

Ryszard Siwek

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

## Ailleurs est ici – l'école belge de l'étrange

### **Abstract: Out There is Here - the Belgian School of the Bizarre**

The Belgian School of the Bizarre is one of the main currents in the literature of Francophone Belgium. For over a century, numerous authors have searched for the bizarre in the surrounding reality. Not only have they discovered and described it in their literary works, but also tried to explain and theorize it. This study is a review of those attempts and proposals, which have gradually extended beyond literature itself to include theatre, film, and photography.

**Keywords:** Belgian literature, Belgian School of the Bizarre, Symbolism, Fantastic Realism, Paul Willems, Guy Vaes, Edmond Picard, Charles Van Lerberghe

*Du fantastique réel, partout, oui. Des régions noires à explorer comme l'inconnu des continents non parcourus. Toute une friche pour l'art, pour la littérature. Ce qu'on a fait dans l'imaginatif, le faire dans la réalité.*

*Edmond Picard*

Comme il n'est pas possible de reconstruire les idées esthétiques, parfois floues, toujours en évolution, des auteurs que nous allons aborder, et afin d'éviter leur simplification inévitable dans le cadre restreint de cet article, signalons au préalable que leur approche sera présentée à travers un choix de citations. Leur caractère ponctuel et/ou fragmentaire, quoique arbitraire aboutira, espérons-le, à un aperçu général d'un des plus féconds et intéressants courants littéraires en Belgique, celui qui vise, dès ses débuts, l'exploration des *régions noires* dont parle Edmond Picard. Notre choix d'auteurs proposés a été effectué, en premier lieu, en fonction d'une certaine continuité. Il s'agit donc d'une tradition. En second lieu, il s'agira d'une certaine homogénéité de leurs réflexions sur la nature de ces *régions noires* plutôt que des particularités ou des divergences qui leur sont propres. En dernier lieu, notre intention est de démontrer comment l'exploration de ces *régions* s'est élargie grâce aux moyens nouveaux d'expression, tels que le théâtre, le cinéma, la photographie.

Le pèlerinage, qui est en même temps une croisade initiatique, d'Ulenspiegel s'achève avec la phrase : « Et il partit avec elle [Nele] en chantant sa sixième chanson, mais nul ne sait où il chanta la dernière » (De Coster 471). Évidemment, tout le monde le sait, dans la Belgique à venir, bien sûr. Néanmoins, peu de temps après la reconnaissance de l'œuvre costerienne, Max Elskamp dénie ce lieu : « Quelle bonne chose ce serait d'être un pays à soi, fût-ce la Belgique, si ça existait » (cité d'après Quaghebeur 32). Une contradiction saute aux yeux.

Le départ désigne le fait de quitter un lieu pour se rendre à un autre. Le voyage présuppose le déplacement, mais aussi une exploration qui vise la découverte. De quel

voyage s'agit-il donc, si le lieu de départ est le même que le lieu où on arrive. Quoique dans un autre contexte, Pierre Halen propose une formulation qui a inspiré notre titre. Car « être d'ici et de là » (Halen 8) ou « ailleurs est ici » peut désigner l'espace qui subit une contraction radicale, une contraction qui change le voyage en exploration. Or, sans bouger le personnage découvre que le paysage jusqu'ici reconnaissable change comme s'il se retrouvait ailleurs, et s'étonne que les hommes connus deviennent étrangers. La réalité se multiplie et l'individu se dédouble. On est dans l'univers qu'on appelle l'école belge de l'étrange.

Rappelons à cette occasion l'observation de Picard qui évoque deux facettes de cet espace vues par deux étrangers, l'un en voyage vers le Nord, l'autre en voyage vers le Sud. « L'Allemand en Belgique se croit déjà dans un vague midi, en route vers la Provence ; le Français se croit déjà plus au moins dans le nord, vers les latitudes de la Scandinavie » (Picard 97). Ces deux perceptions constituent une unité aporétique d'un seul territoire habité par les Belges. Donc si chacun de ces deux touristes, venus de l'extérieur, perçoit ce territoire différemment, si ces deux visions peuvent coexister indépendamment l'une de l'autre, on peut admettre que les habitants de ce territoire, ou au moins quelques-uns, sont aptes à pressentir cette réalité double.

Une telle aptitude à capter cette réalité double se voit dans la littérature belge de langue française tout au long de son histoire, à partir des aventures fantastiques d'Ulenspiegel, à travers le symbolisme où l'effort des artistes visait à déterminer la nature étrange des faits perceptibles, et jusqu'à nos jours. Des artistes commencent à théoriser cette double nature de la réalité et tentent à la « re-créer » dans leurs œuvres. Inutile d'ajouter que leurs successeurs vont faire de même. Retraçons donc, dans les grandes lignes, quelques idées des auteurs dont la contribution à cette tradition, qui est en même temps une des spécificités des lettres belges, est considérable. Revenons encore une fois à Picard. Voilà comment l'inventeur de l'âme belge termine ses considérations : « Écoutez mieux. Regardez davantage. Guettez. Tout est vibrant d'étrangeté. Le surnaturel transparait sous cette vie paisible. Tout est simple ? Non, rien vraiment n'est simple. Mais pour discerner cela, il faut une allure spéciale, et le réaliser est un art spécial : ... le FANTASTIQUE RÉEL » (Picard 446).

Picard oppose le fantastique réel au fantastique imaginaire. Les autres le suivent, quoique chacun à sa manière. Évoquons encore à cette occasion Charles Van Lerberghe, une des grandes figures de la Jeune Belgique, qui déclare en répondant à Picard :

Je me définis L'Art que j'aime et vers lequel me portent mes tendances personnelles : une expression particulière de surnaturel ou du divin dans la vie, un moyen de communication avec la beauté absolue. [...] Cette région que vous nommiez un jour, très justement, le *fantastique imaginaire* [...] en opposition avec le *fantastique réel*. Mais la distance entre les deux est aisément franchissable, d'autant plus que l'esprit flamand me semble assez bien [*sic*] le sens de l'imprévu, du bizarre, du grotesque réel, comme dans *Ulenspiegel* et *Breughelle-Drôle*, de ce que vous appelez le *bizarre dans l'effrayant*, [...] et qu'il suffit, en somme, de divergences accidentelles pour que le rêve évolue tantôt en des régions plutôt merveilleuses, imaginaires, presque abstraites, tantôt en d'autres plutôt fantastiques, réelles et concrètes. (Van Lerberghe 459)

L'idée, une fois lancée, gagne du terrain à un tel point que Paul Aron constate :

Parmi les autres thèmes développés par les théoriciens du moment, l'intuition selon laquelle le réalisme fantastique serait une vision du monde particulièrement ajustée à la sensibilité locale est certainement un de ceux dont les écrivains belges du siècle suivant seront les plus redevables à leurs prédécesseurs. C'est une fois encore à Edmond Picard [...] que l'on doit en effet le premier texte sur le fantastique réel où, [...] il tente de prôner une sorte de « mystère quotidien » comme ressource de l'imaginaire. Franz Hellens, Guy Vaes, ou Paul Willems, les grands écrivains du siècle suivant, se souviendront de la leçon. (373)

Cette succession est déclarée par Picard lui-même dans un article intitulé « Franz Hellens. Le Fantastique réel » et consacré aux *Hors-le-vent* (1909). Picard reconnaît en Hellens celui qui développe l'idée de la réalité dite magico-fantastique ou, si l'on veut, dans un ordre chronologique, de la réalité fantastique d'abord et de la réalité magique ensuite. Nombreux sont ceux qui la pratiquent, mais le nombre de ceux qui la théorisent est plus restreint. Paul Aron a raison de les évoquer car les écrits théoriques, surtout ceux de Hellens et de Vaes, occupent dans leurs œuvres une place aussi importante que leurs fictions. On pourrait dire que chez eux la pratique artistique va de pair avec la conscience théorique. Cette conscience est aussi très explicite chez le cinéaste André Delvaux qui était l'un des rares à élargir son champ d'investigation sur le terrain flamand (Johan Daisne, Hubert Lampo).

La conscience dont il est question évolue et change. Néanmoins, quelques points pivots, source de vives controverses et d'incessantes polémiques – histoire (officielle) opposée au passé (privé/intime), culture mixte, langue des autres, de même que la littérature qui balançait entre lettres françaises de Belgique et lettres belges de langue française, et enfin identité impossible – aboutissent au concept de la belgitude. Il en résulte l'attitude de la mise en question, car si rien n'est sûr ni stable, le soupçon et le doute surgissent et éveillent une attention ouverte à toute possibilité. Rappelons dans ce contexte deux générations de révoltés, celle des Jeunes Belges et leur mot d'ordre « Soyons-nous » et celle des jeunes belges de Mai 68 qui écrivaient partout « nous sommes tous des étrangers ».

Cette attitude devient le principe de la stratégie créatrice de nombreux écrivains. Libres *d'a priori*, ils entreprennent leurs voyages à travers des *régions noires*. Les régions où ils découvrent qu'être inadmissible n'est pas impossible, car une telle démarche de la pensée, ils l'ont rejetée d'office. L'inconnu tantôt effrayant, l'inattendu tantôt éblouissant, émergent et changent leur vision de la réalité qui ne cesse pas pourtant d'être bien ancrée dans la vie. Pour aboutir, l'induction doit l'emporter sur la déduction. Voyons comment Franz Hellens s'explique à ce propos :

Les *Réalités fantastiques* furent le résultat d'une série d'inductions du même ordre que celles des *Clartés latentes*. L'idée générale de ce livre me fut suggérée par une expérience personnelle. [...] Entre le fantastique de Poe et le mien [il y a], une différence essentielle : le fantastique de Poe procède de l'inconnu au connu, de l'irréel au réel ; mon élan, au contraire, part de la réalité pour aboutir au fantastique. Le rôle de l'artiste me paraît consister à prolonger le réel dans l'imaginaire ou, si l'on veut, de faire tourner l'objet dans l'axe de ces deux pôles opposés. [...] Je ne construis pas, comme Poe, des histoires dont

tous les rouages sont contrôlés. Chez moi, le fantastique ne réside pas dans l'étrangeté ou le mystère des faits ou des situations, mais dans un état intime de la conscience, qu'on peut appeler comme on veut, de l'inquiétude, l'effroi ou tout simplement de la surprise. Procédant de la sorte, de l'extérieur à l'intérieur, je rencontre le mystère sans le chercher, et au lieu de poser le problème en commençant, je termine par une interrogation et je n'explique rien. Peut-être pourrait-on dire de mes contes ce que Cocteau écrit à propos de tableaux de Chirico : qu'ils « dépassent la réalité ». (Hellens 58-60)

Mais, ajoutons, ne la quittent jamais.

Dans la même direction semble aller la pensée de Paul Willems qui écrit : « On a l'impression que la frontière avec *ailleurs* est abolie, et que nous sommes ici et là-bas, hier et aujourd'hui en même temps » (Willems 6). Cette conviction met en cause toute certitude et toute tentative de la démarche déductive et l'amène à intituler son premier récit de manière si significative qu'on peut le considérer comme un credo artistique. Il s'agit de *Tout est réel ici* (1941) :

Se référant à Proust, il en met quelques lumières. La perception se vit dans *la situation*, dans *l'événement*, et le sens de l'événement n'apparaît que si l'événement perçu est confronté avec notre mémoire<sup>1</sup>. Je parle de la mémoire profonde, celle qui n'est pas organisée, celle qui donne un contenu affectif à ce qui est perçu. Michaux la nomme *l'espace dedans*, Paul Emond notre *arrière pays* [...]. Marcel Proust a montré qu'un événement aussi ténu qu'une petite madeleine trempée dans du thé peut être le point de départ de toute une œuvre. « Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de la cause... d'où avait pu me venir cette puissante joie ?... que signifiait-elle ?... Où l'appréhender ?... ». (Willems 7)

Proust en poursuivra la quête tout au long de *La Recherche*. Il aboutira finalement aux pages prodigieuses du *Temps retrouvé*. Je n'en citerai qu'une phrase qui a été pour moi une révélation : « Les idées formées par l'intelligence pure n'ont qu'une vérité logique, une vérité possible, leur élection est arbitraire » (Willems 7).

Le cas de Willems est d'autant plus intéressant que l'écrivain réalise ses idées esthétiques non seulement dans ses récits, romans et contes mais avant tout dans ses pièces de théâtre. Ainsi, comme à l'époque du symbolisme où Maeterlinck visualisait sa vision du « tragique quotidien » sur la scène, Willems fait de même avec sa vision magico-réaliste dans le théâtre.

Chacune de mes pièces se joue dans son monde propre. Le théâtre, pour moi, ne peut reproduire la réalité. Le décor ne sera jamais un décor tout à fait vrai, *l'espace* de la scène n'est pas *l'espace* de la réalité, et surtout le *langage* du théâtre n'est pas et ne peut pas être le langage de la vie. À plus forte raison, le *temps* de la pièce est un temps convenu. La force du théâtre n'est pas d'imiter, mais de créer une autre réalité plus forte que celle de la vie quotidienne. Et c'est une force immense dont dispose le théâtre. Il crée le mythe « sans lequel nous ne pourrions vivre ». (Willems 101)

1 Il est intéressant de voir que cette idée de Proust est reprise presque littéralement par Guy Vaes : « La réalité ne se forme que dans la mémoire, écrit Proust » (Vaes 92).

Cette exploration des *régions noires* à l'aide de moyens nouveaux ne s'arrête pas là, car André Delvaux réalise sa vision de « l'espace intérieur » dans ses films. Et encore, son carnet de bord, ses notes, articles et scénarios font preuve d'une réflexion continue sur la nature de la réalité et de l'homme, constituant une source d'informations d'autant plus intéressante qu'elle ne contient pas seulement ses idées d'artiste et de réalisateur, mais de celui qui réfléchissait profondément sur les textes des auteurs belges, explorateurs de ces *régions noires*. En les adaptant à l'écran, il constate : « Ne parlons pas de fantastique, mais d'un travail sur la réalité pour en faire jaillir, si c'est possible, le sens » (cité d'après Nysenholc 106). Dans l'article « Le réalisme magique transposé à l'écran » – à propos de *L'Homme au crâne rasé* – Delvaux avoue :

Le sujet me touchait surtout par son aspiration à l'absolu, situé dans « l'espace intérieur » de l'homme, cherchant le sens de l'existence dans ce combat destiné à retrouver l'unité de l'être en abolissant les contradictions logiques et psychologiques. Cet « au-delà » de la réalité sensible et des éléments visibles ou audibles, j'avais la conviction que le cinéma pouvait l'exprimer, pourvu qu'il trouvât le langage. Le thème me semblait universel et susceptible de rejoindre l'expérience vécue de chaque homme dans son imaginaire. (cité d'après Nysenholc 121)

Delvaux exprime la conviction qu'ailleurs est à rechercher ici. Pour l'atteindre, pour y accéder, il suffit d'une divergence accidentelle, d'un écart ou d'un glissement que le cinéaste appelle décalage. « Les peintres flamands ont toujours eu, depuis le Moyen Âge, la volonté de peindre les choses de la manière la plus réaliste afin d'en faire jaillir le fantastique, Bosch, Breughel, Magritte, Paul Delvaux... Magritte conjugue la représentation académique en trompe-l'œil parfait de la réalité et le fantastique. [...] Magritte m'a influencé. Ce qu'il peint, ce n'est pas le réel mais des idées composées à partir d'objets et de lieux » (cité d'après Nysenholc 106).

Quoique le défi reste toujours le même, on observe un élargissement considérable du terrain exploré. Il englobe non seulement les tableaux différents des peintres d'époques différentes, mais aussi des auteurs qui ne sont pas considérés comme magico-réalistes, mais comme « fantastiqueurs », tels Jean Ray ou Thomas Owen.

La quête pluridisciplinaire de l'espace intérieur caractérise aussi l'œuvre de Guy Vaes. L'écrivain cherche des analogies et des justifications de son crédo artistique à travers la littérature, la peinture, la philosophie et... la photographie. Nous retrouvons, non seulement dans ses fictions mais aussi dans ses photos, un arrière-plan magique de la réalité qu'il tente de comprendre et d'expliquer dans ses textes théoriques. Vaes s'est mis à la photographie en 1967. Tout amateur et débutant qu'il était, il a vite compris qu'elle lui « ouvrait des brèches dans [ses] alentours, [l']obligeait à redécouvrir un Anvers dont [il] exaspérait l'étroitesse » (Vaes, *Le regard romanesque* 59). La photographie l'intéressait comme moyen de capter le réel à l'état brut, non banalisé par le quotidien. « Les vivants dans la rue, les morts au cimetière ? Mon Dieu, ce serait vraiment trop simple ! » (Vaes, *L'Envers* 89), s'exclamait un des personnages de *L'Envers*. Les photos qui composent *Les Cimetières de Londres* (1978) démontrent bien la justesse de cette exclamation. Les gens y sont plus étranges que les tombeaux.

Mais ce sont ses réflexions théoriques sur la nature de cet art qui nous intéressent. Vaes est d'avis que la vraie photographie doit dépasser la perception de la réalité immobilisée dans le cadre des cartes postales. Comparons cette constatation avec la volonté de l'écrivain : « J'ai souhaité que le roman soit la remise en question, non des valeurs sociales ou psychologiques, mais de ce qui fonde la robustesse des apparences. Que celles-ci puissent *vraiment* redevenir des apparences » (Vaes, *Le regard romanesque* 21-22). Afin d'atteindre cet objectif, il précise qu'il s'agit « de vivre l'action, d'y être – comme le spectateur de cinéma – à la fois hors de l'intrigue et dans l'intrigue » (Vaes, *Le regard romanesque* 17). Et cette dualité de dedans et de dehors est aussi valable dans la photographie.

Elle n'est qu'« une autre forme de regard » (Vaes, *Le regard romanesque* 59), et ce n'est pas un hasard si l'écrivain, et photographe, insiste sur la faculté de voir et de regarder. Rappelons ses conférences publiées sous le titre *Le regard romanesque*. Le postulat du retour au « regard adamique » (Vaes, *La Flèche de Zénon* 218 ; Vaes, *Le regard romanesque* 65) y est omniprésent. Vaes le veut et le pratique dans sa création. Se référant à Walter Benjamin et Gaston Fernandez Carrera, il distingue la photographie dite ordinaire qui est une industrie, un « *must* » touristique et familial. Elle enregistre des fragments de la réalité en les dégradant : « En pur effet d'optique [où] aucune identité n'est possible [...]. Nous pénétrons dans l'ère du simulacre. On voit ce qu'on voit. [...] En d'autres termes, la photographie permet de ne plus voir. Elle participe à l'évacuation d'une réalité à laquelle on souhaite inconsciemment ne plus adhérer » (Vaes, *Le regard romanesque* 60).

À cette photographie ordinaire et banale, Vaes en oppose une autre, celle dotée d'une « *aura* ». Les photos dont elles émanent substituent à la réalité extérieure une autre, intérieure, inattendue, impossible sans un regard vigilant. Ainsi leur matérialité perd son côté agressif et surgit une allusion à : « autre chose que l'on peut à la rigueur froisser entre ses doigts » (Vaes, *Le regard romanesque* 62) ce que Vaes appelle « présence du mode invisible » (*Le regard romanesque* 63).

Pour achever notre parcours à travers plus d'un siècle d'histoire littéraire belge francophone et plus particulièrement de celle qui cherche dans le réel son aspect étrange, évoquons l'opinion d'Ernst Jünger qui, à son tour, menait une pareille exploration en Allemagne. Son expérience personnelle l'a amené à constater que la réalité est aussi magique que la magie réelle (cité d'après Weisberger 52).

### Bibliographie

- Aron, Paul. « Dilemmes et conflits de la vie littéraire ». *La Belgique artistique et littéraire. Une anthologie de langue française (1848-1914)*. Réd. P. Aron. Bruxelles : Éd. Complexe, 1997. 365-373.
- De Coster, Charles. *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*. Bruxelles : Éd. du Frene 1948.
- Halen, Pierre. « Ces lettres d'un pays qui voyage ». *Textyles* 12 (1995) : 7-19.
- Hellens, Franz. *Documents secrets*. Paris : Albin Michel, 1958.
- Nysenholz, Adolphe. *André Delvaux ou les visages de l'imaginaire*. Bruxelles :

- Éd. de l'Université de Bruxelles, 1985.
- Picard, Edmond. « Le fantastique réel » [1887]. *La Belgique artistique et littéraire. Une anthologie de langue française (1848-1914)*. Réd. P. Aron. Bruxelles : Éd. Complexe. 442-446.
- Picard, Edmond. « L'âme belge » [1897]. *La Belgique artistique et littéraire. Une anthologie de langue française (1848-1914)*. Réd. P. Aron. Bruxelles : Éd. Complexe. 89-98.
- Quaghebeur, Marc. « Balises pour l'histoire de nos lettres ». *Alphabet des Lettres belges de langue française*. Bruxelles : Éd. Association pour la promotion des Lettres belges de langue française, 1982. 11-202.
- Vaes, Guy. *La Flèche de Zénon*. Anvers : Librairie des Arts, 1966.
- Vaes, Guy. *Les cimetières de Londres*. Bruxelles : Éd. Jacques Antoine, 1978.
- Vaes, Guy. *L'Envers*. Bruxelles : Éd. Jacques Antoine, 1983.
- Vaes, Guy. *Le regard romanesque*. Louvain-la-Neuve : Presses Universitaires de Louvain UCL, 1987.
- Van Lerberghe, Charles. « Confession de poète » [1890]. *La Belgique artistique et littéraire. Une anthologie de langue française (1848-1914)*. Réd. P. Aron. Bruxelles : Éd. Complexe. 455-464.
- Weisberger, Jean. *Le réalisme magique. Roman, peinture et cinéma*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1987.
- Willems, Paul. *Un arrière-pays*. Louvain-la-Neuve : Presses Universitaires de Louvain UCL, 1989.

