouver. Le texte qu'il propose est donc un texte élaboré mais qui permet, par son écriture même, des interprétations successives, et le - ou les - dédoublement(s) des acteurs.

Donc, à travers l'écriture de Kalisky, on dépasse le lyrisme claudélien, qui reste une des choses capitales du théâtre du XXe siècle, comme la distanciation brechtienne. Ce que Kalisky fait, c'est au fond, pour le théâtre, ce que les cubistes ont fait pour la peinture. Mais il le fait de façon tragique. De même, il dépasse aussi la métaphysique beckettienne. On se trouve devant un théâtre qui a la puissance de langue de Claudel, l'éclatement beckettien et l'engagement non dogmatique. Son *Jim le Téméraire* ou *Dave au bord de Mer*, c'est, sur le nazisme ou le sionisme, beaucoup plus fort et plus subtil que certains dogmes mis en images scéniques. Chez lui, la notion de jeu théâtral existe. Tout cela est possible parce qu'il possède une capacité théoricienne. Il a écrit un important article sur le surjeu et le surtexte ; il a osé s'attaquer à l'imposture du primat des metteurs en scène dans le monde francophone. En outre - c'est très important - il a écrit trois livres de réflexion consacrés à l'origine et à l'essor du monde arabe, au monde arabe à l'heure actuelle et à l'histoire des Juifs, de Canaan jusqu'à l'Etat d'Israël. Ce livre m'a appris énormément de choses. Il démontre une grande érudition et une réelle rigueur.

Je crois que Kalisky a pu inventer son théâtre à cause de cette rigueur théorique, mais également parce qu'il est Juif et Belge, ce qui permet un double dédoublement. C'est un Juif de la diaspora qui a épousé une Allemande et qui est Belge francophone ; il se reconnaît tel, sans tomber ni dans la «belgiconnerie» ni dans la «francolalie». Les différents dédoublements de son personnage sont assumés. Ils permettent ceux que nous trouvons dans son théâtre.

En ce qui concerne le roman, on constate depuis pas mal de temps - entre autres dans le roman français - une remise en cause radicale de ses formes traditionnelles. Y a-t-il aussi, pour parler en termes consacrés, un «nouveau roman» belge ?

C'est une question difficile. Car le roman est le problème profond de ce pays, en tout cas pour sa partie francophone. Chez les

Flamands, au contraire, il existe des romanciers enracinés et lus : Claus, Geeraerts, Boon, Streuvels, etc...

Je crois que ce n'est pas un hasard. Le roman, même dans son écriture contemporaine plus éclatée, est lié à la narration et au récit, donc à l'histoire. La Flandre est en train de s'inventer une histoire. Il est donc normal qu'elle trouve des gens capables de construire un récit, fût-il à rebours. Nous, par contre, nous n'avons pas d'histoire et nous ne parvenons ni à l'inventer ni à considérer celle où nous sommes comme la nôtre.

Dès lors, les Belges francophones sont mal à l'aise dans le carcan romanesque, où ils brillent généralement par le sens du poncif et l'incapacité de narrer. Ou alors ils ont dû s'exiler et tirer leur substance, soit, comme le fait Rolin, de l'éternelle histoire familiale, décantée du psychologisme simpliste, soit d'un pays qui est une marge, un hors-lieu et presque un passé : voyez Hubert Juin et sa série *Les Hameaux*.

Dans l'histoire de nos lettres, le roman est donc logiquement et largement notre mal-être. Le théâtre permet la définition du drame et de la tragédie ; il peut exprimer la coupure d'avec le monde. Kalisky est un tragique. Le poème, étant lyrique, peut à la limite, s'abstraire pour créer par son chant son propre monde. Et cela peut aussi bien concerner le rythme, façon Maeterlinck ou Elskamp, que le messianisme prophétique de Verhaeren.

Chez nous, le nouveau roman, au sens strict, fut quasiment inexistant. Sa problématique a toutefois effleuré ou travaillé certains de ceux qui ont la préoccupation de la forme romanesque. Mais il est clair que les coordonnées de ce pays n'avaient pas grand chose à voir avec ce que mit en jeu un Robbe-Grillet par exemple. Plutôt que de parler de nouveaux romans, parlons donc d'écritures romanesques décalées. Vers 1960, Dominique Rolin par exemple, qui avait débuté par des romans de facture traditionnelle, entame un travail sur la matière romanesque, en tenant compte des leçons du nouveau roman. A l'époque, elle habite la France et vient d'être frappée par la mort de l'être proche. Sans doute n'est-ce qu'à travers l'exil et la mort qu'elle est parvenue à cette transformation. Hors de cet ici, auquel elle reste pourtant liée et qui est la substance même de son être. Ce qu'il faut remarquer, c'est que son second cycle retravaille la matière de son premier trajet en portant une attention beaucoup plus clinique et plus sensuelle à la fois à la langue. La narrativité linéaire est enfin subvertie sans être submergée.

Muno tente quelque part une aventure du même ordre avec *Ripple-Marks*. Son matériau, comme pour Rolin, c'est sa propre enfance. Le jeu de massacre et de lucidité est tout aussi féroce. En même temps, cela n'a plus rien à voir avec ce qu'en serait le strict récit. Le problème de l'écriture est au coeur même de la narration renouvelée mais l'histoire objective extérieure, au coeur

de laquelle se sont jouées ces enfances, est absente. C'est une différence avec les Flamands.

Bauchau non plus ne parle pas de l'histoire immédiate. Quant à Compère, c'est la recherche de l'une ou l'autre structure musicale qui est toujours à l'origine de tel ou tel de ses romans. A l'intérieur de ce moule, peuvent alors se déchaîner ses fantasmes et ses mélopées. Il y a donc entre Rolin, Muno et Compère, par exemple, cette similitude d'un matériau tiré de l'enfance et de la culture et d'un travail portant essentiellement sur la modulation rythmique et sur le découpage de ce matériau.

Ceci fait penser également à une autre façon de découper qui est très spécifique et qui permet de jouer des événements évoqués, c'est celle de Linze.

J'allais y venir. Il est en effet frappant de voir que celui qu'on considère comme le romancier belge le plus marqué par le nouveau roman fonctionne en fait largement, comme les précédents, sur la mémoire et utilise le canevas produit par le nouveau roman pour aboutir à l'éclatement de la fiction dont il a besoin. Il se sert donc d'une forme établie pour la décaler quelque peu et l'utiliser à son image propre. Une fois de plus, les grands courants français sont employés en écho et brassés dans une autre synthèse, cependant trop brumeuse pour apparaître comme radicalement différente.

La Conquête de Prague, par exemple, ne saurait être, à proprement parler, considérée comme un nouveau roman. L'éclatement de la narrativité et de la temporalité permet certes à Linze de trouver une structure adéquate aux morcellements subis par son héros. Mais le parcours de celui-ci n'a que peu à voir avec les combinatoires de Robbe-Grillet ou avec l'effacement des personnages de Duras. Il demeure bien en place ; et son récit reste une histoire. Simplement elle est plus moderne et la trajectoire n'est plus linéaire. Quelque chose de l'empêtrement belge demeure ; comme de l'impossibilité du héros de se trouver une image. Il y a cette même quête impossible chez Compère, chez Muno, chez Mertens ou chez Linze. Et c'est ce qui me semble important comme expression du rapport direct au malaise de l'ici.

Vous avez dit tout à l'heure que l'histoire objective est assez largement évacuée du roman belge francophone. N'existe-t-elle pas pourtant dans certaines oeuvres ?

Il est clair que ce dessein me semble être celui de l'œuvre de Pierre Mertens. Il faut en même temps remarquer tout ce qu'il y a de particulier dans son entreprise. Son dernier roman, *Terre d'asile*, se

veut un livre belge. Il se déroule d'ailleurs chez nous, ce qui est assez rare, puisque la plupart de nos talents ont toujours pour premier souci soit de situer l'action en France, soit de l'insérer dans un ailleurs imaginaire. Par contre, l'approche n'est pas directe : le pays se découvre - et ce n'est pas un hasard - à travers l'oeil d'un étranger, d'un exilé. Cela nous ressemble ! La narration ne concerne donc qu'indirectement notre histoire. Celle-ci est une sorte de paysage qui se reflète malgré tout. C'était évidemment plus compliqué dans *Les bons Offices*, œuvre plus planétaire où un Belge se trouvait à l'étranger. La structure était d'ailleurs plus baroque. Mertens témoigne donc à sa façon des chiasmes qui nous constituent. Son art est tout différent de la virulence qu'ont parfois ses positions politiques. On ne peut pas ne pas remarquer que, comme romancier qui se veut engagé, il n'obtient pas ici l'audience de ses équivalents flamands. C'est donc bien qu'il procède - fût-ce malgré lui - de l'impasse où le monde francophone de ce pays est empêtré. Il est d'ailleurs frappant de constater que lorsque des romanciers s'essaient plus directement à attaquer le quotidien ou l'histoire, quelque chose reste en deçà de ce que cela pourrait être. Sternberg dans *Mai 86* n'évite pas les facilités. Detrez dans *L'Herbe à brûler* ne rend pas, selon moi, ce que furent vraiment les journées du «Walen Buiten» à Louvain. On n'a ni la férocité, ni la précision de Balzac ou de De Coster. Cela viendra peut-être.

Il faut aussi parler de Savitzkaya. Lui me semble inventer un récit, et non un roman, onirique obsessionnel. On y trouve un travail de la langue qui fonctionne selon de grandes circonvolutions. Sojcher cherche dans la même direction, me semble-t-il, un langage au plus près de l'infra. Mais je ne suis pas sûr qu'au niveau du roman il ait déjà sa petite musique.

Savitzkaya a obtenu une chose rare aujourd'hui : un contrat de six romans chez «Minuit». La nécessité de produire ne va-t-elle pas miner un art ? Je trouve, par exemple, les dix premières pages de *Mentir* extraordinaires. Puis la machine se met à tourner. Ca, c'est aussi le passif du nouveau roman. Avec *Un jeune Homme trop gros*, mes craintes se sont nettement accrues, mais *La Traversée de l'Afrique* aboutit à ce que l'on peut appeler une rythmique de la narration. Savitzkaya, avec *Le Cœur de schiste*, a d'ailleurs commencé par la poésie et, avec *L'Empire*, qui est un texte vraiment admirable, il avait trouvé une forme de narration syncopée qui coupait le souffle tellement il y en avait ! Il faut ajouter qu'il est déjà d'une autre génération et qu'elle n'a déjà plus tout à fait la même histoire que nous.

Nous avons donc, à vous entendre, très profondément, un problème à nous raconter ...

Je disais tout à l'heure que, pour raconter une histoire, il faut en avoir une. Ou alors, assumer ses «bribes et morceaux» et se lancer dans le carnavalesque ou dans l'épique, qui n'est peut-être pas toujours aussi inintéressant qu'on se plaît parfois à le clamer. Ce pays est récent. Il est de surcroît une construction voulue par les puissances, particulièrement par l'Angleterre. Il n'a donc comme passé que des histoires, absolument divergentes, et une histoire récente sur laquelle il n'y a finalement ni discours ni légende. Par contre, on a tout fait pour nous donner deux millénaires d'histoire nationale à l'instar des pays où cela s'est «réellement» produit. Actuellement, on mythifie à nouveau en reproduisant la même opération, mais distinctement, pour le Nord et pour le Sud. Tout cela est faux. Quand le légendaire ne se tire pas du réel, il est creux et détourne les gens du cours des choses. Et chaque enfant sent qu'on le dupe. Son immémorial est ailleurs.

Quant à l'histoire de ce pays, où la vie politique a presque toujours tenu dans une série de compromis habiles ou opportunistes, où les langues accroissent l'incertitude, où la certitude se trouve donc dans les choses et pas dans le langage, cette histoire n'est pas dite. On la limite aux chronologies qui en masquent le sens. Dans l'individu historique qu'est tout écrivain, qu'est tout lecteur, qu'est tout enfant - parce que c'est à ce moment-là que tout commence -, il y a malaise par rapport au fait de dire l'histoire. Il n'y a pas de prise sur le présent. Et le passé n'est qu'idéologie.

Faut-il s'en plaindre ? La question n'est pas là. La seule histoire possible, c'est celle-là pour nous. Pour d'autres, ce sera différent.

On peut aussi se demander si, dans ce pays de tradition farcesque et de rencontre non assumée des cultures, ont jamais existé les classes sociales qui permettent le roman. Car le roman est un art lié à l'avènement d'une certaine bourgeoisie, qui forge sa tradition culturelle propre autour de la raison, de la science ... Cette bourgeoisie - disons voltairienne - n'a pas suffisamment existé chez nous. Au mieux, elle tendit à se constituer avec l'Etat. Cela ne correspond plus tout à fait au développement des forces productives.

Et cela n'est pas étranger à la persistance de l'antagonisme abstrait entre Eglise et Maçonnerie. Ce qui a manqué, c'est une véritable classe intellectuelle correspondant à une bourgeoisie qui s'assumait. Or la peur, que nous connaissons dans nos universités, de l'audace intellectuelle et de la véritable analyse, comme l'absence d'écho dans le public de ce genre de démarches, grèvent le roman, puisque celui-ci implique un pouvoir analytique et une progression.

Par ailleurs, le pays est divisé par ses deux langues. Il y en a même trois. Chacune est elle-même divisée en sous-langues ; et il n'y a pas en Belgique deux mais plusieurs sous-régions, qui ont peu à voir les unes avec les autres. Si un homme de génie en perçoit la

possibilité romanesque, est d'inventer en français, sans l'imaginaire d'inventer le roman polyphonique que la langue française n'a pas eu depuis Rabelais, sorte de symbiose entre Ulysse et Uylenspiegel. Car la langue française repose sur un refoulement fondamental depuis le XVIIe siècle : celui de l'inconscient et du jeu de la langue.

Chez nous - Moreau en est le prélude - je pense que la possibilité romanesque, est d'inventer en français, sans l'imaginaire fasciste qui est celui de Céline, quelque chose qui soit l'éclatement de la forme romanesque à travers la polyphonie des langues. Les Flamands ne le feront apparemment pas. Ils croient encore trop à une histoire «nationale» qui leur serait propre. Mais dans notre communauté linguistique, cette possibilité existe. Elle est peut-être la plus politique au sens fort. Cela suppose une individualité torrentielle du genre de Baal. L'autre extrême résiderait dans la subversion interne de la langue, dans le travail de sa musicalité limpide façon Maeterlinck. C'est ce qu'on trouve à l'état d'ébauche chez certains surréalistes. Ou chez Loreau, mais celui-ci reste trop abstrait. Encore faut-il quelqu'un qui soit capable de narrer. Quant à un roman politique, un Claus wallon, on n'en voit nulle esquisse. Verheggen ? S'il changeait de genre. Sans doute faut-il pour cela une mutation politique. Celle qu'on prépare peut servir d'aliment a contrario comme ce fut le cas chez Claus. On retrouvera de toute façon un versant «baalien», mais plus inséré, moins erratique et moins cosmopolite. Chez nous Moreau en est le signe. En tout cas, dans les premières fictions, celles qui furent encore écrites au temps de la fureur dans la cage belge.

Vous venez de citer Verheggen et il est vrai qu'il y a, dans son entreprise en poésie, certains échos de ce dont vous rêvez pour le roman. Je pense à la façon dont il mêle, dans certains de ses textes, français et wallon, je pense aussi à la force de son écriture.

J'ai apprécié son *Degré Zorro* qui provoque toujours les réactions que l'on sait. C'est une réelle piste de libération pulsionnelle de l'écriture, possible parce qu'il y a un «mâtinement» de la langue dominante et des sous-langues. Reste que *Le Degré Zorro*, fort courageux dans son iconoclastie politique, n'a pas l'aboutissement formel que *I*, la pièce de Baal, avait par exemple. Le consensus qui s'est créé autour de Verheggen est révélateur et heureux. Au moment de la Foire du Livre, *Le Degré Zorro* s'était vendu à 2000 exemplaires en moins d'un an. On en avait acheté 500 en Belgique. Et effectivement, en lisant Verheggen, on se demande ce que cela donnerait s'il écrivait pour le théâtre ou pour le récit. Ce pourrait être «pétaradant». Poète, jusqu'à nouvel ordre, il est surtout celui qui joue avec des mots. Or cet événement important qu'est *Le Degré Zorro* produit peut-être la forme nouvelle

pour les genres qui ne sont pas la poésie. Ce qui est aussi frappant chez Verheggen, c'est l'impact ludique de ses textes quand il les lit en public.

Les textes de Verheggen s'inscrivent aussi dans un courant qui marque une nette cassure avec ce qui précède dans le domaine de la poésie française. Je pense, par exemple, à ce qu'a produit quelqu'un comme Denis Roche dans les années 60. Cela a-t-il touché d'autres poètes ou bien la plupart des jeunes poètes belges ont-ils été peu sensibles à ce mouvement ?

Reprenons la question un peu plus largement. Je pense qu'on naît dans un pays, qu'on le veuille ou non, et à un moment donné. En même temps, les francophones de Belgique sont un peu dans la situation des Juifs. Il faudrait peut-être commencer par comprendre cela. Paris pour nous, c'est en somme Jérusalem. Nous sommes dans la diaspora. Certes pas très loin : les Juifs d'Alexandrie, disons.

De ce fait, nous avons une histoire qui a directement à voir avec la tradition française, mais qui passe aussi par d'autres traditions, celles de ces contrées. Dès lors, il ne faut pas lire notre devenir uniquement à partir du schéma parisien. Il faut en tenir compte, pour voir ce qui, tout en s'en écartant, demeure important et significatif, c'est-à-dire ne relève pas du folklore des aires latérales.

Dans les années 60 par exemple, existe ici un type de poésie dont on parle peu : Claire Lejeune et Fernand Verhesen, d'ailleurs liés, en sont deux balises. C'est ce que j'appellerai la poésie d'essence philosophique, qu'on peut rattacher à ce que Bonnefoy ou Char ont fait. Mais Fernand Verhesen et Claire Lejeune sont aussi de ce pays et ont mis dans leur travail une forme de discrétion et d'intériorité plus grandes. Dès lors, leur langue n'a pas le chatoiement parfois très beau qu'on trouve chez Bonnefoy par exemple.

La poésie de Claire Lejeune est importante. Dans un moment de confidence, Alain Bosquet a dit d'elle que «de tout ce qui a été écrit en Belgique de 1945 à 1970, il ne restera avec certitude que Claire Lejeune». C'est sans doute excessif mais cela vaut la peine d'être signalé. Et cela procède du fait qu'elle est profondément d'ici, tout en étant carrefour et ouverture; que ce pays peut susciter un type de méditation moins lié au brouhaha des modes.

En contrepartie, il y a évidemment la masse innommable des faux penseurs et le danger de ressassement pour les autres ...

Ce cadrage étant posé, j'en viens à la cassure dont vous parliez. Je crois qu'elle est arrivée très tard chez nous.

Je ne sais pas d'ailleurs si la cassure est aussi forte qu'on le dit; si l'on a assisté véritablement à un massacre du langage. Car s'il y avait eu massacre, cela nous eût sans doute plus atteints. Je pense en

effet que la spécificité de nos lettres se lie directement au problème des francophones de ce pays, qui est un problème d'identité; qui consiste en un refus panique d'assumer la béance et la juiverie. C'est que notre langue est la nôtre et ne l'est pas; que la plupart d'entre nous ne sont pas avec elle dans un rapport de possession univoque, duel; que cela taraude et que l'on ferait tout pour retrouver le maternage sécurisant. C'est ainsi qu'on parle de «littérature française de Belgique». Parlons de «lettres belges de langue française». Le jour où la Belgique n'existera plus, on utilisera un autre mot. Chez nous, on a l'impression que l'écriture a pour mission de donner aux écrivains et à leurs lecteurs la conscience qu'ils maîtrisent la langue et la manient bien. Il faut que le texte restaure leur image propre, toujours morcelée et toujours invisible. Mais conjointement à la description de ce processus qui correspond, depuis les origines, à un dessein officiel, il faut reconnaître que cette quête est partiellement vaine; qu'elle atteint peu le public qui attend, au fond de lui-même, autre chose. Je préférerais donc que l'on dise «eh bien oui, nous sommes dans la glu; nous ne saisirons jamais notre image dans le miroir. C'est notre force; c'est là que nous devons trouver notre génie». Maeterlinck et Verhaeren l'avaient très bien compris. Maeterlinck, finalement, c'est l'image qui se dilue dans le miroir; et Verhaeren, c'est l'éclatement cosmique. Ghelderode, Crommelynck, Baal ou Kalisky ne font pas autre chose. Quant aux surréalistes, on sait qu'ils se sont préoccupés chez nous de la subversion des images. Comme par hasard, la littérature, c'est eux !

Qu'en est-il alors des poètes qui sont à peu près de la même génération que les gens de théâtre que vous évoquiez tout à l'heure ?

Ils partent vers d'autres pistes. C'est ainsi que quelqu'un comme Bauwens, proche - si l'on peut dire - de Claire Lejeune et de Jacques Sojcher, travaille à la limite de la schizophrénie complète. Il produit une écriture un peu frêle, mais intéressante, qui n'a pas grand chose à voir avec les courants codés de l'histoire littéraire française. Il entend s'approcher du «mana» maternel, sans fantasmer la «maman». Mais ce travail vers les zones du balbutiement demeure d'une grande limpidité et d'une réelle lisibilité. Or il aurait pu écrire cela, disons comme *Le pays où tout est permis* de Sophie Podolski. Il ne l'a pas choisi. Cela signifie quelque chose, et pose évidemment la question du ressassement et de l'évolution vers le «classicisme». Ce fut d'ailleurs le cas de Maeterlinck ou de Verhaeren qui avaient entamé un processus de dissolution. Le cas de Moreau est quelque peu identique. Il y a un moment où survient la peur : alors on se tait, ou l'on se neutralise académiquement, ou l'on tempère. C'est troublant. Il est vrai que tenir un moi labile durant

toute une vie est malaisé, puisqu'en même temps, pour l'artiste, il y a souvent besoin de reconnaissance et d'appartenance.

Je parlais de Podolski, que je rangerais d'ailleurs plus du côté du récit. Là, c'est plus fort, plus éclaté, cela vient de beaucoup plus loin. Avec un aspect très sérieux et mortifère . Un texte comme *Le pays où tout est permis* fait, lui, beaucoup plus partie de cette modernité que fuient obstinément nos provinces.

Il faut parler aussi du trio Izoard, Lambersy, Crickillon. On ne peut faire actuellement l'histoire de cette génération sans les envisager. On retrouve chez eux cet aspect foncier du polissage que le conceptuel n'a pas taraudé. Tous trois, dans des formes extrêmement différentes, inventent quelque chose qui demeure une langue lisse et non subvertie. Ils produisent de fort beaux objets. Cela procure un plaisir et tend à conforter un sujet dans son être même. Cette tendance est assez générale dans ce premier moment de notre génération littéraire. Mais évidemment chacun à ses nuances.

Crickillon opte pour une forme de splendeur de la langue et d'associations d'images qui n'ont cependant pas la densité de la vision du monde de Saint-John Perse dont on le rapproche un peu hâtivement.

Izoard - c'est typique dans son dernier recueil *Vêtu, Dévêtu, Libre* - vise quant à lui une autre perfection, limpide, brève et infiniment reprise, façon Eluard.

Lambersy est sans doute plus barbare. Dans notre génération, il est un peu ce que Claire Lejeune est à la précédente. Son isolement relatif peut faire de lui un très grand poète. Son travail s'est apparenté aux Hai-Ku. A ce besoin d'une forme extrêmement précise se substitue actuellement chez lui une nécessité de faire éclater la gangue. Mais la question pour lui est de savoir ce qu'il peut se permettre sans risquer de choir dans l'informe et le tout-venant. S'il réussit, lui échappera à la complainte. C'est l'espoir que j'ai à la lecture du manuscrit de *Maîtres et Maisons de thé*. Il faut dire qu'il connaît le tourniquet des langues, des êtres et des origines.

Ceux qui ont été marqués par Denis Roche sont soit des gens de notre âge, soit des plus anciens qui ont muté. Ainsi Rombaut qui, rejetant sa période Char, a cherché avec ces pratiques à donner de lui l'image éclatée qu'il se sait être. Ainsi Verheggen qui, comme vous l'avez fait remarquer plus haut, est certainement celui qui a le plus creusé dans cette direction. Dans le même ordre polyphonique, il y a De Haes qui est beaucoup plus resserré et moins ludique; qui ne joue pas carnavalesquement comme Verheggen du langage courant mais du langage intellectuel; qui est aussi hanté par le problème des langues et pourchasse le fantasme de la langue maternelle. Pour y arriver, il joue d'une structure musicale giratoire. On notera qu'un jeune poète qui tend à des pratiques apparentées, Jacques Cels, fut d'abord musicien.

Comme par hasard, au moment où surgissent ces baroques, émerge un autre silencieux policé, Baronheid. Dans ce sillage, il y avait Meurant dont certains textes sont très beaux, surtout son recueil *Mais l'insensibilité grande*. Il possède une langue originale et produit un véritable travail poétique. J'aime moins son nouveau livre *Souffle*, venu trop vite après le précédent recueil, à mon avis. Pourtant, Meurant n'est pas de ceux qui entendent couvrir l'immensité et la raréfaction du silence en produisant. Comme s'il fallait à tout moment noircir la page pour recomposer sa propre identité. Je suis affolé, parce que ce besoin d'écrire énormément épuise des gens qui avaient d'extraordinaires possibilités. Or l'écriture est rare. En poésie surtout. Quelqu'un comme Fano semble l'avoir un peu compris. Mais découvrira-t-il la force potentielle contenue dans l'intrusion au cœur du poème de vocables issus de l'érotisme ou des médias ?

Je réfléchis encore ... Dans la génération intermédiaire, un homme dont on a peu parlé et qui est singulier : Jacques Meuris. Son œuvre vient d'être recueillie en un court volume intitulé *Abyssinies*. C'est un travail dans le fantastique et l'onirique, un travail retenu, d'une très grande classe. Et puis il y a Gutt qui est sans doute le seul poète appartenant à notre génération qui poursuive son œuvre dans le sillage direct du surréalisme.

Est-ce à dire qu'à part lui, notre génération poétique n'est pas du tout marquée par le surréalisme ?

«Pas du tout marquée», je ne pense pas. Nous sommes très marqués, indirectement; et comme chez nous, rien ne va vite, nous constituons sans doute la première génération pour laquelle la coupure surréaliste rend à jamais impossibles certaines écritures. Et puis, il y a les effets positifs : le resserrement sur le langage, sa subversion, et la dialectique des images.

En outre, les peintres surréalistes ont révélé de nouveaux regards; et Lecomte a perçu des angles de vision, de Bruxelles notamment, qui sont notre quotidien. Quand on se promène un soir d'hiver, pas de neige mais de pluie bruineuse, place des Palais, que l'on se tient devant l'entrée du Palais des Beaux-Arts qui donne sur la place, que l'on regarde ces rails, ce ciel, cet espace, ces fils et cette vacance, il y a là un spectacle bien particulier que les surréalistes belges ont intégré à leur imaginaire. Et il y a des moments où, quand on se promène dans nos rues, des syncopes d'images nous sont données qui sont un Magritte ou un vers de Scutenaire.

On ne le perçoit peut-être pas suffisamment, parce qu'il y a encore des tenants du surréalisme officiel et que, dès lors, le surréalisme paraît se réduire à eux. Mais le surréalisme ici se fonde sur le monde onirique maîtrisé qui a été aussi celui de nos symbolistes. Ce pouvoir de l'imaginaire va de pair avec une forme de

grande rigueur intellectuelle : Nougé ou Magritte sont à la fois des oniriques et des intellectuels; cela a donné dans leur cas cette synthèse étrange.

L'influence surréaliste de rigueur intellectuelle et de destruction des formes établies se manifeste en outre dans le rôle focalisateur des revues. La tradition *Phantomas* ou *Les Lèvres Nues* a été reprise par le très confidentiel *Vocatif* de Tom Gutt et par la percée opérée par la revue *Luna Park* qu'anime Marc Dachy. Sa fascination pour Pansaers l'amène à rassembler au cœur de pages d'un graphisme sans bavures des textes participant de l'éclatement de la modernité. Son entreprise solaire et solitaire est une de nos rares «fenêtres» à l'étranger.

Quant à la revue liégeoise *25*, liée à *L'Atelier de l'agneau*, elle forme une véritable école. Je noterai aussi la prolifération de petites revues à tirages limités, pratique qui fut déjà celle des surréalistes. Cela veut dire que l'émulsion continue.

Un mot encore à propos des surréalistes belges. Ce qui me frappe chez eux, c'est le côté aphoristique, la recherche de la formule, qu'on trouve moins chez Breton ou chez d'autres Français. Ce n'est pas un hasard non plus sans doute.

Pas du tout. L'aphorisme est une manie nationale. On la retrouve aussi bien chez Koenig ou Havrenne que chez certains tenants de l'A.E.B....

Par contre, peu de gens ici sont capables d'écrire un traité théorique sérieux, long et articulé. Comme si ce pays résistait profondément à la paranoïa qu'implique une œuvre philosophique de cinq cents pages; comme s'il craignait cette baignade dans les méandres du langage et préférait, soit s'en tenir à peu, soit faire peu pour désédimenter plus sûrement. Car il n'y a jamais adéquation quasi complète au langage; il y a toujours un manque et un autre espace culturel.

On pratique donc peu l'essai en Belgique ?

Ce pays a toujours eu peur de la théorisation. C'est pourquoi il s'est généralement réfugié dans l'aphorisme ou le positivisme scientifique. Pour certains esprits plus audacieux, l'essai a été la planche de salut, notamment des femmes comme Suzanne Lilar, Françoise Collin ou Claire Lejeune.

Et puis, il y a évidemment le cas de Sojcher ! Mais quelle ironie chez ce «professeur de philosophie» ! Quand de son côté Kalisky s'y met, l'ironie devient furie. Il ne faut pas oublier Moreau chez qui c'est consubstantiel à la dynamique de la production. A côté de son œuvre romanesque, il y a au moins autant d'essais : *Les*

Arts viscéraux, La Pensée mongole, Le Sacre de la femme, le Chant des paroxysmes ... Chez Moreau, en permanence, coexistent les deux versants.

Mais sur la littérature même, il n'y a pas de grande critique, d'essayistes qui considèrent les choses en profondeur ?

Le pays est clivé entre, d'une part, les universitaires qui, pour la plupart, ne sauront jamais ce qu'est un texte et qui font soit de l'érudition au ras des choses sans souci dialectique, soit de l'analyse textuelle à ce point microscopique que le texte échappe, et, d'autre part, une critique journalistique trop impressionniste, dépourvue de structures théoriques.

Autre catastrophe, le pays est petit. C'est d'ailleurs un demi-pays. Tout le monde se connaît, donc s'autocensure.

Ce qui émerge, ce sont les essais historiques de mise au point sur les morts. C'est le cas de Hanse pour Maeterlinck, Verhaeren et De Coster. C'est le cas des synthèses de Trousson ou Mortier. C'est la thèse de Berg sur de Bosschère ou de Beyen sur Ghelderode. Tout cela concerne le passé. On peut donc s'y risquer.

Le risque se retrouve du côté des écrivains. Ainsi Moreau qui parle de son art et d'une vie pulsionnelle. Ainsi Sojcher, qui produit un discours «rigoureux» sur la dérision de la rigueur.

Mais ce qui nous manque profondément, ce sont des essayistes de grand format qui aient à la fois une sensibilité et une réelle connaissance des textes, qui aient un bagage en sciences humaines et en histoire, et qui mettent ensemble ces différents réseaux pour produire des textes sérieux, distanciés mais engagés, polémiques mais bien écrits, concernant directement l'ici et le moment. Je m'étonne que Mertens n'y ait quasiment jamais recouru.

Chez les critiques de théâtre, fait défaut de la même façon une analyse dramatique précise de ce qui se passe sur la scène. C'est symptomatique.

La question que vous posez nous amène au cœur du problème francophone belge puisqu'il s'agit d'accepter d'être «des Juifs», métaphoriquement s'entend. De même, nous, intellectuels, devons savoir que le Juif est par essence l'archétype de ce qu'est l'intellectuel. Sinon, celui-ci devient presque automatiquement un chien de garde.

Ce pays et notre communauté, ne reconnaissant pas leur réalité, reconnaissent encore moins celui qui en est une sorte d'archétype et risque de brouiller les règles du jeu. Nous sommes donc des chiens rejetés ou des individus mal dans leur peau, contraints de s'insérer tant bien que mal. D'où l'exil et le compromis, parce que notre situation est une métaphore de la situation que refuse notre communauté. Si nous commençons à parler et à produire les discours que j'ai tenté de définir, nous allons dire l'insoutenable,

l'indicible, bref ce qui «emmerde» tout le monde.

Je continue pourtant de croire que c'est la seule chose qu'il nous incombe de faire et qu'un groupe humain ne sort pas de l'ornière où il se trouve tant qu'il n'est pas capable d'avoir sur ses problèmes des discours appropriés et courageux. Reste qu'il y a aussi les conditions objectives.

Qu'est-ce qui est insoutenable ? D'abord qu'on touche à la langue. Parce que celle-ci est notre malaise et que cela rejoint le problème d'identité des francophones. On décèle un symptôme du même ordre dans le malaise provoqué par l'attribution d'un prix triennal de littérature dramatique à Baal. Ensuite que l'on pose des questions qui touchent directement au destin des francophones, à ce qu'ils ne veulent ni voir ni analyser, une fois que cela se fait en dehors des sentiers battus de l'ancienne ou de la nouvelle religion politique : il n'est pas pensable d'entendre l'avis d'un francophone qui part d'une position «juive». Enfin, depuis la génération léopoldienne où il y eut par exemple des procès contre Lemonnier, les intellectuels ne parlent politiquement plus dans ce pays. Ils se taisent ou s'exilent d'une façon ou d'une autre. Ou alors, ils entrent dans les fonctions qui limitent la liberté de leur discours. Il est vrai que, si les intellectuels parlaient - ils «déconnent» parfois -, certaines choses ne seraient plus automatiquement possibles : la classe politique se trouverait devant un discours critique. Le problème linguistique lui-même prendrait peut-être une autre tournure, parce qu'il existe au nord du pays des intellectuels ou des artistes avec lesquels des points de convergence sont possibles.

Reprenons les catégories que vous avez énoncées au début de cet entretien en évoquant les années 50 : les écrivains de l'exil, ceux de l'exil intérieur et les écrivains reconnus. Qu'en est-il aujourd'hui de ces catégories ? Existent-elles encore ?

Quelque chose a changé et les catégories des années 50 ne sont plus valables telles quelles. Du moins, jusqu'à nouvel ordre ! On a parlé d'un phénomène de nouvelle Jeune Belgique. C'est peut-être prématuré ou incomplet, mais la métaphore comporte quelque chose de vrai. Nous n'avons choisi ni de partir ni de nous exiler tout à fait à l'intérieur. Mais jusqu'à quand ?

Les catégories de l'exil intérieur - Bauwens est un cas à part, parce que là il y a un problème individuel - ou de l'exil extérieur, voire même de l'académisme, ne sont plus tenables stricto sensu dans notre génération. Et cela, bien qu'elles correspondent à des structures significatives de réaction. C'est pourquoi elles risquent toujours de revenir. Elles ne sont plus tenables, parce que cette génération en est encore à ses débuts et parce que nul ne sait ce que deviendra ce pays : on peut donc malaisément se situer. Ce qui

pourra voir le jour, c'est la catégorie du résistant explicite ou de l'engagement positif et non stupide. Le refuge dans l'art pur fait aussi partie des possibles. Cette indécision du moment, cette désédimentation se repère également dans la génération précédente, où il y a des transhumances, des remises en cause et de brusques sorties au jour. Restent évidemment quelques chapelles où l'on célèbre encore les rites désuets d'un monde figé. Là n'est pas la question.

L'espace s'est rouvert et, comme par hasard, la nouvelle génération est mobile, jouant notamment entre Bruxelles et Paris. On est donc dans la mouvance. Et cela pourrait donner une dialectique sans laquelle il n'y a pas de littérature possible chez nous. Mais je ne cache pas ma crainte du retour des clichages antérieurs. Ma crainte est d'ailleurs partagée et nombre d'entre nous, à certains moments, se demandent s'il ne serait pas préférable de partir. Il n'empêche que, pour l'heure, l'ici reste encore le vrai combat. Regardez Rombaut ou Verheggen qui travaillent à Namur. Ce que l'on veut nous refuser, c'est cette ouverture qui est pour nous une question de vie ou de mort, de bêtise assurée ou de possible efflorescence, de désespoir ou de transformation.

J'en suis arrivé à me dire après maints détours : je suis de ce pays, je me bats dans ce pays, je pense que la reconnaissance par Hambourg, Rome et Londres devrait être l'objectif de cette génération. Ou par Paris, qui viendra peut-être après. La sortie de l'espace nationalitaire est capitale. C'est par là qu'on entre - et qu'on respire - dans ce pays ouvert aux quatre vents et qui a peur du vent.

(octobre 1979)

Marc ROMBAUT *

On parle de plus en plus de belgitude à propos de nos lettres. Qu'en pensez-vous ?

La belgitude est un «concept» qui a été avancé par Claude Javeau, il y a quelques années, dans le dossier des *Nouvelles Littéraires* consacré à la Belgique. Ce n'est pas un hasard si c'est lui qui a avancé cette notion de belgitude : Javeau est un sociologue. Or, pour moi, la belgitude est une idée de journaliste, de sociologue, comme l'a été la négritude en d'autres temps et en d'autres lieux. Il n'y a pas de belgitude, pas plus qu'il n'y a de nation belge.

La seule spécificité que je reconnaisse à la Belgique est d'être un carrefour de langues, donc de cultures. En ce sens-là, peut-être y a-t-il en Belgique une sensibilité particulière aux valeurs culturelles d'autres nations. On est peut-être ici plus sensibilisés que les Français à ce qui peut se faire en Allemagne ou en Angleterre.

La belgitude ne me concerne donc pas. Je me situe en tant qu'écrivain de langue et de culture françaises. Nous sommes de plus en plus nombreux - c'est en cela qu'il y a des changements en Belgique - à sortir d'un carcan que l'on pourrait dire géographique, d'une sorte de géoculture belge. Pour moi, la question se trouve ailleurs : il y a des écrivains dont les textes répondent à un travail de et sur la langue et des écrivains qui poursuivent une production littéraire en dehors du questionnement de la langue, des écrivains dont l'écriture reste inscrite dans un code littéraire classique.

Je peux donner des exemples. Les auteurs qui travaillent la langue, je les situe de Dotremont à Verheggen en passant par Savitzkaya, Miguel, Françoise Collin... Ce sont des écrivains qui travaillent sur le fonctionnement de la langue, qui tentent de dire et de traduire l'émergence du corps et de l'inconscient. Il est clair qu'on ne peut plus aujourd'hui faire l'économie de la psychanalyse, de la linguistique, de la sémiotique. En guise d'illustration, je vous propose la lecture du n° 85 de Tel Quel, où l'un de mes textes ne parle que de ça.

Ces écrivains-là ne se posent pas la question de la belgitude.

* Né en 1939, licencié en sciences du travail. Producteur de l'émission *Idem* à la RTBF Namur. A publié des recueils poétiques (dont *Le Festin, La Jetée et autres solitudes*), un récit (*Suite en Joui-dire*) et des essais et anthologies, notamment sur la poésie negro-africaine. Collabore à de nombreuses revues.

Je dirais qu'ils se situent du côté de l'écriture, comme le sont en France Maurice Roche, Denis Roche, Philippe Sollers, le groupe *Tel Quel*, celui de *TXT*, etc. Il est d'ailleurs frappant de constater que dans ces revues françaises des écrivains belges sont de plus en plus présents. Et pour en finir avec cette question, quel sens cela aurait-il de parler d'Artaud comme d'un écrivain marseillais, de Michaux écrivain namurois, de Barthes écrivain occitan ou basque, puisqu'il est né à Bayonne ?

Vous avez dit de la Belgique que la circulation de textes d'auteurs appartenant à une autre culture que française y est plus importante qu'à Paris. Et pourtant, Paris semble rester la référence obligée des écrivains belges...

Je crois que c'est là un tout autre problème.

Il faut partir d'un certain nombre de réalités. L'édition *littéraire* en Belgique est quasiment inexistante. Si l'on excepte Jacques Antoine, on peut même dire qu'elle n'existe pratiquement pas. Dans *Les cahiers du CACEF*, Verheggen et moi-même avons posé des questions aux éditeurs belges : quel est votre comité de lecture ? Quels sont les gens qui vous conseillent ? Comment se fait le choix des manuscrits ? Quelle est votre politique éditoriale ? Sur tout cela, il n'y a pas eu de réponse claire. Nous vivons dans un pays où l'on confond encore les fonctions d'éditeur et d'imprimeur ! D'ailleurs cette confusion ici est mise en pratique ! Il n'y a pas de politique éditoriale, pas d'options culturelles, pas d'assise intellectuelle. On fabrique un produit. De préférence «très vendable» : ouvrages techniques, guides pratiques, livres scolaires et académiques, monographies sur les villes, les régions etc... Par contre, sur le plan de la création artistique et intellectuelle, on ne prend aucun risque... On ne sait même pas ce qui compte aujourd'hui dans le domaine de la pensée et de l'écriture. L'édition belge n'est articulée sur aucun enjeu intellectuel ... Il n'y a pas de circulation de la pensée dans notre pays.

Second problème : l'absence de répondants une fois le livre sorti. Où sont les magazines littéraires ? Où sont les critiques littéraires, à l'exception de trois ou quatre noms ? On peut les citer. Il y a Pierre Mertens, Jacques De Decker, Jacques Franck, Françoise Collin, Josette Hector. Qui d'autre ?

Quand je publie un livre, sur un service de presse de cent cinquante exemplaires, il n'y a guère en Belgique qu'une douzaine de journalistes de la presse écrite et audio-visuelle auxquels il est intéressant d'en adresser un.

En troisième lieu, le marché belge est réduit : quatre millions de francophones pour cinquante-cinq millions de Français. D'où

Rombaut.

...io en B... ...n croyait ...npait.

...tes les voix ... noir dont, ... omplémentair ...sie négro-afr ...nçaise. Sep ...e, Poésie I), ... variété, ... mais au ... philosop ...intres qu ...a tête et ...uplice J ...ro de l' ...». Parts ...t en évi ...le paysa ...nouvel ...ontracté ...x des ...essentiel

Et voi ...e bat jo ...es mots ...reux ...es, ses

... les auteurs qui lui ...abord Verheggen – ...anse, ivre et synco- Rombaut prend son ...ie, et s'y roule, et y ...s plaisirs.

...ermesse ...ande

... connaître : on le ... qu'il se raconte, se ... se met à nu et sous- ... cette *Suite en jouï-* ... qu'il y intègre dans ...tive, dans un désor- ...s savoureux, ce qu'on ...amitiés littéraires, ses ...ités d'anthologiste ou ...traverse et réinvente ...questionneur subtil, ... de « Idem » retourne ...olace tient la radio ...ation, dans sa vie, ...plique pas, mais

Comme à « ... trop convenue d... les, Rombaut da... casse les structur... transforme l'écri... mots (et la ker... suelle, juteuse, se... du scalp quan... Indiens), en fête... Son seul défaut... trop cette langue ... et qu'il désigne ... gue qui lèche, sav... (et alors, comme... comme matière de... théorisable (qu'il la... cuistres). Heureuser... compère Verheggen... prend au lasso, ce ... pisse tous les mons... que), Rombaut tém... et ravageuse santé... *jouï-dire* dont on at... jouï-lire.

SUITE EN JOU...
de Marc Rombau...
Christian Bourgo...
128 p., 40 F

R... Elsa, ...ir Thérès...

...oman d'Elsa Trio...
Gallimard. Rom...
l'inventé se pera...

...écrit ... avait ... vous ... vous ...maladie ...e parce ...rouable ...venir la ...détresse ...s jamais ...», disiez ... point d ...vec tor ...lisable ...rit co ...er qu'e ...e qu'on

Anne

...nt vo ...oir à l ...» disait ...aker, et vous – enfermée dans vot ...mole : « Je n'étais pas seule à ... ...us mettez à ima ...Thérès

Je vois ...age, le ...amour ...issez ...ance ...s, de ...spend ...pport ...el il ...hom ...ait pa ...», dit ...s clo ...prof ...maitre ...ragi ...

Anne

...emme ...ais ... « Le ...e con ...l'amour ...l'amour ...encore. ...aux du ... dites-vo ...fau

...nne ...ne une ...e droit d ...orce de ...erconn

pleine lun... ...arche, la ...aquelle vo... ...de corres... ...es belles ... désir ... soi

re... festi... 1934 c... labyrinth... Première), pa... ...e que réduit à

...conte cett... ...me Anne... ... petit ... ...dez : c'es... ...haleu...

dit, Lawre... Régis ... doute ... dans une ...e saurai ...rtifice, ... milieu de ...belle ... de ... les décor... de Frai... ou nou... Santon ...ements, ...ssant, ...semblo... ...volver ...sous ce ...ficile de ...qu'on tr... s, ils fo... ...taine Al...

Pa...

...E ...AINE

...S MO... Samu ...ise en ...héâtre

Lire, ... d'Alain

LA ... de ... M...

l'intérêt évident pour un écrivain belge de langue française en Belgique de publier à Paris où il trouvera de vrais lieux d'édition, un écho - positif, négatif mais au moins il y aura un écho - et une *diffusion*. Ce qui fait que, tôt ou tard, il se trouvera inscrit dans une trajectoire, il sera situé quelque part en tant qu'écrivain. Par ailleurs, entre l'édition, les média, les revues et l'auteur s'articule tout un réseau de communications qui fait exister le livre et place son auteur dans le débat intellectuel de son époque.

Jamais en Belgique un journal ne m'a proposé la moindre collaboration tandis qu'il est fréquent que *La Quinzaine littéraire* me demande un papier, que *Le Monde* me propose une contribution, que Radio France m'invite à participer à différents débats, que la FNAC fasse de même. C'est bien simple, en Belgique, vous n'existez pas. Je pense encore à l'émission *Idem* que je réalise : les seuls journaux qui en ont parlé ce sont des journaux français (*Le Monde, Le Matin, Les Nouvelles Littéraires, La Quinzaine Littéraire, Art Presse, Libération*).

N'est-ce pas en contradiction avec ce que vous disiez tout à l'heure ? Vous donnez deux visages de la Belgique tout à fait différents. D'une part, un pays où «cela circule» et où, semble-t-il, il y a de l'air et, d'autre part, une Belgique qui ressemble très fort à celle décrite par Baudelaire.

Le problème est à deux niveaux. La circulation se fait dans des lieux non pas marginaux mais parallèles. Ce dont je parlais, c'est d'un certain «establishment». Il existe également en France un establishment littéraire, mais le contre-establishment est très important. Je pense aux séminaires de Barthes, à l'activité de groupes comme *TXT* ou comme *Tel Quel* ou à ce qui se passe autour de la revue l'*Arc*, et l'on pourrait multiplier les exemples. L'establishment fait sa politique, ce que j'appellerais le monde parallèle fait la sienne et c'est évidemment celle-ci qui émerge.

En Belgique, au contraire, l'establishment tient l'essentiel du pouvoir. Il contrôle les grands média, écrits, parlés et télévisés, il domine d'une manière ou d'une autre l'édition, il continue à faire la loi. De la circulation des idées dont je parlais, on ne trouvera donc pas forcément des traces à la radio, à la télévision ou dans la grande presse. Mais à force de ruses et d'usure on finit par percer le mur du refus, du silence et de la sclérose.

J'ai rencontré en Belgique d'importants écrivains et artistes étrangers. A Bruxelles passent régulièrement des musiciens, écrivains, plasticiens, américains, allemands, français, hollandais, totalement ignorés de l'establishment.

Pourquoi ces passages à Bruxelles ? Parce que, tout simplement, c'est un lieu où l'on arrive et d'où on repart. C'est une plaque

tournante. Des gens traversent la Belgique sans savoir qu'ils l'ont traversée et - on m'a raconté plusieurs fois l'histoire - c'est quand ils sont en Hollande qu'ils s'aperçoivent qu'ils ont traversé la Belgique. L'anecdote est très comique, mais elle est significative.

Donc, il y a tout de même des «circuits off» comme le Théâtre Poème, le Plan K, Pluriel, le 140, le Théâtre de Poche, l'Atelier Sainte-Anne. Il y a l'émission *Idem* qui est émise depuis Namur et où d'ailleurs ne passent pas que des Français ou des Américains, mais aussi tous ceux qui en Belgique sont du côté de l'écriture, de la recherche, de l'expérimentation, que ce soit en matière littéraire, musicale, plasticienne, ou théâtrale.

Voyez encore les colloques comme celui de Saint-Hubert sur *le Récit et sa représentation,* celui de Namur sur les *Minorités dans la pensée* ou celui de Bruxelles sur *La Séduction.* Ces colloques ont été organisés en dépit de l'establishment. Je dis «en dépit», parce que si on devait attendre ce type d'initiative de l'establishment, elle ne viendrait pas. De plus, pour obtenir les subventions, les crédits, les moyens nécessaires pour réaliser ces colloques, c'est une bataille, une bagarre inouïe.

Prenons le cas du dernier colloque de Namur que j'ai organisé avec J.P. Faye sur *Les Minorités dans la pensée.* A ce colloque, ont participé des intellectuels français, marocains, belges, suisses, italiens, canadiens, etc. Deux mille personnes ont assisté au concert final. Or la presse belge n'a pas dit un mot de ce colloque. Pas un mot ! Par contre, des journalistes se sont déplacés de France, de Hollande et d'Italie, journalistes mandatés par les plus importants journaux de ces pays et qui ont rendu compte des travaux. Pourquoi n'y a-t-il rien eu dans la presse belge ? Pourquoi, lorsque les éditions Payot à Paris ont sorti les actes de ce colloque, n'y en a-t-il eu pratiquement aucun écho dans la grande presse belge ? Et pourquoi y en a-t-il eu dans la presse parisienne, milanaise, romaine ?

On a l'impression à vous entendre que la situation n'a guère évolué depuis les années 50, dont la situation plus d'une fois a été décrite comme étant identique à celle que vous évoquez. A cette époque, du fait de cette situation, on a vu partir un certain nombre d'écrivains. Or, on constate qu'aujourd'hui, les gens ont plutôt tendance à rester.

Pour ce qui est des années 50, je ne pourrais pas vous répondre, je vivais en France à l'époque. Mais je peux vous dire - je parle ici uniquement en mon nom - que je me sens aujourd'hui comme exilé en Belgique. Certes c'est un exil tout à fait confortable, je m'empresse de l'ajouter. Ce qui a changé par rapport à 1950 ? Paris n'est plus qu'à deux heures et demie de Bruxelles et ça fonctionne dans les

deux sens. Et il y a aussi quelques lieux d'accueil hors circuit officiel que j'ai cités plus haut et aussi des gens pour qui la modernité signifie quelque chose ... Mais l'essentiel pour un écrivain, c'est d'avoir un lieu d'édition, un lieu où il existe et ce lieu, que ce soit pour moi ou pour quelqu'un comme Verheggen avec lequel je fais l'émission *Idem*, c'est toujours Paris et en ce qui concerne précisément l'écriture c'est là que ça se passe, où les enjeux ont lieu.

Et c'est pour cela que vous dites : «Je me sens en exil ici» ?

Ah non ! Si je me sens en exil ici, c'est dans la mesure où je n'ai que peu d'interlocuteurs. Officiellement, ici, je n'existe pas. Seuls les circuits parallèles accréditent mon existence en tant qu'écrivain. Exemple : lorsque le Plan K invita en octobre 1979 les écrivains américains W. Burroughs et Brion Gysing, je fus en tant qu'écrivain associé à leur lecture-performance. Mais je répète que c'est un exil facile puisqu'on peut éditer ailleurs, se faire entendre ailleurs qu'ici, là où précisément ça se joue...

Il est tout de même incroyable que dans un pays où il existe des problèmes linguistiques, des problèmes communautaires et ethniques, on ne demande jamais à un écrivain, à un artiste, de livrer ses réflexions dans les grands média du pays. Seuls interviennent les hommes politiques, les académiciens, les professeurs d'université, bref toujours l'Establishment... qui dans ce pays est plus que conservateur.

En Italie ou en France - voyez la deuxième page du *Monde* -, les intellectuels, les écrivains sont sollicités en permanence sur tous les problèmes de l'heure.

Verheggen écrit toutes les semaines dans *Libération*, on lui demande des articles. Ici, proposez un article de Verheggen à un journal bruxellois et on vous répondra : «Qui est-ce ? Quels sont ses titres ? Quelle fonction occupe-t-il dans notre société ?»

Mais puisqu'aujourd'hui la transparence des frontières est beaucoup plus grande, on ne voit plus les gens s'en aller comme l'ont fait jadis Hubert Juin, Michaux, Lambrichs, Rolin, Mallet-Joris et beaucoup d'autres. Mais si un écrivain était, à l'heure actuelle, un équivalent de Michaux, il ne serait pas plus connu en Belgique que le Michaux d'il y a 40 ans. Une anecdote d'ailleurs à propos de Michaux : l'année dernière, on a fêté ses 80 ans. Un dossier lui a été consacré dans *Les Nouvelles Littéraires*, on a demandé à Verheggen de voir quels échos avait rencontrés Michaux dans sa ville natale, Namur. Il a rendu visite aux personnes les plus officielles, aux milieux culturels de la ville. Michaux ? Jamais entendu parler de lui ! Parfaitement inconnu !

C'est aussi le problème de Chavée. Chaque fois qu'un journaliste de Paris vient à l'émission *Idem*, je lui donne des livres de

Chavée. Et pourquoi parle-t-on si peu de Chavée à l'étranger ? Tout simplement parce qu'il n'a été édité qu'ici et qu'ici dans son propre pays, on n'a pratiquement rien fait pour lui de son vivant. Et comme Chavée n'essayait pas de se mettre en avant, il est resté inconnu.

Comparons avec Joë Bousquet qui était paralysé et qui est resté dans son lit à Carcassonne durant trente ou quarante ans. Eh bien la réalité de l'écrivain Joë Bousquet, elle passait. A présent que Chavée est mort, voilà évidemment que l'on commence à s'agiter. Mais il y a presque dix ans qu'il est mort !

Alors, l'essentiel de ce que publient les écrivains belges, c'est ce que vous appeliez tout à l'heure de l'écriture traditionnelle ?

Il est évident que l'essentiel de ce que je reçois comme livres ou comme manuscrits d'auteurs belges reste la grande écriture de la tradition, comme si Joyce ou Freud ou Pound ou Jacobson n'avaient jamais existé. Et pourtant ces gens ont écrit il y a 50 ans. Aucune trace de la révolution que ces écrivains et penseurs ont produite, aucun écho dans ces écrits ! Sauf les quelques exceptions que je citais tout à l'heure, auxquels il faudrait ajouter les noms de J. Sojcher, Max Loreau, Raoul Vaneigem.

Qu'en est-il en Belgique des revues littéraires et principalement des jeunes revues ?

Il y a des revues qui fonctionnent très bien, comme la revue *25* à Liège, parce qu'elles sont ouvertes et qu'elles n'attendent pas de la Belgique leur survie. *25* est très connue partout, parce qu'elle publie des auteurs de pointe.

Autre revue intéressante me semble-t-il : *Soldes-Fins de Série*. Voilà une revue qui, en cinq numéros, fait parler d'elle dans tous les coins. Pourquoi ? Parce qu'à l'exigence de qualité, s'est ajouté le choix d'un créneau bien défini et inoccupé, celui des média et du graphisme où le texte vient tout à fait en contrepoint. *Soldes-Fins de séries* est une revue qui s'inscrit dans une certaine «imagologie» des années 80 et dont l'activité est articulée aux nouveaux groupes musicaux et aux mouvements «New wave». Tout cela va de pair, comme par hasard, avec la création du Palace à Paris et celle de la Raffinerie du Plan K à Bruxelles. On entre là dans un processus d'idées très modernistes des années 80. Voyez d'ailleurs la nouvelle formule d'*Actuel*. Ce n'est pas un hasard si on y trouve, dans le numéro 3, un compte rendu sur la Raffinerie du Plan K et sur *Soldes-Fins de séries*. Voilà donc une revue qui se crée en Belgique, pour laquelle l'«establishment» éprouverait le plus grand mépris s'il ne l'ignorait pas complètement

et dont les numéros s'épuisent aussitôt parus. Alors que c'est écrit en français, New-York a acheté 1200 exemplaires de chaque numéro, Amsterdam 2000 exemplaires. Des représentants, des distributeurs hollandais, américains et français font des options d'achat d'office car ils savent qu'ils vont vendre, que cette revue s'inscrit dans le courant de la société «post-moderne» au sens que lui donne J.F. Lyotard.

Il y a encore *TXT*, revue franco-belge, dont les animateurs sont Prigent et Verheggen et qui existe depuis dix ans, à laquelle collaborent aussi bien des Belges que des Américains, des Italiens ou des Français. Elle a joué un rôle important dans ce qui concerne le travail de et sur la langue. Je pense aussi à *Luna Park*, elle aussi hors belgitude ... *Luna Park* publie Daniel Fano. Pourriez-vous me dire ce qu'il y a de typiquement belge chez Daniel Fano ? ou chez Dotremont dont Dachy a publié des logogrammes ?

Donc la seule scène qui compte, c'est la scène internationale ?

Un écrivain existe à partir du moment où ses textes circulent sur la scène internationale. Vous connaissez le mot de P.P. Pasolini, cinéaste et poète, dans son livre posthume *La divine Mimésis* : «Hitler était le député des Rimbaud de province». Sans commentaire.

Et du côté du théâtre ?

Je ferai la même distinction que celle que j'ai faite tout à l'heure à propos de la littérature. Il y a, d'une part, la dramaturgie classique et par ailleurs des démarches d'écritures dramatiques où les signes mis en scène, textes, sons, corps, mouvements ..., produisent des représentations à lectures plurielles. Je crois que cette tendance d'un langage théâtral où le texte n'est plus qu'un des matériaux en jeu existe de plus en plus. Voyez l'importance du travail de Bob Wilson. Voyez, en Belgique, le Plan K, le Laboratoire Vicinal : on ne peut plus parler de pièces de théâtre, on ne peut plus parler de «pièces» théâtrales. Il s'agit d'un travail d'écriture scénique où le texte n'est qu'un des supports. C'est qu'ici on a pris conscience de la crise des idéologies, que le sens fait question, que le corps travaille la langue...

Sur ce plan, ces groupes belges ont joué un rôle considérable. Le Laboratoire Vicinal a été dans le monde un théâtre d'initiation pour beaucoup de professionnels. Le Plan K est connu de l'Amérique au Japon en passant par Paris et Bruxelles. Ce que fait un Desoteux au Théâtre Elémentaire est remarquable aussi. Je pense par exemple aux *Lettres de prison de Gramsci.* Autres lieux et groupes qui oeuvrent dans le sens de cette «Post-modernité» :

l'Ensemble Théâtral Mobile de Liebens et de M. Fabien et les recherches de l'Atelier Théâtral St. Anne de Philippe Van Kessel et de Françoise Van Kessel.

Pour le reste, vous retrouverez l'essentiel du théâtre belge, ce théâtre du texte qui va des grandes institutions officielles comme le Théâtre National ou les Galeries aux expériences esthétiques d'Albert-André Lheureux.

Il y a eu un renouveau du théâtre en Belgique et particulièrement à Bruxelles, qui est beaucoup plus profond qu'en France. Quant à vous dire à quoi c'est dû... En tout cas je n'y vois aucun signe de... belgitude !

(Janvier 1980)

Henri RONSE *

POUR UNE BELGIQUE IMAGINAIRE

«On venait de jouer de ces airs ravissants
Qui font rêver l'esprit et transportent les sens;
Mais un peu lâchement; hélas ! à la flamande.
«Tiens ! l'on applaudit pas ici ?», fis-je - Un voisin,
Amoureux, comme moi, de musique allemande,
Me dit : «Vous êtes neuf dans ce pays malsain,
Monsieur ? Sans ça, vous sauriez qu'en musique,
Comme en peinture et comme en politique,
Le Belge croit qu'on le veut attraper,
- Et puis qu'il craint surtout de se tromper.»

Baudelaire

Ceci, disait Magritte, «ceci n'est pas une pipe». Je dirais de même : ceci n'est pas une conférence, mais un propos jeté, une humeur, peut-être un aboutissement ou un point de départ, une proposition, un aveu.

Et d'abord : la Belgique est un pays horrible. Non point tant à cause du pays qu'à cause du Belge.

Le Belge aime le dodu, le cossu, le *cosy*, le confortable sans volupté; il a volontiers l'anglomanie, mais bourgeoise; le Belge est gourd et lourd. C'est un vrai lourd. En effet, il y a beaucoup de faux lourds : les lourds légers. (Pensez à Ustinov ou à Orson Welles par

* Né en 1946, a été lecteur aux éditions Gallimard, chroniqueur littéraire à France-Culture et secrétaire de rédaction de la revue *L'Arc*. Jusqu'il y a peu directeur du Théâtre Oblique à Paris et du Festival d'Anjou. A réalisé de nombreuses mises en scène.

exemple). Le Belge est un lourd lourd. Une tautologie lourde. Ainsi l'acteur Ustinov récemment défendait l'acteur gros en expliquant qu'il pouvait précisément jouer léger grâce à son épaisseur physique et qu'ainsi chez lui le moindre clignement d'yeux, le moindre sourire effleuré, rictus ou battement de cil prenait valeur de signe, alors que l'acteur maigre ou chétif est obligé d'appuyer son mot pour «donner du poids à son personnage». L'acteur belge lui, gros ou maigre, est lourd, il crayonne à gros traits, il appuie, il charge, il abat du boulot, il caricature : on l'aime ainsi, car il en donne pour son argent. S'il se met à jouer léger, à ne plus peser sur chaque mot ou chaque geste, on ne l'aime plus : il se désincarne. Sur ce point au moins, la plus jeune et la plus vieille des critiques dans ce pays sont d'accord. Là elles se retrouvent, unies, quasi familialement; c'est qu'elles sont belges.

Vos spectacles, me dit le critique belge, sont *glacés*. C'est un reproche très grave bien sûr, puisqu'il ne va au théâtre que pour se réchauffer - et digérer. Ceci amène parfois, pour plaire aux critiques, des metteurs en scène à des révélations troublantes. Ainsi ai-je vu qu'une jeune fille se taillant un certain succès en montant Gheldero-de déclarait dans une interview à un grand quotidien du soir : «J'aime la sueur des acteurs.» Ici revient Baudelaire : «Bruxelles sent le savon noir», mais ceci n'empêche pas «la puanteur des femmes. Ici, il y a des *femelles*. Il n'y a pas de femmes».

Mais revenons, voulez-vous au metteur en scène obligé de se faire valoir. S'il est jeune, il faut qu'il fasse moderne, alors il s'essaie à la frivolité et au sérieux alternativement d'abord, puis ensemble. Ainsi ai-je vu ces jours-ci, toujours dans le même quotidien du soir, un jeune auteur dramatique, metteur en scène et directeur de troupe, qui disait, révolutionnaire comme une vieille cocotte du demi-monde : «Je *raffole* de la psychanalyse». Le même d'ailleurs s'était intéressé à Baudelaire. Entreprise redoutable pour quiconque, aisée pour lui : Baudelaire a-t-il écrit sur la Belgique quelques pages cruelles, le jeune metteur en scène belge les retournera comme un gant : le raisonnement est simple : Baudelaire n'a pas aimé la Belgique, c'est qu'il était malheureux : Pauvre Baudelaire. Il le savait pourtant : «n'être pas conforme, c'est le grand crime».

Culturellement, le Belge est un *annaliste* et un *brocanteur*, il ramasse, il entasse, il achète, même à vil prix, un tas de papiers qu'il revendra ensuite, en bloc, comme un livre d'histoire. Il accumule et il dénombre, il ne pense pas, il se documente. Ainsi nos directeurs de théâtres se rencontrent fréquemment, carnet au poing, à Londres ou à Paris. Ne dites pas qu'ils copient : ils acclimatent. Retour à Baudelaire : «Le Belge est singe, mais il est mollusque». C'est un ruminant qui ne digère rien.

dernière, « LULU » de Frank d,

des études de philosophie, il s'est
nt à la revue de René Magritte « Rhétoriqu
Paris, travaille chez Gallimard et écrit dans de
Il fo a revue « Obliques », réalise de is-
de cr radiophonique de France-Cultur
reprodu texte d'une interview d'Henri
de la R. durant les répétitions :

aul Delvaux comme co
des ressemblances e
is avant tout, qu'est-

cho

Plusieu. E tout d'a de gé
on travail de metteu en déc
he sur l'espa et d
s le thé re. A
tr ssaie

L'art belge. L'artiste belge. Goût des distinctions, des sociétés. L'artiste belge est un artiste officiel. La littérature ici n'est pas un art, ni un métier, ni une passion. C'est une fonction, un passe-droit, une carte de visite. Il n'a pas de public, il n'est pas ambitieux, il n'en recherche pas, du moment qu'il a l'approbation de ses pareils (et de l'Etat). Donc qu'il a sa subvention, sa rente.

Voilà le mot : l'art belge est un art rentier.

L'écrivain belge écrit des livres que son ministre achète et entrepose. L'éditeur belge ne connaît pas la littérature, il connaît l'administration du ministre.

Le cinéaste belge tourne des films, avec l'argent de l'Etat, que personne ne peut jamais voir. Ils ne sont pas distribués.

Dans les deux cas, pas question de rechercher un public. Eviter, endormir la critique. Ne pas trop affirmer, s'affirmer. Se faire reconnaître, c'est se faire oublier. Ne pas déranger. Rester bien mis, bien vu. C'est un art discret, résigné.

Toute reconnaissance, en particulier la parisienne, est suspecte. Ici au moins, en effet, la règle de la culture est claire : le journaliste qui rendra compte du nouveau livre de l'artiste belge est précisément cet auteur belge de talent dont l'artiste belge a salué le dernier livre dans le journal. Donc pas d'égratignures.

L'art belge est un art sans égratignure et sans révolte. Un art intact. Un art aussi peu scandaleux que possible. Un art quiet, douillet : *familial*. Il se dit «sensible» et «pudique», un peu raide (ah ! ces phrases qui semblent toujours avoir été écrites avec un col dur) et pourtant le cœur sur la main (il fait dire que certains livres sont écrits en buvant de la bière). D'ailleurs ce n'est pas un art, c'est une rumination.

Pourtant l'artiste belge est volontiers démocrate et *progressiste*. (Baudelaire : «la croyance au progrès est une doctrine de paresseux, une doctrine de Belges».) «On ne la lui fait pas», ni avec Paris, ni avec le passé. Donc pas beaucoup d'enthousiasme pour relire nos «classiques». Maeterlinck, Crommelynck, Rodenbach, Périer, plus près de nous Lecomte. On se contente d'anecdotes, de petits souvenirs. On exhibe une dédicace. Bonne tactique : l'autre est ainsi envoyé au magasin, aux accessoires, au musée. Il est deux fois mort, plus besoin de le lire. On l'aime mieux ainsi. S'il est réédité (il faut bien parfois), on le préface.

Attention, la préface, art difficile, n'a pas de secret pour l'artiste belge. Un exemple : tel compère de notre littérature préface-

t-il un roman bien connu de Rodenbach qu'il en accuse surtout les tics, il avoue avoir eu quelque réticence à accepter cette préface, tant l'ouvrage est démodé, peut paraître ridicule, manque de métier. Allons, ami, c'est qu'au lieu de Bruges-la-morte, il faudrait lire les œuvres du compère préfacier.

Mais attention les ruminants deviennent des fauves dès qu'ils sentent la menace ou le danger. Des fauves aux abois. Petits coups de dents, petits coups de griffes et l'on se débarasse des intrus. Qu'ils aillent à Paris. Michaux ferait ombre à Thiry. Lambrichs éditeur ? Pensez donc, il a tant de mal à écrire. Petite calomnie, petits coups de dents, à l'usure, on les aura à l'usure. Ils rentreront dans le sérail ou ils partiront. Ils partent ? Tant pis pour eux. Nous on reste entre nous.

Ainsi un jour d'automne 1965, je suis parti.

«Quant à faire de la littérature en Belgique, m'est avis que c'est inutile et impossible» (Georges Rodenbach) (1879).

(Ici le conférencier boit de l'eau)

La Belgique est un pays merveilleux.

J'en eu la révélation - oui, il s'agit bien d'une manière d'illumination, de révélation - un jour de janvier ou de février, il y a quatre ans, à New York. Je venais de quitter la troupe de mes comédiens qui jouait *Rodogune* en tournée à travers les Etats-Unis, les représentations new-yorkaises venaient de se terminer : ils s'embarquaient pour Philadelphie et pour Washington et je me sentais soudain dans un état un peu étrange, avec au cœur ce vide particulier, cette appréhension diffuse qui précède les découvertes intérieures. Ainsi j'étais seul, léger, planté là au milieu de la foule de Times Square, cette foule, cette ville que j'aime plus que tout au monde aujourd'hui pour l'extraordinaire liberté qui se dégage de son va-et-vient bruyant et anonyme. J'avais fini un travail. Quelques jours encore avant d'en entreprendre un autre. Voilà, j'étais en vacances à New York. Je me mis à marcher, à descendre à pied vers Greenwich Village. Je pris la 7ème avenue parce que j'aime la foule interlope, les commerces équivoques et l'allure triste et belle de ses architectures, d'où naît on ne sait quelle mélancolie, très forte, très prenante.

C'était le crépuscule. Il faisait froid. Les lumières s'allumaient. Il y avait cet air marin qui surgit parfois si fort au détour des rues de

New York que l'on a l'impression soudain que la mer est au bout de la rue (ce n'est d'ailleurs pas si faux). Et soudain, ce vent froid, cette qualité de l'air et la nuit et la lumière me précipitèrent loin en arrière, me bousculèrent dans l'adolescence. Etait-ce à treize ou à quatorze ans, qu'un soir pluvieux de février j'eus à Ostende, rue Longue, le sentiment de m'appartenir enfin, ce que l'on pourrait nommer une révélation très évidente et un peu secrète de moi-même ?

Ainsi, se superposait l'image de deux villes : New York où je marchais et Ostende de mon adolescence, Ostende des dimanches interminables, Ostende, long désert avec la douceur entêtante des filles et des livres mêlés et cette respiration qui vient de la mer du Nord, cette lumière.

La Belgique est un pays merveilleux.

Je continuais à avancer. Je bifurquai en direction du port, dans cette zone équivoque des docks. Il y avait des lumières sur l'eau là-bas et soudain ce fut au milieu du port de New York, Anvers, la nuit, l'Anvers de mes dix-sept ans, ville des initiations nocturnes. Anvers, qui bien réelle là, soudain bascule dans le rêve et vous embarque à la dérive, Anvers la ville à voile, comme soudain quand au cœur de la nuit confortable une voix de haut-parleur s'élève, on ouvre la fenêtre et :

«Soudain, entrent les bruits du grand vent sur la ville. Pêle-mêle, cloches, volets, rafales de pluie, moteurs, feuilles, et papiers qui glissent le long des murs, couvercles de poubelles, cordages détachés de la maison à voile battant régulièrement sur le toit, parfois une bouffée de musique aussitôt emportée, des pas qui courent. Il faut, dit Paul Willems, que cette tempête soit autre chose qu'une tempête de théâtre. Elle devrait être composée comme la musique de la nuit. On entend toute la ville et ses épaves qui dérivent (...). Alors, au dessus du tumulte, comme un dieu, la voix du haut-parleur :

Allô ! Marina ! Marina ! Batelier, tu m'entends ? En avant doucement ! Marina en avant. Tribord. Tribord ! un câble à tribord. Stop Marina. Amsterdam prépare-toi ... allons, batelier ... batelier ... du mou, du mou ... laisse venir ... doucement ... stop Amsterdam».

Paul Willems. Avec soudain Crommelynck en écho : «La lune éteint peu à peu tous les globes de la digue. Tu vois, le ciel et la mer apparaissent comme au fond d'un miroir magique ... Mon esprit s'attache au dessin noir des pilotis sur l'eau qui brille, là-bas comme un signe révélateur des étendues ... Partir ! Mais au large avec les

pêcheurs, on se tournerait vers le rivage; et l'inconnu qui nous attire serait alors derrière les fenêtres éclairées; celle-ci ou une autre ...»

Et Maeterlinck qui chante dans l'admirable disparue de l'orchestre de Debussy, avec les voix de Jansen et d'Irène Joachim contemplant la mer sombre et étale, couverte de brume, sur laquelle glisse de grands navires et de rares lumières : «on s'embarquerait sans le savoir et l'on ne reviendrait plus».

Ces dérives-là, longs voyages immobiles au delà de nous mêmes, ceux qui les ont vécues ne peuvent les oublier, elles leur donnent une connivence secrète. A je ne sais quel signe invisible, ils se reconnaissent. C'est qu'ils ont très loin d'ici un arrière-monde où ils séjournent, un pays d'origine, un pays merveilleux et terrible.

Ainsi dans une rue de New York a surgi soudain le vrai visage de la Belgique, non point celle que je hais, que j'ai dite, ce pays de confort (et «je déteste l'hiver» - Rimbaud - «parce que c'est la saison du confort»), mais un pays rêvé, inventé, une Belgique secrète, invisible, une Belgique imaginaire.

Un royaume secret s'était entrouvert, j'allais en explorer de manière un peu plus systématique les richesses. Et dès le lendemain, au Musée d'Art Moderne de New York, devant l'*Empire des lumières* de Magritte,

où je trouvais l'atonie de certaines rues de Bruxelles, le soir, l'atonie, la menace diffuse, le suspens qui entoure dans certains quartiers de la périphérie bruxelloises ces demeures petites-bourgeoises, alignées au long des rues vides, désertes, d'où naît je ne sais quelle mélancolie prenante, une certaine angoisse comme à l'approche d'une révélation qui ne révèle au fond qu'elle-même, peinture métaphysique, Chirico, mélancolie d'une ville que nous nous efforcions avec Marcel Lecomte au cours de nos promenades de retrouver, par exemple, rue de Turin justement, à Bruxelles.

Demeures suspectes de Gaston Bogaert,
Empire des lumières de Magritte,
Une ville abandonnée de Fernand Khnopff,

un quotidien de l'envers des choses,
un réalisme minitieux de l'invisible,

sous l'éclairage le plus banal tout prend soudain un visage singulier, équivoque, incertain, d'une réalité menaçante, une apparence spectrale de non-existence.

Il se produit ici comme un éblouissement de la réalité au cœur même du réel.

Prenons *La ville abandonnée* de Khnopff. Ce tableau nous donne le sentiment intérieur d'une menace trouble et pourtant lumineuse ... cette place vide ... ce socle de statue ... cette façade, ces façades mortes, endormies ... la mer qui gagne et envahit la place ... monte-t-elle ? ... est-elle au contraire en train de refluer emmenant sa provision de noyés et de morts ... Ce tableau nous interroge discrètement mais il nous questionne par le vide, par le dépaysement, par ces traces de vie absente, par cette architecture morte et l'envahissement par l'eau, la mer, l'océan. On a dit d'un tel tableau qu'il traduit «une vision imaginaire», qu'il est un «paysage vécu en rêve». De récents interprètes de l'œuvre de Khnopff, qui dans un livre très beau ont donné le catalogue complet du peintre, nous apprennent qu'en réalité tout cela n'est pas si simple. En effet, nous savons aujourd'hui que *La ville abandonnée* est moins «une représentation inspirée par Bruges» qu'une image *directement* fondée sur la représentation en héliogramme, d'un site bourgeois. Les auteurs du livre ont retrouvé ce document représentant une place de Bruges, la place Memling avec la statue de l'artiste. On sait l'intérêt que portait Khnopff à la photographie, l'usage qu'il en fit dans sa peinture. On perçoit mieux ainsi ce que représente le travail du peintre :

une dénaturation des apparences,
un détournement du réel.

«Il a ouvert une place fermée, dominée par la statue de Memling, à l'espace de l'indétermination», il a escamoté la statue, dont il ne laisse demeurer seul, comme une boîte-énigmatique, que le socle vide. Un pignon est falsifié. Aveuglé. Quant à la mer-silence, elle s'insinue dans la cité, mince, lente, calme : la vague s'étale, laiteuse, écrémée, bleuâtre, pâle, décolorée à mesure qu'elle vient lécher le sol de granit. Il y a là une opération quasi alchimique de transfiguration du réel, une contamination des signes diurnes par ...

on ne sait quoi, une sorte de vertige intérieur, *automnal memories* disait Khnopff, mémoires d'automne.

Un vertige du réel, dira Marcel Lecomte qui est au cœur de la sensibilité du pays dont je vous parle.

On a trop vite fait de dire *peintres de l'imaginaire.*

Il s'agit plutôt d'une *autre lecture du réel.*

Ecoutons Marcel Lecomte, un passant considérable qui

portait le regard un peu plus haut que la moyenne, parce qu'il était saisi justement par le vertige du réel. Il nous en parle dans un texte qui me touche beaucoup, parce qu'il me rappelle les longues promenades, les interminables stations dans les cafés de Bruxelles, qui furent avec Marcel, notre bonheur quotidien pendant les deux ans qui précédèrent mon départ de Bruxelles et la mort de Marcel. Ce texte s'appelle précisément *L'autre lecture*.

«Tous les soirs, vers cinq heures, ces deux jeunes gens au pas de mandarins pénètrent l'ombre du café - et il semble aussitôt qu'il y ait plus d'ombre !

Dès l'abord, le calme de leurs gestes n'évoque point celui du passant paisible, il est fait d'expérience et l'on pense à quelques très doux acrobates, dont ils ont les visages, marqués de signes d'une fatigue inconnue.

(Calme, calme, silencieux fléchissement des corps qui savent les figures étrangères aux poses de la vie et se peuvent retrouver, sans cesse, avec la rapidité de l'éclair, devant la beauté du problème à résoudre.)

Ils créent autour d'eux un espace, du centre duquel leurs gestes partent, extrêmement mesurés, où se forme leur dialogue. Maintenant voici leurs regards qui rêvent sur quelque papier «publicitaire». L'un d'eux, à demi couché sur la banquette, incline doucement la tête un peu au-dessus de l'épaule de son compagnon.

On se préoccupe de les voir sur le point de lire le texte le plus banal du monde comme s'ils devaient soudain percevoir les mots les plus utiles, d'une manière étrange, détournés de leur but, impliqués dans le halo d'orage immobile.

(Certains mots, prononcés ou lus suivant une sorte d'étonnante lenteur et soudainement isolés, au sein d'un noir silence traversé de clartés roussâtres de miroirs, retrouvent un sens qui n'en finit plus de résonner au fond de consciences attentives).»

Je pense que Lecomte ici nous livre, à sa manière, inimitable, l'un des secrets de la sensibilité quasi magique de ce pays, ce lent détournement des apparences où je retrouve Magritte et Spilliaert, les coquillages d'Ensor et les observatoires de Bogaert, l'Ostende des miroirs de Paul Willems et l'Orlamonde de Maeterlinck, violence pensée, orage immobile, menace diffuse, les amants puérils de Crommelynck et toute la peinture de Paul Delvaux.

J'ai connu là une république mystérieuse qui a ses liturgies secrètes, ses rites, ses codes, ses grands prêtres.

Alors j'entamai un travail de reconnaissance qui me conduit devant vous aujourd'hui,

à travers trois mises en scène,

Pelléas et Mélisande : La Flandre et Venise

Les Miroirs d'Ostende : Willems et Bogaert

Les Amants puérils : Crommelynck et Delvaux.

Avec dans l'ombre de tout cela, mon film qui s'écrit peu à peu, qui sourd image par image, plan par plan, avec une évidence aveuglante, ce film que j'intitulerai *Les Excentriques d'Ostende*.

Mais revenons un instant, voulez-vous, à la révélation de New York. Des années après et malgré le retour que j'ai dit je me demande encore de quoi elle était faite.

D'une certaine *distance* à l'égard du réel,

d'une densité particulière de l'air : touffeur, opacité et transparence mêlées,

d'un rapport à la langue pour l'écrivain : étrange exil à l'intérieur des mots qui le conduit à de bouleversantes découvertes (Magritte : *une tache de beauté*),

d'un certain sens un peu théâtral de l'atonie : conversation d'objets, villes vides,...

Bref, d'un climat spirituel propre à la Belgique et qui subsiste, malgré tout, dans ce pays d'où toute dimension spirituelle paraît par ailleurs bannie.

Au cœur de cela, une manière de douleur feutrée,

Crommelynck : «j'attendais quelque chose de très doux qui n'est pas venu»,

une inimitable mélancolie,

Willems : Agréable à la jolie Anne Marie : «Quand on a du chagrin, il faut penser à ce qu'on aime. Moi quand j'ai du chagrin, je viens la nuit dans votre chambre et je vous regarde dormir ... il ne me faut rien de plus que vous regarder ! Je sens une boule qui gonfle en moi, dans ma poitrine, alors je cours dans votre chambre ... je vois une épaule nue ... alors la boule éclate ... Après, soulagé comme s'il avait plu en moi, je reviens ici m'étendre sur mon lit, les yeux ouverts dans l'obscurité. Et au lieu du plafond, je vois l'Escaut qui coule, qui coule.»

La Belgique est un pays merveilleux.

A partir de là, une nouvelle tâche nous attend, de reconnaissance et d'affirmation. Il ne s'agit pas de revenir au romantisme nationaliste, à l'âme de la nation, mais d'essayer très simplement de rendre compte d'une spécifité, d'une différence un peu secrète, bref d'une certaine sensibilité, d'une «culture» (comme on dit) au moment où il me semble qu'elle est menacée, minée de l'intérieur par les divisions, les opportunismes et les politiques (qui font de l'impouvoir de la langue et de l'art un instrument de domination et de conquête du pouvoir); il s'agit de réveiller cette sensibilité chez quelques-uns au moment où elle menace de disparaître, recouverte par la grisaille d'une culture et d'un art soi-disant «internationaux» ou «modernes», et qui ne sont qu'ersatz, passe-partout, uniforme.

Il s'agit d'affirmer l'identité d'une certaine sensibilité belge dans la littérature, le théâtre, la peinture, en face de l'hégémonie française (ou internationale), autonomie un peu comparable à celle de Vienne et de l'Autriche hier et aujourd'hui en face de l'Allemagne, de la grande culture allemande.

Ne voyez-vous pas qu'il y a quelque chose de comparable dans la situation de Khnopff, Ensor, Maeterlinck, Horta, Magritte, Crommelynck, Willems, Lecomte, Nougé, Rops, Spilliaert, Delvaux ... et dans celle de Klimt, Witgenstein, Strauss, Musil, Schoenberg, Egon Schiele, ou Thomas Bernhard ?

Ne peut-on à partir de là imaginer le complot de quelques esprits, une résistance désespérée et très secrète à l'envahissement anonyme ? Il ne s'agit pas simplement d'une identité culturelle, d'une culture nationale mais de quelque chose de beaucoup plus vital, de l'or de nos rêves, de la lumière de nos ciels et de nos songes.

Imaginez ce complot pour une Belgique imaginaire,

utopie d'une utopie
puisqu'aussi

La Belgique n'existe pas.

Il nous reste donc à l'inventer.

(Conférence faite en septembre 1979 à Bruxelles, à l'Institut Supérieur d'Etude du langage plastique.)

Jean TORDEUR *

Quel est votre sentiment à propos de la nouvelle génération d'écrivains que l'on voit apparaître depuis quelques années ? Avez-vous l'impression d'un changement de mentalité ?

Oui. Il est tout à fait évident que depuis 1965 - je ne peux pas situer exactement, mais cela fait dans les quinze dernières années - quelque chose bouge très fortement en Belgique. Il y a peut-être à se prononcer sur l'importance de ce qui bouge, sur l'importance et sur le sens qu'on lui donne, mais il n'y a pas de doute à avoir sur le fait.

Il est évident qu'entre 1940 et 1960, en gros, il y a une génération d'écrivains, de poètes, de dramaturges, - moins d'essayistes - qui existe, qui produit, mais qui, peut-être parce qu'elle est sortie de cette grande tourmente de 40-45, peut-être aussi parce qu'elle est animée traditionnellement du désir de transmettre sa culture comme elle l'a reçue, ne prend guère parti dans le phénomène, qui existe aujourd'hui, des lettres belges de langue française ou des lettres françaises de Belgique - on peut discuter de ces deux termes - c'est-à-dire, qu'elle ne réfléchit pas en profondeur sur ce phénomène, elle n'en fait pas un élément du travail littéraire. Ce problème existe peu pour cette génération ; cela ne fait aucun doute.

Je pense d'ailleurs que l'on peut dire à peu près la même chose de la génération des années '20 à '40. Il y a pourtant une tendance politique précise chez un homme comme Plisnier entre 1925 et 1940. En dehors de ses options politiques sur le plan du socialisme ou du communisme, Plisnier pose profondément le problème de l'entité belge de langue française qui cherche son identité, qui ne la trouve pas, qui s'exprime dans la langue du pays voisin et qui est autre chose qu'une province de ce pays. Cette tendance existe aussi profondément chez Thiry, qui est déjà engagé dans ce combat à ce moment-là.

Il y a sans doute d'autres cas encore, mais même s'il y en a d'autres, le problème n'est pas posé d'une manière qui rencontre directement les phénomènes de changement d'écriture qui se

* Né en 1920, chef des Informations culturelles et littéraires du journal *Le Soir*. A publié des livres de poésie (dont *Prière de l'Attente, La Corde, Lazare, Le Vif, Conservateur des charges*) et plusieurs essais critiques. Membre de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises.

manifestent à partir de 1965. Car là, il y a tout de même une concomitance très étonnante.

Que depuis 1965 les choses bougent et qu'elles bougent sur tous les plans de la production littéraire, c'est une évidence. Il y a simultanément dix, douze, quinze nouveaux poètes dont il y a lieu de parler, de retenir les noms, qui sont en expérimentation.

On peut dire beaucoup de choses à propos de cette expérimentation, mais lorsqu'on aligne Izoard, Crickillon, Hubin, Lambersy, Meurant, Verheggen, Rombaut, Miguel, Bauwens, Savitzkaya et d'autres, il y a là un ensemble. Il y a des mouvements et des revues comme *Luna Park*; des lieux comme le Théâtre Poème; des auteurs de théâtre comme Louvet ou Hourez. Il y a le phénomène du nouveau théâtre, c'est-à-dire une nouvelle génération de metteurs en scène qui animent de nouveaux lieux ; il y a l'expression corporelle. Il y a aussi des gens qui ne se classent pas exactement dans ces catégories qui s'appellent Otte, Sojcher, Collin ou Moreau. Et puis il y a déjà parmi cette génération quelqu'un de plus âgé, qui est plus en avant, et qui est Mertens. Et il y a le phénomène du dossier de la belgitude qui est apparu avec le numéro des *Nouvelles Littéraires.*

Quelque chose bouge et s'inscrit à la fois en faux et en face de ce qui existait avant dans tous ces ordres-là. Cela ne me paraît pas niable.

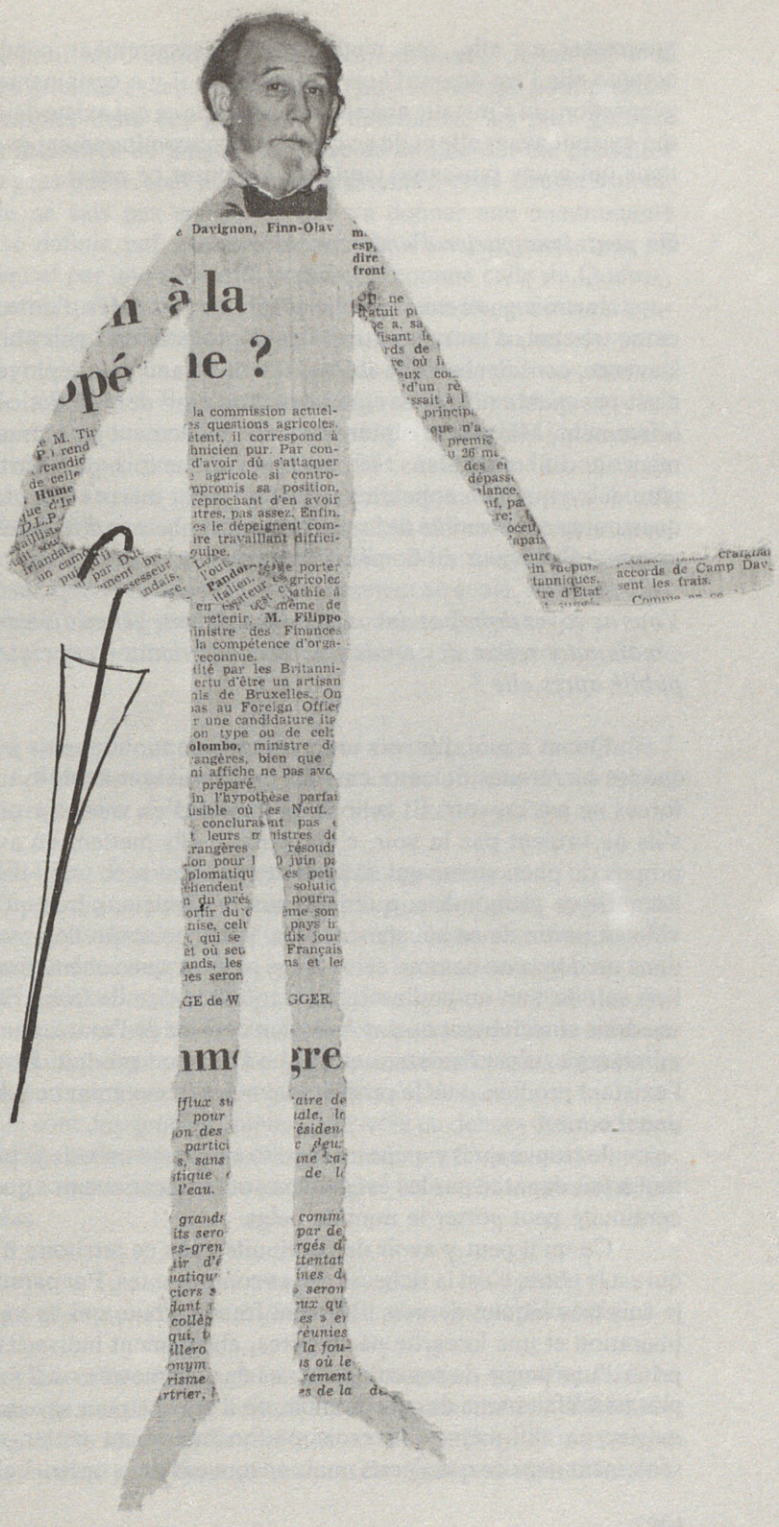
Vous venez de dire qu'il y a une concomitance étonnante avec le changement d'écriture. Est-ce simplement une coïncidence ou voyez-vous un rapport entre les deux ?

Je crois qu'il y a trois phénomènes qui jouent ensemble.

Il y a une question de génération. Il y a une question de changement d'écriture et de pensée sur l'écriture et sur ce qu'on appelait précédemment le message, une mise en question de la notion de message, un éclatement de la notion de message. Et il y a en même temps la situation interne belge qui concourt à créer, de toutes pièces il faut bien le dire, une communauté qui deviendrait consciente d'elle-même. Ces trois éléments jouent puissamment ensemble.

Je crois que les jeunes poètes - que ce soient ceux d'entre 1920 et 1940 ou ceux d'entre 1940 et 1960 - tentaient naturellement d'apporter quelque chose de neuf. Songeons par exemple à Liliane Wouters. Mais cette nouveauté s'inscrivait pour eux spontanément dans une sorte d'ordre et de continuité. Je dis cela par référence à la pensée d'Eliot selon lequel une oeuvre vraiment nouvelle change tout l'ordre existant avant elle mais ne le détruit pas. D'une certaine manière, même un homme comme Ghelderode me paraît s'inscrire dans cette «brisure-continuité».

Il y avait une manière de vivre, d'accéder à la vie littéraire, de


Davignon, Finn-Olav
à la
ne ?
la commission actuel-
questions agricoles.
tent, il correspond à
hnicien pur. Par con-
d'avoir dû s'attaquer
agricole si contro-
mpromis sa position,
reprochant d'en avoir
tres, pas assez. Enfin,
es le dépeignent com-
ire travaillant difficil-
quipe.
Pandolfi
M. Filippo
inistre des Finances
la compétence d'orga-
reconnue.
ité par les Britanni-
ertu d'être un artisan
nis de Bruxelles. On
as au Foreign Offic
r une candidature ita
on type ou de celu
olombo, ministre d
angères, bien que
ni affiche ne pas avo
préparé.
in l'hypothèse parfai
usible où les Neuf
conclura
t leurs ministres d
rangères résoudr
ion pour l 9 juin pa
plomatiqu es peti
ehendent solutio
n du prés pourra
orfir du c ème son
nise, celu pays i
qui se dix jour
et où seu Français
ands, les ns et le
nes seron
GE de W GGER
accords de Camp Dav
sent les frais.
Comme

progresser en elle, qui n'était pas nécessairement condamnée comme elle l'est aujourd'hui. Aujourd'hui, il y a certainement une génération qui s'installe avec force en face de ce qui existe déjà, de ce qui existait avant elle et de ce qui existe concomitamment avec elle, mais qui a une puissante tendance à récuser ce passé.

On peut donc parler d'une véritable rupture ?

Je crois que cette nouvelle génération est dotée d'un volontarisme très net, d'un militantisme qu'on ne peut nier non plus ; elle s'avance, consciente d'elle-même, sous des bannières déployées - ce n'est pas niable non plus - qui portent le nom de rupture, cassure, éclatement. Mais cette rupture-cassure-éclatement joue simultanément sur différents plans : le plan, encore une fois, de l'écriture, le plan de ce que l'on appelait valeurs, qui sont mises en doute et en question par l'ensemble de la société, et la recherche d'une existence propre à l'intérieur du domaine français.

Vous ne voyez donc pas de continuité entre cette génération de 1950 - mais on y relève des tendances très différentes - et ce qui a été publié après elle ?

Quant à moi, j'y vois une profonde continuité mais je dirais que les hiérarques de cette cassure me paraissent vouloir à toutes forces ne pas en voir. Et cela me surprend. J'en viens à croire que s'ils ne veulent pas la voir, c'est parce qu'ils mettent en avant, à propos du phénomène qui se produit et qui est réel, une «théorisation» de ce phénomène, qui d'ailleurs m'inquiète, parce qu'elle le vide en partie de sa substance. Je schématise naturellement, mais dans un domaine comme celui-ci on ne peut que schématiser, que l'on soit de l'un ou de l'autre côté... j'allais dire de la barrière. Je voudrais sincèrement ne pas être d'un côté ou de l'autre, car ce qui m'intéresse, c'est l'existant et ce que l'existant produit. Et ce que l'existant produit, il ne le produit que très rarement par ou à travers une théorie.

Je trouve qu'il y a une continuité et - peut-être vais-je paraître tout à fait dépassé par les événements ou par leur avenir - que cette continuité peut porter le nom de belge.

Ce qu'il peut y avoir de continuité dans ce territoire hybride qui est le nôtre, c'est la richesse de ses composantes. Par parenthèse, je suis très inquiet de voir l'élément francophone, qui va vers une libération et une intégrité nécessaires, absolument indispensables, privé d'une partie de ses composantes dans la mesure où il ne ferait plus tout à fait partie de cet ensemble, où il devrait, pour se «raciner», exister par lui-même. Je crois profondément au mélange, non seulement dans ce que j'écris, mais en tout cas dans ce lieu belge. Et

ce lieu, pour moi, comprend deux communautés. Jusqu'ici, sauf quelques grandes exceptions comme Thiry et Moreau pour prendre des exemples dans des générations différentes, les plus grandes œuvres littéraires de langue française de ce lieu ont été produites par des gens qui se sont abreuvés et enrichis à cette double source.

Je ne sais pas encore ce que va donner une communauté française définie par elle-même, car elle n'est pas portée par un sentiment et par une nécessité populaires comme celle du Québec. Mais je crois qu'il y a continuité -cette continuité-là-, qui est une continuité de milieu. J'utilise le mot «milieu», pas du tout au sens de «juste milieu», mais, si vous voulez, au sens de «terre de milieu», comme on dit de la Belgique. Il y a un milieu belge et ce milieu belge - et c'est cela pour moi la continuité - produit essentiellement des individualités. Je crois que, pour la première fois, à travers la notion de belgitude et à travers cette nouvelle génération, il y a, en dépit de toutes les différences que vous évoquiez tout à l'heure, ce qu'on peut appeler malgré tout une sorte d'école. Mis à part le groupe surréaliste, qui ne se concevait pas tellement en école, si je puis dire, je crois que c'est la première depuis la Jeune Belgique.

Mais la continuité chez nous n'est jamais une continuité de théorie.

Pourriez-vous préciser alors en quoi consiste cette continuité ? S'agit-il de thèmes récurrents ? Est-ce un certain état d'esprit, une façon particulière d'envisager les formes littéraires ?

Eh bien, ce sont deux continuités opposées.

C'est, d'une part, une continuité que l'on peut appeler de réflexion, de méditation, de mise à l'écart du phénomène français. Et cela produit des oeuvres dont, pour moi, les plus exemplaires sont aujourd'hui dans la grande génération des «quatre-vingts ans», des écrivains qui sont nés à la fin du siècle dernier ou au début de celui-ci. Cela produit quelqu'un comme Lilar, par exemple, mais également d'autres écrivains comme Gevers, Thiry et Norge.

Ce sont des gens qui suivent leur voie en dehors des modes et qui produisent des oeuvres extrêmement importantes, qui traverseront les générations, qui sont solides, et tout à fait autonomes et originales.

Pourquoi dites-vous «mise à l'écart du phénomène français» ?

«Mise à l'écart du phénomène français», signifie, hors le problème de savoir si on édite à Paris ou non, mise à l'écart du phénomène des modes et du mode de pensée français. Il n'y a pas, en d'autres termes, pour cette génération des quatre-vingts ans, quel-

qu'un qui a eu sur elle l'influence qu'un Barthes exercera sur la génération de 1965.

Mais paradoxalement, en même temps que cette influence, aujourd'hui, de la pensée française, apparaît une prise de conscience typiquement belge.

Oui, absolument ; c'est tout à fait vrai.

Mais je veux dire que ces œuvres-là, que j'appelle à l'écart, sont des œuvres qui ont été conçues et qui se sont accomplies en dehors des influences, comme à l'intérieur d'un certain château de pensée qui s'appelle Belgique.

Mais il y a une autre continuité, qui est une continuité de tempérament.

Je tiens extrêmement à cette pensée-là parce que je pense que de De Coster à Lemonnier, de Verhaeren à Maeterlinck, de Périer à Thiry, de Ghelderode à Crommelynck, à Hellens, à Gevers, aujourd'hui à Willems, il y a une continuité, qui est pour moi une question de tempérament. De même, aujourd'hui, ce phénomène se retrouve chez des gens aussi différents qu'Izoard, Moreau, Kalisky. On pourrait dire la même chose des écrivains et aussi des peintres surréalistes ou encore d'Ensor.

Ce n'est pas une question de définition théorique, militante, d'une réalité, mais tout simplement un combat mené par des individus. Je crains un peu, je l'avoue, qu'aujourd'hui, au nom d'un combat qu'il faut mener pour que cette communauté se formule à travers ses écrivains on ne fasse le contraire, c'est-à-dire qu'on définisse une attitude, à la fois sur le langage et à l'égard de ce qu'a été ce pays et de ce qu'il ne peut plus être, de ce qu'a été la société de ce pays et de ce qu'elle n'est plus, pour sacrer «nouveaux» les gens qui souvent, malgré tout, font un peu la même chose.

Je vousdrais revenir à cette expression que vous avez employée tout à l'heure à propos de Suzanne Lilar : le «château» belge. Si l'on s'interroge sur la génération à laquelle elle appartient, on a l'impression qu'il existe au sein du château plusieurs catégories différentes d'écrivains qui finalement ont très peu de lien entre elles. Vous avez évoqué le groupe surréaliste qui est toujours resté en marge. Il y a les écrivains qui sont partis; je pense à Michaux ou à Simenon. Il y a les écrivains qui sont à l'intérieur du château, comme vous l'avez dit, mais qui ne sont malgré tout pas mêlés à la vie littéraire officielle. Puis il y a les écrivains mêlés, eux, à cette vie littéraire officielle, que ce soit celle de l'Académie ou celle de l'Association des écrivains belges. Ce sont des milieux littéraires souvent sans communication entre eux, voire des individus isolés.

Pensez-vous que, là aussi, quelque chose est en train de changer ? Ou bien y a-t-il une continuité dans les différents châteaux, dans les différentes catégories ?

Il y a beaucoup de choses à dire. Il faudrait essayer de les ordonner et ce n'est pas très facile.

Qu'on le veuille ou non, toute vie littéraire a des structures. Et l'on voit régulièrement entrer dans ces structures, soit pour les épouser soit pour les mettre en question - mais ceci est plus rare, faut-il le dire ? - des gens qui ont été en contradiction avec elles précédemment. C'est très courant.

Je crois qu'on exagère la part que prennent les structures dans la vie littéraire.

L'Association des écrivains est une réunion de gens parmi lesquels se trouvent quelques écrivains réels, puis toute une série de gens qui font profession d'écrire. J'ai subi leurs critiques lorsque j'ai pris la direction de la page littéraire du *Soir*, parce qu'ils estimaient qu'on ne parlait pas assez d'eux. Je leur ai répondu : «Si l'Australie a de grands joueurs de tennis, c'est parce qu'elle a beaucoup de joueurs de tennis. Il faut savoir parfois se satisfaire d'être un joueur de tennis et non un champion».

Je crois profondément que lorsque les écrivains sont nombreux et qu'il y a grâce à cela une animation, cela produit une curiosité, une aimantation qui parfois aide à produire le véritable écrivain. Il est nécessaire que chacun ait conscience de la place qu'il occupe et de l'endroit où il se situe dans l'échelle des valeurs de l'écriture. Le malheur est, naturellement, que cet état d'esprit n'est pas courant. Ce sont souvent des gens qui font profession d'écrire, et qui ne savent pas qu'ils ne sont pas des écrivains ou qu'ils le sont peu, qui font le plus de bruit.

Je pense à d'autres structures. Le Pen club est un lieu de rencontres qui présente les mêmes caractéristiques. Mon opinion, à propos de l'Académie, est tout à fait différente. Non pas parce que j'en fais partie, mais parce que j'y ai trouvé beaucoup plus d'ouverture d'esprit et de curiosité qu'on ne lui en attribue. Et cela par exemple parce que nous avons divers prix à décerner, dont certains valent ce qu'ils valent, mais dont d'autres peuvent être d'un intérêt réel; nous avons aussi un prix que l'on attribue à un poète de moins de 25 ans. J'ai contasté d'ailleurs que lorsque l'Académie accorde un prix à un poète de moins de 25 ans, celui-ci risque d'être récusé par les «nouveaux écrivains», dans la mesure où c'est l'Académie qui le couronne; ce qui est un réflexe déplorable ou ridicule.

Mais je crois effectivement, comme vous le dites, que dans ce pays les groupes ont peu de contacts entre eux. Si groupes il y a. Encore que la nouvelle génération forme, elle, un véritable groupe

qui, plus qu'elle ne le pense «occupe le terrain» : cela peut être dit sans amertume et en toute sincérité. Je suis persuadé que c'est un pays où l'écrivain a longtemps cru, peut-être à tort - mais s'il le croit sincèrement, que voulez-vous faire contre cette sincérité-là ? - que l'idéal était d'écrire, d'être publié et de suivre sa voie ou, disons le mot, sa vocation et non pas de se serrer les coudes dans un combat, dans un militantisme, dans la défense d'une cause.

Voyez-vous des tendances très différentes parmi ces nouveaux écrivains ?

Dans la poésie, je vois deux ou trois tendances.

D'une part, des poètes comme Crickillon et Hubin, une tendance au «chant» et à une certaine solennité du langage, d'un langage non limité.

D'autre part, une tendance que l'on pourrait définir comme celle «du saisissement de l'instant». Je pense simultanément à Izoard, à Lambersy et à Meurant, par exemple, bien que leurs différences soient très grandes. Et à Miguel. L'écriture est fractionnée, extrêmement étudiée chez à peu près tous ceux que je viens de citer, prismatique, apparemment éclatée et très tenue malgré tout à travers cet éclatement. Celui qui a été le plus loin, c'est Izoard, mais il est déjà d'une autre génération. Remarquons aussi qu'avec son dernier livre, *Maîtres et Maisons de thé*, Lambersy s'oriente vers une écriture plus lyrique et plus continue.

Il faudrait ajouter au lyrisme des premiers, mais dans une écriture totalement différente, à la fois hagarde et contrôlée, le cas Savitzkaya dont je trouve simplement qu'il a écrit un peu trop : je préfère ses premiers livres aux suivants, sauf *Mentir*, qui me paraît très beau et important.

Une troisième zone d'inspiration est celle de la dérision du langage, où il faut citer principalement Verheggen. D'autres recherches vont sans doute dans ce sens-là, mais Verheggen en est l'image-type. Avec beaucoup de liberté d'ailleurs à l'égard du phénomène d'aujourd'hui, dont il fait partie lui-même, ce qui est assez savoureux parfois.

Vous parliez tout à l'heure d'une transformation de l'écriture vers 1965. Tous ces courants que vous venez de citer en poésie viennent-ils, selon vous, après cette transformation, en sont-ils tributaires ?

Pour les dates je ne suis pas absolument formel; il me semble que les surgeons de 1968 nous sont arrivés avec quelque retard et cependant je pense que cela commence avant.

Il y avait effectivement dans ces manières nouvelles d'écrire

quelque chose qui est très lié au mouvement général d'étude de l'écriture, sous l'influence de Barthes. C'est une remise en question de ce qu'on appelait précédemment le message de l'écrivain. Cela se fait aussi à travers une autre sensibilité. Car, étant homme de ma génération, je peux dire que beaucoup de ces œuvres-là m'intéressent - elles constituent ensemble une très grande opération de laboratoire - mais je ne peux pas dire qu'il y en ait une, dans sa totalité, qui m'importe au plus intime ou au plus profond de moi, qui m'arrache une adhésion.

Peut-être quelques passages de Savitzkaya ? parce que dans tout ce qu'il y a de neuf en lui subsiste quelque chose de très ancien, qui correspond à une sorte de mouvement qui ne découle plus d'une théorie mais simplement d'une passion; et j'emploie le mot au sens de souffrance.

Une grande partie du langage de la poésie d'aujourd'hui procède par fractionnement, par prismatisation, par hermétisme même, ce qui empêche la coopération du lecteur.

On a l'impression, à vous entendre, que toute ma génération a été saisie par le démon de la théorie et que cela rend ce qu'elle produit beaucoup moins probant.

Je dois peut-être en effet apporter une correction à ce que j'ai dit et dans quoi, vous le devinez, il n'y a pas d'animosité. C'est la réaction de quelqu'un qui, étant de la génération dite de 40, essaie d'être curieux de la génération d'aujourd'hui, ce qui demande un effort. Ce n'est pas tellement facile ni tellement courant. Il est vrai que j'y suis fortement aidé par mon travail professionnel.

Ce que je veux dire, c'est que je trouve que le commentaire que les auteurs eux-mêmes proposent de leurs œuvres leur fait du tort. Je ne parle pas ici du commentaire critique qui, surtout si c'est celui d'un journal, simplifie toujours les choses, vu sa nécessaire brièveté, mais tente aussi de les expliciter. Je pense à ce commentaire frappé de théorisation et qui fait obstacle, si je puis dire, non pas à la lisibilité intrinsèque - mais à la curiosité du lecteur.

Parlons aussi du théâtre. Ce que je crois profondément et qu'il faut dire, c'est que le spectacle évolue vers une substitution de l'élément spectacle à l'élément texte. Je m'en rends compte, je dois m'en rendre compte mais j'y ai mis du temps. Je n'adhère pas nécessairement à cette substitution, mais une chose est d'y adhérer et autre chose de comprendre de quoi il s'agit. Et je crois qu'il y a là vraiment pour les gens de 25 à 35 ans - ce n'est pas limitatif - une autre manière de comprendre, de subir ou d'épouser les choses.

Quand je vois *Le Regard du sourd* de Wilson, qui dure quatre heures, je «tiens» deux heures et demie. Au bout de deux heures et

demie, je m'en vais avec perte et fracas, parce que je suis excédé. Et puis je réfléchis et je vois que des gens sont là et qu'ils sont touchés par quelque chose qui se passe. Je disais, si je voulais être un rien critique - et encore est-ce une critique ? - qu'ils me semblent touchés par quelque chose qui se passe. Je dirais, si je voulais être un rien critique - et encore est-ce une critique ? - qu'ils me semblent touchés par quelque chose qui tient un peu de l'hypnose. Mais s'ils sont un peu dans l'hypnose, ils sont dans un état qu'ils recherchent. Il y a donc quelque chose qui passe entre ce rien qui se produit sur la scène et aux.

Je voudrais ajouter surtout que j'éprouve dans le fait des nouveaux écrivains et de leurs théoriciens qui, à mon avis, leur font un grand tort, une sorte de volonté de coupure par rapport à ceux qui les ont précédés, qu'ils assimilent d'une façon assez brève à des gens établis, à des gens qui ne bougent pas, alors que simplement ces gens-là bougent sans doute d'une autre manière qu'eux; ils ne sont pas condamnables pour autant.

Il y a une sorte de séparation, d'oubli, d'inconnaissance qui va jusqu'au dédain. Ce qui me fait penser que les gens de cette génération se privent tout simplement de choses admirables. Peut-être ne leur sont-elles pas perceptibles ?

Moi qui pense et qui crois au mélange, je suis intéressé à voir un de ces jeunes poètes écrire quelque chose qui non seulement touche sa génération mais me touche également. Cela arrive et cela arrivera encore, parce que la littérature est une question de communication et d'atteinte de l'autre. Mais je suis aussi intéressé à voir un écrivain de 75 ans produire une œuvre qui s'inscrit dans sa ligne et qui me parle. J'aime plutôt ce mélange. Et je trouve qu'il se produit ici - ou que l'on produit ici - une sorte de cassure qui n'est pas seulement la cassure naturelle entre des tons différents d'œuvres, mais une cassure qui est une sorte de cassure théorique entre les êtres et les âges. Personnellement, je voudrais que l'on pût jouir même d'un texte de Goffin, que l'on ne connaît pas, pour ne pas dire d'un texte de Périer ou de Thiry. Nombreux sont ceux qui parlent de Thiry avec une sorte de dédain, d'indifférence totale, qui disent que cela ne les intéresse pas, et qui ne savent pas ce qui pourrait les intéresser chez Thiry.

Vous parlez des méfaits de la théorie et pourtant on dit souvent, que ce soit dans notre génération ou dans celle qui précède, que finalement, en Belgique, il n'y a pas de grands théoriciens ou de grands essayistes de la littérature, des écrivains comme Barthes, ou Blanchot en France. Qu'en pensez-vous ?

Je ne crois pas qu'il y ait chez nous de grands théoriciens établis en tant que tels, comme l'est un Barthes, par exemple, ou des

France, ce qui est insuffisant pour exister. Elle n'en était pas une province pour autant et ne donne pas les signes de cette vitalité qui aujourd'hui par l'écrivain qui se situe entre 20 et 35 ans; il la véhicule avec lui parce qu'elle fait partie de lui-même, même s'il ne la formule pas.

Je crois également que nous sommes dans une atmosphère de laboratoire et que nous continuons à être, malgré tout, malgré le groupage qui existe de fait, des individualités et que ces individualités ne produisent pas tellement une théorie écrite. Un homme comme Sojcher peut-être, d'une certaine manière, un homme comme Miguel d'une autre. Mais je ne vois pas que ni Izoard ni Lambersy aient produit des écrits théoriques. Kalisky en a produit, mais à travers et à partir de situations concrètes qu'il vit et qu'il met en question à propos du droit de l'auteur et du metteur en scène.

Je ne crois pas, en d'autres termes, qu'il y ait chez nous une génération de théoriciens de la littérature comme en France. Je ne crois pas que ce soit dans notre nature. Mais je crois que c'est, par contre, dans la pensée d'une génération.

C'est le problème d'une nouvelle écriture, d'une nouvelle approche, d'une nouvelle sensibilité différente de celle qui a précédé, qui correspond un peu pour moi, psychanalytiquement, à une sorte de mort du père. On paraît vouloir mettre fin à ce qui existait avant, se démarquer absolument, non par souci d'originalité, mais par souci ontologique, profond, des êtres.

Cela me paraît discutable dans la mesure où c'est peut-être un tout petit peu du domaine de l'utopie et surtout, du domaine de l'inexactitude. Je ne crois pas que ce soit le langage qui crée un créateur; c'est le créateur qui crée son langage. Si vous voulez, nous retrouvons là la vieille différence entre la forme et le fond. Joyce, en 1922, invente son langage parce que sa pensée est inventée. La question est de savoir si nous aurons une œuvre à cause d'un autre langage qui serait spécifiquement d'ici. Si c'est peut-être le cas des Québecois, cela me paraît très difficilement pouvoir être notre cas à nous. Ou bien nous l'aurons simplement grâce à des individus.

On pourrait pourtant rêver d'une pensée qui nous soit spécifique, dans la mesure où notre société vit une situation tout à fait particulière.

Nous vivons une situation particulière, c'est l'évidence. Il y a quelque chose qui a existé ou dont on a cru à l'existence, qui a d'ailleurs existé finalement : ce pays fait sur des bases théoriques, qui éclate, qui comprend dans sa partie nord une entité beaucoup plus existante, beaucoup plus formulée que dans sa partie sud. Laquelle s'est contentée, je l'ai dit souvent, d'être la fille aînée de la

théoriciens du langage, comme Kristeva.

Ce que je crois, c'est qu'il existe une sorte de théorie exprimée produit les œuvres. A la limite, on finit par se demander si c'est la vitalité d'un pays qui produit des œuvres ou si c'est tout simplement celle d'êtres particuliers. C'est là que je dis qu'il existe une certaine théorisation, une pensée théorique, très éloignée de ce que je pense être le pragmatisme très caractéristique de ce pays.

Nous avons parlé de la poésie et du théâtre. Sentez-vous la même cassure du côté roman ? Ce que l'on a appelé le nouveau roman a-t-il touché également les romanciers belges de cette génération ?

Je n'en vois pas d'exemple particulier. Il y a eu une tentative chez Linze ou récemment chez Muno, mais qu'on ne peut définir comme purement inspirée par le nouveau roman. Celui-ci est une expérience qui s'est malgré tout limitée à ceux qui l'ont accomplie en France.

Je ne vois pas que Mertens, par exemple, soit touché par le nouveau roman. Il est beaucoup plus «aimanté», je le vois bien à travers ses goûts critiques, par ce qui est tout de même le très grand roman traditionnel. Quand je dis traditionnel, je le dis au plus haut, parce que c'est le roman qui met tout en question, qui va jusqu'à Malcolm Lowry et qui, du reste, est très rarement le roman français.

Je ne crois pas que, depuis très longtemps, à l'exception naturellement d'œuvres gigantesques comme celles de Flaubert, de Balzac, de Stendhal, le français soit la langue du roman et que sa sensibilité soit la sensibilité romanesque essentielle.

Cela veut-il dire, selon vous, que la cassure que vous évoquiez tout à l'heure, que cette apparition d'un nouveau langage, n'est pas importante pour le roman en Belgique ?

Je crois effectivement que c'est le domaine dans lequel cette cassure joue le moins. Le roman, dans les vingt-cinq dernières années, ne s'est pas très fortement distancié.

Non ... il faudrait corriger cela ... Je pense encore à Mertens, qui est certainement sur le plan romanesque le romancier le plus nouveau que nous ayons connu depuis une douzaine d'années. Le prix Rossel pour *L'Inde et l'Amérique*, son premier livre, doit dater de 1967 - 1968. Il y a là une œuvre romanesque très différente de celles qui existaient dans ces années-là, une œuvre qui essaie d'intégrer la trame de l'époque à la trame romanesque, qui tente d'utiliser des techniques de flash back, de concomitance, qui me paraissent d'un grand intérêt. Une tentative comme *Les bons Offices* est très importante. *Terre d'asile* est un très beau livre où précisément Mertens va vers une trame, vers une écriture plus dégagée de lui-

même et si j'ose dire plus «artistique» - j'entends ce mot au sens le plus exigeant.

Il y a l'œuvre de Linze et celle de Muno qui bifurque curieusement et d'une manière fort intéressante dans *Ripple Marks.*

Il y a tout le fantastique qui est une des composantes essentielles du roman belge. Songez à Ray et à Owen.

Malgré tout, je ne vois pas qu'une cassure se soit faite. C'est surtout une autre mentalité, une autre manière de penser le roman, alors que dans la poésie et dans le théâtre, on se trouve devant une autre manière d'écrire.

Cela veut-il dire que le fait de raconter, qui est l'essence du roman, est assez peu présent dans notre mentalité ?

Il existe encore une fois à travers des individualités. Plisnier en fut. Qu'on le veuille ou non, qu'on aime cela ou non, *Faux Passeports, Mariages*, cela existe.

Quelqu'un qu'on connaît très mal et qui est un romancier et un conteur à lire et à découvrir, c'est De Bock.

Mais je ne crois pas que le roman soit notre apanage le plus spécifique. Notre pays est surtout une terre de poètes, avec toutes les différences qu'il faut établir dans la pratique de la poésie...

Et de dramaturges ...

...Et de dramaturges, avec Maeterlinck, Crommelynck, Ghelderode, Willems, Sigrid, les premières pièces de Mogin, le théâtre de Lilar, qu'il faut relire absolument.

Revenons un instant à la théorie. Je voudrais ajouter à ce que j'ai dit tout à l'heure que le groupe surréaliste, s'il n'a pas eu au sens propre de théoriciens, a néanmoins exprimé, en fait, une théorie par sa façon d'être et de créer.

Comment a été ressenti le groupe surréaliste par les gens de votre génération?

C'est bien simple : il n'a pas été ressenti du tout.

On ne connaissait pas les surréalistes ?

On ne les connaissait pas. Les gens de la génération qui me précédait, Norge par exemple, les connaissaient, fût-ce en se bagarrant avec eux, assez pittoresquement d'ailleurs. La génération des «20 ans en 1940» - et ceci ne signifie pas que ce soit une génération historique, mais c'est pratique pour indiquer les choses -

les connaît très mal et s'y intéresse très peu. Une partie de cette génération les découvre aujourd'hui.

Et pourtant, il existait toute une vie littéraire de ce côté-là aussi dans les années 50. Je pense à Phantomas.

Oui. Mais, il faut le dire également - on le voit bien d'ailleurs à travers la publication des oeuvres complètes écrites de Magritte, qui présentent un intérêt très mitigé, à mon avis -, le surréalisme s'est mis lui-même partiellement à l'écart. Si nous sommes, nous, en défaut de curiosité, le surréalisme est par définition en réticence de communication. Le surréalisme forme un château en lui-même. En France également, il n'était peut-être pas tellement plus connu dans ces années héroïques. Il l'a été certainement plus par après parce que ses écrivains étaient très importants. Mais après tout, l'influence du surréalisme, qui est tout à fait évidente dans notre vie, qui s'y est intégrée, se produit, là aussi, vingt ans au moins après que sa théorisation a été définie.

Et, plus largement, qu'en est-il de ce qui a été défini comme «la Belgique sauvage» ?

Pour moi, «la Belgique sauvage» est une Belgique qui ne se limite pas au surréalisme et à ses épigones.

Voyez-vous, je n'aime pas du tout qu'on tire le tablier à soi comme si on était les seuls inventeurs de quelque chose et les seuls propriétaires. Peut-être ai-je là une attitude plus modérée, moins farouche que celle qu'on a parfois aujourd'hui mais quand je pense à une Belgique «sauvage», je vois des gens très différents les uns des autres.

J'ai eu l'occasion d'écrire une préface aux oeuvres complètes de Norge. Je viens de faire une courte présentation du *Journal de l'analogiste* de Suzanne Lilar, qu'on réédite chez Grasset et je voudrais écrire un texte de réflexion sur Thiry et un sur Gevers. Ces quatre écrivains sont nés autour de 1900, sauf Marie Gevers qui aurait 95 ans aujourd'hui.

Je trouve que ce sont des sauvages, alors que l'on a tendance, faute souvent de les connaître, à les considérer comme des «établis». Je me penche sur l'oeuvre de Gevers qui commence vers 1930, sur celles de Thiry et Norge qui s'ouvrent en 23, sur celle de Lilar qui ne commence qu'en 42, et je ne trouve pas du tout que tout cela soit irénique, que tout cela soit paisible. Dans Lilar, il y a, sous une écriture extraordinairement gouvernée, une volonté de rencontrer l'idée, qui lui permet d'unir les contraires, qui est une sauvagerie considérable. Chez Norge, il y a, dès 1923, une rupture qui ne cesse de s'accentuer avec les mots habituels de l'écriture. Chez Thiry, il y

a une rupture avec la poésie traditionnelle, qui n'existe guère avant lui que chez Cendrars et Valery Larbaud. Quant à la «sérénité» de Marie Gevers, Paul Willems, à qui j'en ai parlé récemment, m'a confirmé qu'elle recouvrait une audace considérable.

Il existe donc différents modes et différentes familles de sauvagerie.

(mars 1979)

Fernand VERHESEN *

Il semble que les lettres belges de langue française soient, depuis quelques années, stimulées par une dynamique nouvelle. De nouveaux écrivains ont fait leur apparition, avec des oeuvres particulièrement intéressantes et qui manifestent un renouveau évident. On voit aussi de plus en plus les écrivains se poser des questions sur des problèmes qui les concernent collectivement, comme par exemple ceux qui touchent à leur identité d'écrivain belge de langue française. On peut dire, je crois, que quelque chose est en train de bouger. Qu'en pensez-vous ?

Il faut d'abord préciser la question, si vous le permettez. Que cela bouge en Belgique me paraît un fait évident mais que cela bouge partout est un fait non moins évident et le rapport entre les deux transformations me paraît extrêmement intéressant. Je ne crois pas qu'il faille isoler la Belgique de l'aire culturelle aux interférences de laquelle elle est sensible. Quand je dis «aire culturelle», je ne songe pas seulement au domaine linguistique français, comme les rencontres franco-québécoises. Je songe aussi à l'articulation occident-orient ou aux intersections hispano-américaines et françaises. Voyez par exemple à ce propos *Les Guerriers de Chalco* d'Hubert Juin, pensez aussi à la révélation de la poésie hispano-américaine à laquelle la Belgique ne cesse de contribuer. Tout cela offre des possibilités combinatoires qui modifient profondément nos vieux systèmes de référence. Autre modification générale, apportée à ceux-ci, et que je ne fais que mentionner en passant : la nouvelle façon de lire le poème, qui est due partiellement à la vague des études de type linguistique que nous avons connue et que nous connaissons encore, et qui est assez corrosive pour entamer les tabous poétiques. Que la Belgique - ne parlons pas encore de belgitude mais je suppose que nous allons y revenir - ne demeure pas étrangère à ces profondes mutations, voilà qui est souhaitable mais qui n'est possible que si, sur son propre territoire littéraire, elle connaît également une

* Né en 1913, licencié en philologie et lettres. Fondateur du *Centre International d'Etudes Poétiques* et directeur des Editions *Le Cormier*. A publié des livres de poésie (dont *Franchir la nuit, Les Clartés mitoyennes)*, de nombreuses traductions de la poésie espagnole et hispano-américaine (dont Huidobro, Juarroz, Pizarnik) et de nombreux essais et articles critiques. Membre de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises.

évolution qui modifie son identité. Et nous voilà sans doute au coeur du problème.

Il s'agit du problème de l'identité que nous nous étions imaginé posséder ou que nous possédions effectivement sur le plan strictement local, pour ne pas dire folklorique, et de l'identité dont nous prenons conscience, parallèlement peut-être à celle dont prennent également conscience les Québecois. Il s'agit, en somme, de savoir si nous nous identifions marginalement, comme les Québécois, mais en enrichissant d'une présence indiscutable le complexe - mouvant, nous venons de le voir - auquel nous participons. ou bien si nous nous enfermons dans une autonomie structurelle dont la singularité conduit fatalement à la stérilité. Je crois que notre situation a le privilège d'être ambiguë et présente de ce fait des avantages sur celle du Québec. Ambiguë parce que nous avons la chance - qu'un aveuglement politique risque, il est vrai, de nous faire perdre - de nous situer aux confins de plusieurs cultures. Nous sommes, comme l'a dit un jour Marc Quaghebeur, des bâtards. Je préférerais dire que nous sommes des êtres des confins, c'est-à-dire des métis.

Pourriez-vous spécifier cette transformation à laquelle nous assistons. Y a-t-il des traits spécifiques aux auteurs belges ? Peut-on parler d'un nouveau mode d'écriture ?

Le changement me paraît perceptible surtout en poésie. Au théâtre aussi sans doute, mais je préfère me limiter à ce que je connais un peu mieux. Ce changement se fait en poésie en dépit d'un ressassement et d'un freinage propres à tout cycle en train de se boucler, et cela d'autant plus fermement qu'un autre s'ouvre. Il est évident en effet que les soi-disant ou prétendus deux mille poètes belges ne sont guère enclins à renouveler un mode d'écriture dans l'orbe sécurisant d'une aire socio-linguistique où le parasitage assure à chacun son illusoire petite gloire personnelle. Mais cela n'a qu'une importance très secondaire. L'essentiel est qu'un mouvement réel se produise et dérange les conforts.

Robert Guiette écrivait au seuil d'une anthologie de la poésie de Belgique : «Seul leur lieu d'origine peut grouper ici des esprits et des tempéraments aussi divers». Une telle affirmation, me semble-t-il, n'est plus tout à fait exacte. La diversité demeure sans aucun doute mais des correspondances apparaissent qui ne nivellent pas l'hétérogène et on voit s'instaurer des dispositifs d'écriture qui ménagent autant la liberté formelle qu'ils créent des relations essentielles quant au sens même du poème et de la poésie.

Je dirais, en ce sens, qu'il existe un réseau fondamental, bien qu'illimité, qui englobe aussi bien Lambersy que Miguel et Izoard, aussi bien Della Faille que Koenig, Hubin, Doms, Puttemans ou

succession de M. Roy

...ici...n ou un...
...e l... ...omm... ...sio...

...la tie... ...dîner... ...les r... ...ouverne... ...ropé... ...cem... ...oms... ...ont... ...Tinder... ...au... ...ins e... ...ion... ...onnalité, ...ainsi... ...eur esprit d... ...ageront les cara... ...ission qui joue... ...dans la Com... C'est elle... de toutes... ...qu'elle... ...mi...

...politiques

...bermettant de lou... ...ur et efficacité à... ...ceux obstacles qu... ...ur sa route. Bref, ...stent techniqueme... ...e les Etats membr... ...emble en effet qu... ...on du successeur d... ...ne devrait pas se... ...e un match où ch... ...son champion, m...

...l'on s'en tient au... ...— celui de l'homm... ...que, —, on note en tré... ...position celui de M. Gaston... ...ministre des Affaires ét... ...du Luxembourg. Son pay... ...seul des membres fondate... ...Communauté à n'avoir j... ...de ses ressortissants ... ...ce de la commission... ...tature de M. Th...

...(con... ...mans... ...problé... ...l en e... ...nelle. ...ropéen... ...rd. ch... ...e au... ...didatu... ...nem... ...con... ...Bret... ...la pr... ...oyen... ...bien... ...ous... ...port d... ...d'une... ...le... ...men... ...ass... ...ster...

...politi...

...porta... ...de c... ...velle... ...ess... ...un ... ...la c... ...ais c... ...prog... ...cont... ...budget... ...lle est ch... ...d'étudie... ...structu...

...icier des... ...gne fédé... Premier... ...t de l'A... ...ns Unie... ...fil. Deu... ...nt : ... ...ant avec... ...Veil à ... ...ment ... ...institut... ...s accru... ...sif — a... ...elle mes... ...qui on... ...préside... ...mment... ...L., ap... ...à l'hist...

...nalité... ...lemans... ...positio... ...i soir, ...présid... ...forma... ...en : le... ...arti p... ...euro... ...ant l... ...son... ...me... ...à u... ...e la ... ...me, ...s pe... ...'Euro... ...e s'in... ...tt Fi... ...europ... ...affaire... ...pendar... ...ue dan... ...de l'or...

Verheggen. Vous voyez à quel point on peut ouvrir cet éventail. Et il n'en reste pas moins vrai que tous - et je ne cite que quelques noms qui me viennent immédiatement à l'esprit - se situent, pour reprendre le titre d'un ouvrage de Castoriadis, aux «carrefours du labyrinthe». Ils se caractérisent tous, non seulement par des sondages à l'intérieur même du langage, mais surtout par une association tout à fait spécifique celle-là, je veux dire spécifiquement belge, du moi enraciné, localisé, et de l'Autre, de l'individu et du social. Autrement dit, les poètes de ce pays, du moins quelques-uns d'entre eux, ne se sentent exister que s'ils échappent aussi bien à l'enfermement scriptural - tendance stérilisante d'une partie de la poésie française actuelle - qu'à la dégénérescence figurative - autre tendance de la poésie française d'aujourd'hui, dans son désir de rejoindre le réel par un retour catastrophique au «sujet».

Certes, ces deux tendances qui existent dans la poésie française se manifestent aussi chez nous. Mais les avancées conjointes et convergentes que je viens d'évoquer les surmontent.

En d'autres termes, la transformation dont nous parlons consiste à jouer des disponibilités signifiantes illimitées tout en se refusant à être déterminé par elles.

Cet aspect spécifique de la jeune poésie belge de langue française se retrouve-t-il également au niveau des imaginaires ? Pensez-vous, qu'il existe de ce côté une sorte de climat, d'atmosphère poétique qui soit commune aux poètes d'ici et qui les différencie des poètes français, dans la mesure où ils sont, pour reprendre votre expression, des êtres des confins ?

Je ne crois pas qu'il puisse exister, du fait que nous nous situons à une frontière linguistique, une sorte d'interférence culturelle au niveau des imaginaires qui marquerait profondément et spécifiquement les poètes belges de langue française. Mais ce qui me semble, c'est qu'il se produit, à la faveur de la proximité d'une culture différente, une possibilité d'ouverture, une éventualité d'osmose, facilitée par nos rapports étroits et quotidiens avec les tenants d'une culture «autre». Nous sommes naturellement perméables à des manières de penser, de sentir, d'imaginer qui nous seraient moins perceptibles si nous étions placés au centre d'un domaine culturel. D'où sans doute, cette «mesure» normative et limitatrice qu'ignore notre imaginaire spécifique, tout comme notre «jeune» poésie ignore superbement les traditionnelles et prétendues qualités de cette même mesure, de cette logique normative bien «française», de cette stérilisante «clarté» qui n'est que censure déguisée. Oui, je crois que nous sommes privilégiés et si nous en prenons profondément conscience, la question que se posait Claude Javeau en 1976, «Y a-t-il une belgitude ?» recevra une réponse positive. Cette situation

produit une liberté d'expression qui se manifeste aussi diversement que possible, tant dans la révolte d'un Della Faille que dans le ludisme d'un Verheggen. L'espace du poème s'est ouvert. Remarquez que c'est d'ailleurs là un des traits essentiels de l'espace d'écriture d'aujourd'hui.

Qu'appelez-vous exactement espace d'écriture ?

J'appelle espace d'écriture un double espace. Tout d'abord, celui dans lequel se situe typographiquement l'écriture, pour reprendre une vue peut-être très facile, depuis Mallarmé du moins. Ce n'est pourtant pas sans signification, puisque la fragmentation de la syntaxe discursive s'est manifestée d'abord par un phénomène purement physique, où l'on a senti l'éjection de cette syntaxe discursive au profit d'une syntaxe purement poétique. C'est si l'on veut, le côté manifeste, apparent sous la forme typographique.

Il y a évidemment un autre espace d'écriture, c'est celui où s'établissent des relations entre les termes du poème - je ne dis pas seulement les mots mais bien les termes du poème. Le poème contemporain, et particulièrement celui des jeunes poètes belges, français ou québécois, est un poème dans lequel les éléments, qu'il s'agisse de mots, de groupes de mots, de métaphores, d'images, peu importe, s'établissent en fonction de relations tout à fait spécifiques à la poésie, totalement différentes de ce qu'elles peuvent être dans la prose. Ceci n'est pas un phénomène propre à la seule poésie de langue française. Je le trouve de toute façon tout aussi manifeste chez Roberto Juarroz en Argentine, chez Alfredo Silva Estreda au Vénézuela ou chez Ulalume Gonzalez de Leon au Mexique, pour ne prendre que ces exemples. Mais il faut bien se garder de généraliser : ces trois poètes et quelques dizaines d'autres se situent dans les avancées d'une poésie qui, comme en Europe, s'étale derrière eux en une nappe aux dessins confus et grisâtres...

Quant à la poésie de langue française, sans remonter à Rimbaud ou à Mallarmé, on peut dire que depuis quelqu'un comme René Char s'accuse un virage que prennent allègrement, tout en empruntant des voies très diverses, des poètes comme Gaston Puel ou Du Bouchet en France, Godel en Suisse, Miron au Québec. Chez nous, pour ne citer qu'un nom parmi d'autres, disons que Lambersy est l'un de ceux dont l'écriture évolue dans une direction que son espace exalte et illimite. Je parlais de l'articulation orient-occident : le dernier livre de Lambersy s'appelle précisément *Maîtres et Maisons de Thé.*

L'exemple de Lambersy est peut-être intéressant aussi à un autre titre. Il fait partie des poètes qui constituent cette avancée dont vous parlez mais il ne s'est pas situé d'emblée dans le nouvel espace poétique. Il y a eu, chez lui, mutation après ses premiers livres. Tandis que d'autres sont tout de suite dans l'après du virage. Au fond un clivage se produit dans la poésie belge de langue française, grosso modo pendant les années 60, qui redistribue les cartes...

Oui, il est clair qu'il y a une coupure, que quelqu'un comme Lambersy a profondément transformé son écriture et que ses premiers volumes sont d'une forme parfaitement traditionnelle. Jusqu'au moment où il a compris que ce mode d'écriture ne lui convenait pas. Si au contraire vous prenez un écrivain comme Verheggen, il est évident qu'il se trouve d'emblée au-delà de cette rupture des années 60, pour fixer une date très arbitrairement. Ou quelqu'un comme Meurant. Voilà un cas qui me paraît exemplaire : il n'y a pas chez Meurant ce passage d'un mode à un autre. Il a directement adopté une façon d'écrire bien à lui, - c'est très personnalisé - mais qui coïncide en même temps avec la conception que nous avons de la poésie depuis les années 60.

Ceci dit, il ne faut pas en faire seulement une question de générations. Si je pense aux poètes que cette transformation du mode d'écriture nous a révélés et que j'énumère ceux qui me viennent d'abord à l'esprit, vous verrez que les aînés sont en bon nombre. Certes il y a Verheggen et sa fête du langage, Crickillon et sa multiplication des espaces poétiques où s'entrecroisent l'ici et l'ailleurs, le réel et le mythe. Il y a Christian Hubin et cette façon saisissante qu'il a de décrypter ce que j'appellerais l'envers de ce monde, il y a Rombaut et ses déchirures exaltées. Mais il y a aussi des gens comme André Miguel, le plus jeune, le plus mobile, le plus inventif des aînés. Il y a l'oeuvre d'Izoard, assez marquante, assez abondante pour qu'il fasse figure d'inspirateur, sinon de guide d'un certain nombre de jeunes poètes liégeois. Je pense aussi à Doms, à l'extrême densité de son écriture que je dirais presque argileuse et minérale, à Lucienne Hoyaux dont on néglige un peu trop les admirables incursions dans l'interdit de nos destins. Voyez aussi des poetes qui tournent autour de la revue *Phantomas*, ce qui nous fait remonter même aux années 50, puisque *Phantomas* a aujourd'hui 25 ans : Pierre Puttemans avec des recueils comme *La Mer intérieure* et *Off limits*, la «locoémotive» Koenig, pour reprendre son jeu de mots, et dans son sillage mais hors tous rails, ces anti-pasticheurs que sont Bourgoignie, Noiret, Marcel et Gabriel Piqueray ... C'est d'ailleurs à *Phantomas* que Claire Lejeune a publié son premier ouvrage, *La Gangue et le feu*, avant l'admirable *Mémoire de rien* et avant de fonder son *Atelier*. Car il s'agit bien d'une fondation dont l'avenir sera prodigieusement stimulant. Autre poète important : Claude

Bauwens et son errance contemplative, sa solitude. Voilà, sans vouloir être exhaustif, quelques noms dont vous voyez que certains ont commencé à écrire il y a pas mal de temps. Je ne serai certainement pas complet mais je pense encore, au sein de cette nouvelle écriture, à des poètes, souvent plus jeunes, Gaspard Hons, Yves Namur, Claire Anne Magnes, Jean-Claude Legros - vous le voyez je passe d'un horizon à l'autre -, Marc Quaghebeur, Daniel De Bruycker, Frans De Haes, Jacques Sojcher et son errance dramatique ou Savitzkaya dont je ne sais trop ce qu'il nous révélera. Et il ne faut certes pas oublier Sophie Podolski. Je crois aussi qu'on peut attendre beaucoup de Francis Dannemark ou de Philippe Dewolf.

Nous avons parlé d'une transformation. Est-ce qu'il n'y a pas aussi continuité ? Y a-t-il aux yeux des jeunes poètes ce que l'on pourrait appeler de grands aînés ? Peut-on dire que nous avons une tradition, en poésie, et si oui, en quoi consiste-t-elle ?

Vous connaissez comme moi les grands noms de notre poésie et quelle que soit l'importance du tournant des années 60, je ne crois pas qu'une oeuvre produite depuis ce moment-là dépasse celle de Nougé, d'Elskamp, de Moerman, ou encore de Goemans, de Delève, Scutenaire, Lecomte, Pansaers, Purnal, de Bosschère et quelques autres. C'est dire que s'il y a eu rupture, il y a aussi continuité dans la recherche, l'aventure, le risque. On peut même se demander si ce n'est pas là un des traits fondamentaux de la poésie française de Belgique.

Ce qui me frappe, c'est que si vous regardez certaines oeuvres qui s'étendent presque sur un demi-siècle, vous constatez une évolution permanente. Bien sûr, cette évolution n'engage-t-elle pas fondamentalement une certaine conception de l'écriture, mais il n'en est pas moins évident qu'un Ayguesparse, par exemple, a lentement modifié la structure de ses poèmes. Il suffit de comparer *Obsotèles métaphores* et *Le Vin noir de Cahors*. Quelqu'un comme Goffin a utilisé des formes très diverses. Bourgeois, dont on connaît si mal l'œuvre poétique, a littéralement transformé le mode d'appréhension de son langage «romantique», au sens qu'il donnait à ce terme : *Trois-Six,* qui date de 1964, se situe sur un plan radicalement différent de celui de *La Foi du doute*, publiée en 1922. D'autres encore, comme Vandercammen, avec *Innocence des solitudes* en 1931, se situaient d'emblée dans le courant avant-gardiste de l'époque.

Mais revenons à la date de 1922. Cette année-là les frères Bourgeois fondaient *7 Arts* qui devait, jusqu'en 1929 et avant d'être relayé par le *Journal des Poètes* en 1931, se trouver à l'avant-garde européenne des arts et de la poésie. Certes d'autres revues, telles *Résurrection* et *Ca Ira*, avaient précédemment manifesté fortement

l'avènement de la modernité dans la poésie française de Belgique. Mais l'optique de *7 Arts* était une optique essentiellement internationale dans laquelle, loin de se diluer, une spécificité belge, au contraire, s'affirmait. On peut dire que dès ce moment, et plus particulièrement sur le plan poétique avec le *Journal des Poètes*, la «belgitude» à venir était parfaitement définie dans son principe au niveau d'un internationalisme, ou plutôt d'un universalisme. La créativité caractéristique de notre aire culturelle y acquérait son signe distinctif dans un vaste complexe des arts et de la poésie sans frontières. Ne découvrons donc pas la lune ... *7 Arts* a témoigné de toute l'avant-garde contemporaine tout en spécifiant vigoureusement la participation très caractéristique de la Belgique sur le plan de l'architecture, des arts plastiques et de la poésie. Et si tous les poètes du monde, de Pasternak à Reverdy, ou de Rabearivelo à Auden ont collaboré au *Journal des Poètes* entre 1931 et 1935 - et leurs successeurs continuent à le faire... - les voies spécifiquement belges ne s'en inscrivaient pas moins avec netteté sur l'échiquier mondial. En somme, la rupture des années 60 a pris avec rigueur et détermination un relais dans une course de fond dont le parcours remonte à la Jeune Belgique et dont nous ne prenons peut-être clairement conscience qu'aujourd'hui de l'orientation...

Tout au long de cette «course de fond», la notion de groupe est-elle importante, ou bien avons-nous essentiellement affaire à des individus ?

Ne parlons pas ici de groupuscules et autres chapelles de bas étage, ce n'est pas ce qui importe. Mais qu'entend-on par «groupes» ? *7 Arts* groupait effectivement des artistes, des architectes, des poètes qui n'ont pourtant jamais renié une parcelle de leur individualité. Ce qu'ils ont fait, c'est unir leurs efforts en vue d'une participation, d'une documentation plus large, plus ouverte, entre ceux de chez nous et ceux d'ailleurs.

Il en fut exactement de même pour le *Journal des Poètes* dont le principe essentiel était et demeure d'être ouvert, de se situer aux antipodes de toute école, de toute chapelle. Et cependant, il est évident qu'il était et demeure, parce que des individualités, très diverses, en assurent l'existence et l'action, dans l'optique d'un accueil aussi large que possible des multiples tendances de la poésie contemporaine. Sous réserve, évidemment, d'une exigence qualitative, dont il est loisible à chacun de discuter les critères. Mais parler de groupes dans le cas présent serait absurde. Prenons alors un autre exemple, qui est celui de *Phantomas*. Serait-il légitime d'enfermer les collaborateurs de *Phantomas* dans la notion de groupe, alors qu'on y trouve des gens venant de toute l'Europe, tandis que les Belges y participent de manière très personnelle ? Peut-on parler

d'un «groupe» à propos d'une revue comme *Luna Park* ? Je ne pense pas. De même pour le *Daily Bul* fait d'individus très différents, etc. Ce qui est certain, c'est que des courants se manifestent à partir d'individualités. Je pense à André Miguel ou Jacques Izoard. Encore qu'à propos de ce dernier, on puisse peut-être parler d'un groupe, puisqu'il exerça, et exerce encore, une influence sensible sur nombre de jeunes poètes liégeois. Mais je me demande si Jean-Claude Legros et surtout Francis Tessa n'affirment pas une personnalité de plus en plus tranchée. En somme oui, des individualités dont chacune porte un signe bien distinctif, parfois situé dans l'un des courants qui font les différences, les divergences, la multivocité de la poésie française de Belgique.

Et les surréalistes ?

Oui si vous voulez... Mais alors là, il y a *des* groupes. Car je ne vois aucune filiation dogmatique - ce serait un contresens absolu - entre le groupe de Bruxelles, c'est-à-dire Nougé, Goemans et les autres de cette époque, et le groupe du Hainaut, le «Surréalisme révolutionnaire», la tendance représentée par Tom Gutt et le mouvement français. Mais je vois une spécificité de revues comme *Les deux Sœurs*, puis *Les Lèvres nues*, parfaitement en parallèle avec des revues notamment du Danemark, de Suède, de Tchécoslovaquie ou d'Espagne.

Et au fond, les poètes qui sont arrivés avec le tournant des annees 60, ne sont pas plus tournés vers les surréalistes que vers, disons, les «classiques».

Tout à fait d'accord avec vous. Mais cela ne les empêche nullement de répondre, comme leurs aînés, à une même exigence de liberté créatrice, d'indépendance, de cette «innocence de savoir» dont parle quelque part Jaccottet, et que rejoint d'ailleurs, par ses voies propres et prodigieusement exaltantes, Claire Lejeune.

Le poème, pour eux, est essentiellement un acte de désengagement à l'égard de tout ce qui peut contraindre d'une part le jeu du langage et d'autre part, mais conjointement, le parcours existentiel fondamental. De toute manière, et pour prendre un point de vue plus concret, les jeunes poètes, ou la jeune poésie - mais je l'ai dit, j'y compte aussi bien Della Faille, Claire Lejeune ou Philippe Jones que Bauwens, Lambersy ou Hons - est rigoureusement indépendante de certains mouvements centripètes de France.

Je voulais en venir, précisément, à la référence à Paris. Estimez-vous qu'elle est aujourd'hui très importante ? Et qu'en était-il précédemment ?

En ce qui concerne les poètes que nous disons «classiques», je ne crois pas qu'il y ait eu véritablement une fascination de Paris, encore que certains d'entre eux n'aient cru à leur insertion dans le domaine français qu'en fonction d'une prétendue consécration parisienne. Il est clair que ceci sous-entendait une conception à la fois réductrice et faussement unitariste de ce domaine. Et sans doute y a-t-il eu une période où des écrivains, généralement de second ordre, n'ont estimé être «reconnus» que parce qu'ils étaient édités à Paris. Je ne parle évidemment ni de Norge, par exemple, ni de Goffin.

Je me demande même s'il n'a pas été nécessaire, à un moment donné, de tenter de réagir contre l'attraction parisienne. Je voudrais ici enfreindre la règle que je me suis fixée de ne pas me référer à ce que je puis avoir fait, pour signaler qu'en 1939 j'avais fondé une revue dont l'action principale a consisté à parcourir ce que j'avais appelé «les climats littéraires de France», l'un d'eux étant le climat belge. Loin d'absorber ce climat belge dans une sorte de provincialisme ridicule, cela l'affirmait au contraire en fonction d'une décentralisation qui me paraissait indispensable et le plaçait du même coup dans un courant universaliste. Courant qu'il importe toujours de retrouver et de réanimer depuis la date de 1922 dont je parlais tout à l'heure, et dans lequel entend se situer, d'ailleurs, depuis 25 ans, le *Centre d'Etudes Poétiques*.

Il faut donc reconnaître tout de même que la mythologie unificatrice, qui dissout les différences les plus enrichissantes, a bien exercé quelques ravages. Tout comme il est certain qu'il y a eu un phénomène de «renfermement», de repliement sur eux-mêmes de pas mal d'écrivains, disons «moyens». Mais Marc Quaghebeur a noté que, selon Adorno, la moyenne est déjà la médiocrité... Passons donc. Non sans nous inquiéter, vivement, d'un nouveau type particulièrement pernicieux et appauvrissant de repliement dans des fortins régionaux nouvellement dressés en lieu et place d'une perméabilité culturelle infiniment plus efficace, faut-il le dire...

Certains ont pourtant souligné ce qu'ils appellent «l'exil» d'un certain nombre d'écrivains belges des années cinquante et d'avant. Je pense à Michaux, à Simenon et je pourrais en citer beaucoup d'autres. Pensez-vous que ce phénomène soit particulier à la Belgique et quelles causes y voyez-vous ?

Je me demande s'il n'y a pas eu à ce moment-là un phénomène purement accidentel, en ce sens que d'une part il était difficile d'éditer en Belgique et que d'autre part, quand on arrivait à éditer, il était impossible ou quasi impossible de diffuser dans le domaine français à partir de la Belgique. Et ce, quel que fût l'éditeur belge.

Cela n'a pas tellement changé...

Disons tout de même que l'époque où certains ne se glorifiaient piteusement d'être poètes que s'ils avaient publié une petite plaquette à Paris est bien révolue. Je voudrais ajouter qu'à mon sens, si effectivement Michaux et Simenon se sont exilés, c'est pour des raisons précises et personnelles qui n'ont rien à voir avec un mouvement général qui aurait porté nos écrivains à quitter le pays. Nous pouvons regretter, bien entendu, de ne pouvoir rencontrer Françoise Mallet-Joris, Dominique Rolin ou Marguerite Yourcenar qu'à l'étranger. Mais encore une fois, il s'agit de cas particuliers qui ne permettent aucune généralisation. Quant à Hellens, Norge ou Vivier, ce n'est pas parce qu'ils ont vécu ou qu'ils vivent à l'étranger qu'ils donnent en quoi que ce soit l'impression de ne plus être des nôtres à part entière.

Quant au problème de l'édition dont je parlais à l'instant, il est complexe. L'édition poétique - pour m'en tenir à celle que je connais un peu - se débat dans des conditions aussi difficiles que celles que connurent, il y a trente ou quarante ans, Vandercammen et les poètes de sa génération. Mais si l'édition ne change pas, ou très peu, la mentalité des auteurs, elle, évolue d'une manière qui me paraît extrêmement heureuse. Où Claire Lejeune, Lambersy, Meurant, Jones, Hons, Crickillon, Hubin, mais aussi Vandercammen, mais aussi Ayguesparse et d'autres publient-ils la plupart de leurs recueils ? En Belgique. C'est un indice favorable, d'autant plus que les difficultés d'édition et surtout de distribution demeurent considérables. Remarquez que l'insertion dans le laminoir des grands circuits de distribution commerciale serait proprement catastrophique, ou à tout le moins en contradiction flagrante - à mon sens en tout cas - avec le risque et l'amour qui sont le signe de toute «production» poétique. Laquelle ne peut être qu'artisanale. Ce n'est pas sans de belles et profondes raisons que Claire Lejeune a publié son *Atelier*, lui donnant ainsi son double sens, en Belgique. Bref, je crois qu'un phénomène de délocalisation par rapport à la France est en train de se produire et qu'il marque le surgissement d'une personnalité spécifique...

Qu'entendez-vous exactement par ce mot «délocalisation» ?

Je veux dire que la fascination dont nous parlions tout à l'heure à l'égard de Paris me semble se diluer dans une conception beaucoup plus large du domaine français. Je crois qu'un jeune poète d'aujourd'hui se sent tout aussi à l'aise au départ de Bruxelles qu'au départ de Paris. Il peut diffuser - je ne dis pas «vendre» - à son gré vers le Québec, vers la France - et non pas seulement vers Paris -, vers la Suisse ou l'Afrique francophone à partir de Bruxelles tout

aussi facilement et avec autant de prestige qu'à partir de Paris. Je ne parle pas de commerce mais de prestige d'édition. C'est un phénomène assez nouveau et très réconfortant.

Et quelle est la situation du côté des revues ? Y a-t-il des pôles d'attraction ?

Il faut reconnaître que nous sommes relativement pauvres en revues de très grande diffusion. Je veux dire que nous n'avons ni *Change*, ni *Tel quel*, par exemple. Ceci n'implique aucune critique à l'égard de revues extrêmement courageuses et «ouvertes» comme *Marginales*, notamment, mais qui ne sont tout de même pas des revues de focalisation extrêmement dense.

Le *Journal des Poètes*, je l'ai dit, n'a jamais été l'expression d'un groupe et ses choix ont été et sont foncièrement éclectiques. Ouvert à la poésie du monde entier, il n'a jamais voulu faire école et ne l'a jamais fait.

L'éventaire des revues de qualité est plus riche qu'on ne le croirait à première vue, et je ne pense pas seulement, bien entendu, aux grandes disparues, comme *Le Disque Vert, Ca Ira,* ou *Anthologie.* On peut y puiser sans fin, tant les perspectives sont diverses, depuis *Phantomas*, dont André Miguel écrivait très justement dans le *Journal des Poètes* qu'elle est l'une des plus importantes revues d'avant-garde européenne, jusqu'à *Degrés*, qui ouvre des dimensions nouvelles à la linguistique poétique. Mais, d'un éventaire nous pourrions subrepticement glisser vers un inventaire, et il ne peut en être question ! Cependant comment ne pas songer à *Fantasmagie*, aux *Nouvelles à la main*, à *Gravida*, qui a publié de remarquables études sur Dada et sur le Surréalisme, aux *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, d'une importance considérable, à *Temps mêlés*, les *Lèvres Nues, Odradrek, Aménophis, Sionna, 25, Stardust, Revue et corrigée* et *Luna Park* qui surgit des failles du système conceptuel et scriptural traditionnel ... Et j'en oublie certainement, mais il importe surtout de souligner la diversité, l'intensité du travail de prospection accompli par des revues qui foisonnent, se juxtaposent, et proposent toutes un dialogue d'une incontestable nécessité.

Ce qui est frappant, si l'on considère les différents genres littéraires, c'est que la Belgique est d'abord une terre de poètes ...

Par rapport au nombre de poètes au kilomètre carré, sans aucun doute, et cela n'a aucune importance. Par rapport à la qualité d'un certain nombre de poètes, non moins incontestablement et cela importe. Mais ne croyez-vous pas qu'on peut reprendre l'antienne et dire que la Belgique est aussi une terre de peintres, de musiciens ...

Oui, mais plus une terre de poètes que de romanciers ou d'essayistes ...

Plus que de romanciers, oui. Mais nous avons de grands dramaturges. Nous ne manquons pas de très remarquables critiques mais les grands essayistes sont effectivement rares. Il me semble, pour revenir à la poésie, qu'elle a surgi avec *La Jeune Belgique* et qu'elle a répondu à une nécessité d'identification de plus en plus pressante, à une recherche d'un point focal commun, à l'intersection de nos cultures. Voyez Verhaeren ou Elskamp. Et aussi Ghelderode, au théâtre. Peut-être l'écriture poétique, parce qu'elle est plus ductile et plus rapidement libérée des tabous que l'écriture romanesque, est-elle particulièrement apte à coïncider avec le mouvement qui porte la conscience à se définir. En même temps, l'écriture poétique prend plus aisément qu'une autre une signification existentielle. L'appareil structural du roman offre à ce point de vue des zones de freinage qui n'affectent pas le poème.

Que pensez-vous du rôle joué par les associations officielles qui sont liées à la vie littéraire, telles l'Académie, le Pen Club, l'Association des écrivains belges, pour citer les principales ? Doit-on considérer que ce rôle est positif ou qu'au contraire ces associations ont un rôle essentiellement passif, conservateur ?

Au niveau de l'efficacité - si l'on se place d'une façon très rigoureuse sur ce plan-là - je crois qu'aucune organisation officielle n'a joué un rôle positif dans la vie littéraire belge. Ceci ne veut pas dire qu'elles aient été inutiles et qu'elles n'ont pas un rôle à jouer. Mais un rôle dynamique, un rôle positif véritablement efficace, je ne crois pas qu'elles aient jamais eu l'ambition d'en jouer un et, en tout cas, elle ne l'ont pas joué. C'est regrettable ou non; c'est un fait qu'il faut simplement constater.

L'Association des écrivains belges est très estimable mais je crois qu'elle n'a pas pour ambition de jouer le moindre rôle directif, de susciter quoi que ce soit sur le plan du roman, de la poésie ou du théâtre.

Quant à l'Académie, elle n'a jamais eu non plus pour ambition de jouer un rôle déterminant dans l'évolution de notre littérature. Elle pourrait le faire. On peut regretter qu'elle ne le fasse pas. Pour ma part, je le regrette. J'entends par «déterminant» non pas du tout normatif ni directif - ce qui serait absurde - mais un rôle d'impulsion plus prononcé qu'il ne l'est actuellement. L'Académie enregistre mais ne suscite guère que des travaux de recherche, des travaux scientifiques. Et encore ne les suscite-t-elle pas d'une façon très vive. Elle accepte plutôt un certain nombre de travaux qui sont

en train de se faire, qu'elle encourage, accueille et publie. Sa mission, de ce point de vue, est bien remplie, puisqu'elle édite des ouvrages que ne peut pas assumer le circuit commercial.

Mais ce que nous disions tout à l'heure de l'édition belge vaut à fortiori pour l'Académie, qui ne dispose d'aucun moyen de distribution. N'oublions pas aussi que l'Académie de langue et de littérature françaises a été fondée pour «défendre» la langue et la littérature ... Attitude défensive qui ne l'incite guère à prendre une attitude positive - je ne dis pas offensive -, une attitude de stimulation dans le domaine poétique, romanesque ou théâtral, et les prix qu'elle attribue, souvent très judicieusement, à de jeunes écrivains qui sont loin d'être reconnus ou consacrés, ne peuvent suffire à la situer aux avant-postes, ni même en vigie qui observerait pour le moins, avec la plus vive attention, ce qui se fait, se produit dans le présent actif de la poésie, du roman ou du théâtre.

Ces institutions n'ont-elles pas parfois aussi, consacré certains écrivains en auteurs «officiels», alors qu'ils n'étaient pas nécessairement les écrivains les plus intéressants de leur temps ?

Si cela s'est passé, c'est infiniment regrettable et je crois qu'il en fut bien ainsi ... Je pense tout aussi nettement que l'espoir, au moins, se fait jour de voir nos académies moins préoccupées de consacrer nos gloires nationales que de s'orienter, avec le risque que cela comporte, vers des valeurs plus actives ... Notez que toute institutionnalisation, quelle qu'elle soit, peut nuire à l'indépendance de pensée et d'expression, dans la mesure où l'appartenance à une institution est susceptible - je ne dis pas qu'il en est nécessairement ainsi - d'inciter à un certain conformisme auquel risque de conduire le désir ou la vanité d'être approuvé par ses pairs ... Il n'est pas toujours facile d'entrer dans un système quel qu'il soit et de rester soi-même, sans concession, intégralement. Aussi, pourquoi y entrer ? Parce que les ermites n'ont qu'un impact très relatif sur le cours de choses ... Et puis, si celles-ci peuvent «bouger», si peu que ce soit, c'est à l'intérieur des maisons que cela se produit ou se produira, et non dans le discours démagogique des promeneurs irresponsables.

Je repense à certains noms que vous avez cités au cours de notre entretien et qui appartiennent à ce tournant que nous avons situé, en gros, dans les années 60. Ces noms, me semble-t-il, sont typiques d'une poésie qui pendant longtemps, s'est développée dans l'ombre et sans que personne y fasse attention, à côté d'une poésie plus officielle.

Vous avez tout à fait raison. Il a fallu un temps d'incubation, de recherche discrète, de persévérance souterraine mais extrême-

ment lucide, pour que se manifeste aujourd'hui, presque au grand jour, une poésie, une poétique plutôt, qui soit également une éthique en même temps qu'une esthétique. Le domaine poétique s'est décloisonné, il a prise sur la vie, ou peut-être est-ce plutôt la vie qui a prise sur lui... le «Vivre» et le «Dire», je suis bien d'accord à ce point de vue avec Meschonnic, sont indissolubles, ou mieux se sont révélés indissolubles et ce n'est pas, à mes yeux, la moindre conquête de la poésie contemporaine que de se situer, particulièrement en Belgique, aussi loin du mandarinat tour d'ivoiresque, de l'ésotérisme langagier, que du réalisme figuratif.

Vous dites : «le domaine poétique s'est décloisonné». Est-ce à dire qu'il est sans limite ?

Il n'existe pas de limitation au domaine poétique, je n'y vois pas de frontière. Et pourtant, il y a peut-être certaines recherches qui n'y appartiennent plus totalement, parce que leur option fondamentale, finalement, se situe sur un autre plan. Prenons le cas de quelqu'un qui en même temps me passionne : Jean-Pierre Verheggen. Je crois que de *La Grande Mitraque* à *Divan le Terrible*, il y a une évolution extraordinaire, mais qui sort de la poésie, qui fait que Verheggen sort du poème. Je ne dis pas du poème proprement dit, du poème classique, mais du domaine poétique, me semble-t-il. La recherche sur le langage, telle que l'opère Verheggen, d'une façon éblouissante, est tout de même très différente de celle qu'il a poursuivie ou que l'on peut poursuivre sur le plan strictement poétique. Verheggen me fait penser à cette phrase d'Octavio Paz, à propos de Duchamp «Le zéro est plein : la plénitude s'ouvre, vide». Il n'y a plus à proprement parler connaissance, en ce cas, et surtout pas connaissance «poétique», puisque ce que l'on appréhende, en conscience pourtant claire, ne l'est pas au travers, par le truchement de la poésie telle qu'on la tient habituellement pour une spécificité du langage. C'est la totalité du langage que Verheggen met en question, met en branle, dans une perspective qui vise, dans la subversion des normes, à communiquer, à communier si l'on veut, anonymement, en vue d'une prise de vie, d'une prise directe sur la matière première de la vie-langage. Le texte est d'abord un vécu, ordonné avec un humour corrosif, moins grinçant cependant que ludique, et s'il travaille sur un donné brut, c'est pour dégager, pour élaborer un langage neuf. Et il n'est pas interdit de penser que celui-ci incite, au-delà du poétique proprement dit, à un type singulier de «connaissance» - le mot n'est pas adéquat mais je n'en vois pas d'autre - imaginaire et sensible à la fois du monde et de l'homme, contre tous les tabous et tous les «Pères» ...

(mai 1979)

INDEX DES NOMS CITES

JOURNAUX ET PERIODIQUES

THEATRES

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

1. Ouvrages généraux

Bibliographie des écrivains français de Belgique, t. 1 (1881-1950, A-DES), t.2 (1881-1960, Det-G), t.3 (1881-1960, H-L), T.4 (1881-1960, M-N), Bruxelles, Palais des Académies, 1958-1972.

BURNIAUX, R. et FRICKX, R., **La littérature belge d'expression française**, Paris, P.U.F., collection «Que sais-je ?», 1973.

CHARLIER, G. et HANSE J. (éd.), **Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique**, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1958.

JANS, A. (éd.), **Lettres vivantes. Deux générations d'écrivains français en Belgique** (1945-1975), Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1975.

2. Recueils d'études

DELSEMME, P., MORTIER, R., DETERMAN, J. (éd.), **Regards sur les lettres françaises de Belgique**, Etudes dédiées à la mémoire de Gustave Vanwelkenhuyzen, Bruxelles, André de Rache, 1976.

OTTEN, M. (éd.), **Etudes de littérature française de Belgique**, offertes à Joseph Hanse pour son 75e anniversaire. Bruxelles, éditions Jacques Antoine, 1978.

3. Articles et témoignages

Rêves et réalités de la Belgique, Les Nouvelles littéraires, n° 2436, du 3 au 9 juin 1974.

Une autre Belgique, Les Nouvelles Littéraires, n° 2257, du 4 au 11 novembre 1976.

Belgique : un panorama littéraire, Magazine littéraire, n° 118, novembre 1976.

Six personnes en quête de Belgitude, La Libre Belgique, 20 novembre 1978.

Malaise et résurrection des lettres françaises en Belgique, Le Monde, 1er décembre 1978.

DE DECKER, J., **Petite sociologie des écrivains française de Belgique,** Cahiers du Cacef, n° 69, Namur, septembre 1979.

Ecrire de la Belgique, Critique politique n°4, novembre-décembre-janvier 1979-80.

La Belgique malgré tout, littérature 1980. Revue de l'Université de Bruxelles, 1980/1-4.

TABLE DES MATIERES

– Dépot Légal 1980/2714. 5

Qu'en est-il aujourd'hui des lettres françaises de Belgique? Cent ans après le mouvement de **La Jeune Belgique** et de **La Wallonie,** assiste-t-on à un nouvel essor particulièrement important? Paul Emond a interrogé à ce sujet des écrivains, des critiques et des hommes de théâtre. Tantôt similaires, tantôt divergents, les témoignages de Jacques De Decker, Frans De Haes, Hubert Juin, Anne-Marie La Fère, Pierre Mertens, Marc Quaghebeur, Marc Rombaut, Henri Ronse, Jean Tordeur et Fernand Verhesen apportent à cette question des réponses qui, prises dans leur ensemble, constituent une description détaillée des grands courants de cette littérature et des différents problèmes auxquels elle est confrontée.

ARCHIVES DU FUTUR.

Collection de documents et de travaux émanant des **Archives et Musée de la Littérature** à Bruxelles, les **Archives du futur** sont destinées à faire mieux connaître les multiples aspects des lettres françaises de Belgique. Elles publieront des textes inédits de grands écrivains belges de langue française, des correspondances, de même que des études critiques et des témoignages se rapportant à cette littérature.