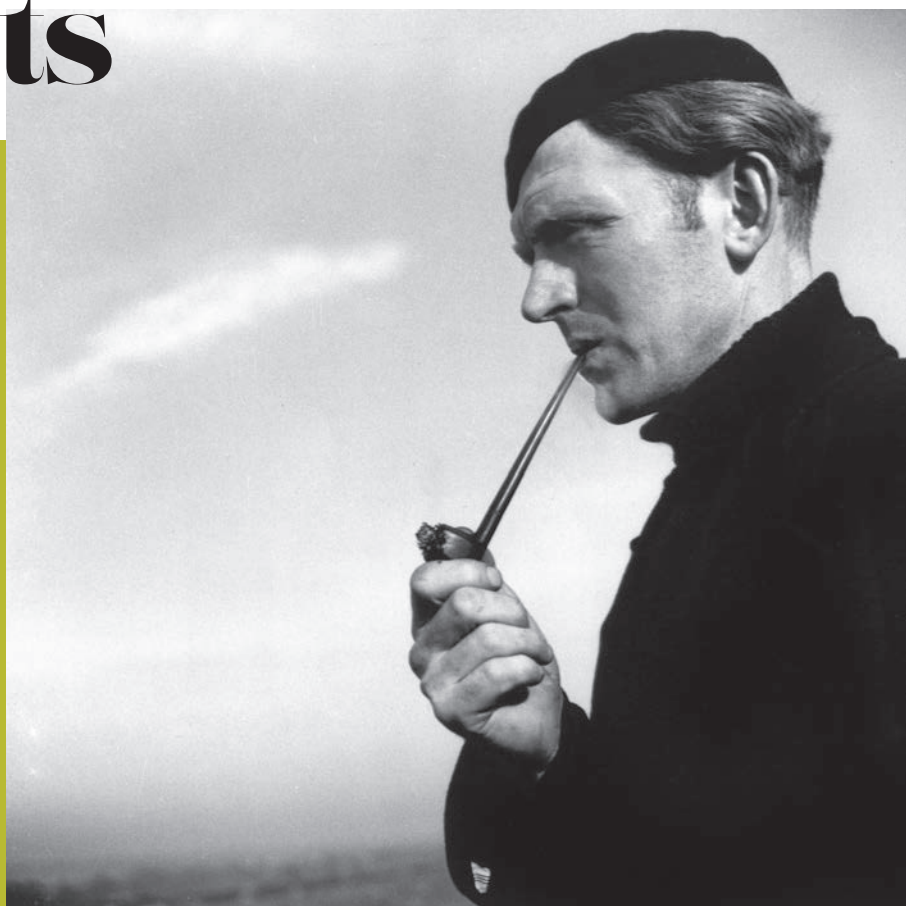


BELGIQUE - BELGIE  
P.P. - P.B.  
CHARLEROI X  
9/3306

# le Carnet et les Instants

228

**À LA UNE**  
BOIS DU CAZIER 1956 :  
ÉCRIRE LA MINE



**LETTRES BELGES DE LANGUE FRANÇAISE**

Trimestriel. N° 228  
du 1<sup>er</sup> juillet au 30 septembre 2026

Périodique - P 302041  
Bureau de dépôt Charleroi X  
Éd. resp. Fédération Wallonie-Bruxelles  
Boulevard Léopold II - 1080 Bruxelles  
Juin 2026



# Légitimité

—  
Nausicaa Dewez  
—

Huit aout 1956 : au charbonnage du Bois du Cazier à Marcinelle, 262 mineurs ont perdu la vie dans la plus grande catastrophe minière de l'histoire de la Belgique. L'événement a laissé des traces profondes dans la mémoire collective et inspire aujourd'hui encore auteurs et autrices. Ce 70<sup>e</sup> anniversaire donne lieu à différentes manifestations commémoratives. Pour son numéro d'été, *Le Carnet et les Instants*, quant à lui, revient sur les évocations littéraires de la catastrophe – romans et nouvelles, bandes dessinées, recueils poétiques... –, mais aussi, de manière plus générale, sur les écritures de la mine. Celles des mineurs qui, tel Constant Malva, prennent la plume pour raconter ce qu'est leur quotidien, mais aussi celles des écrivains qui, comme un Camille Lemonnier, prennent pour sujet une classe ouvrière qui leur demeure pourtant lointaine.

Évoquer la littérature de la mine, c'est donc aussi interroger ce qui fait la légitimité d'une œuvre : la connaissance par le vécu de ce dont on parle, ou l'importance et la cohérence du projet littéraire ? « [C]apital de crédit qu'une œuvre, un auteur, un courant reçoit de l'institution littéraire à tel moment de l'histoire<sup>1</sup> », la légitimité est l'une des questions saillantes des études littéraires. Elle filigrane ce numéro estival, reliant entre eux et elles des écrivain-es et des problématiques pourtant en apparence bien éloigné-es.

Le cas d'Irène Hamoir en est un exemple frappant. On verra ainsi comment, sous l'impulsion de Marcel Mariën, cette membre éminente du (très masculin) groupe surréaliste bruxellois s'est vu dénier la maternité de ses œuvres : bien que signées Hamoir, elles auraient été écrites par son compagnon, Louis Scutenaire... Une calomnie, mais qui a

pu prospérer dans une société marquée par une structure de pensée foncièrement patriarcale. Aujourd'hui, il ne fait plus guère de doute qu'Irène Hamoir est bien l'autrice de... ses propres livres. On pourra d'ailleurs redécouvrir l'un d'eux, *Boulevard Jacqmain*, qui paraîtra cet automne dans la collection « Espace Nord ».

Dans un autre article de ce numéro, il sera question d'un *topos* de la littérature *young adult*, le passage d'un monde à l'autre, qui métaphorise le fait de grandir et d'accéder à l'âge adulte. Cette figure exacerbe un paradoxe inhérent à la littérature pour la jeunesse : des auteurs et autrices adultes racontent l'enfance et les enfants à un public d'enfants.

Ce numéro se clôt par un hommage au professeur Jacques Dubois (1933-2026). Parmi ses nombreux domaines d'expertise, on peut citer Georges Simenon, qu'il a fait entrer dans la « Bibliothèque de la Pléiade ». Cette consécration d'un écrivain *mineur* autant par ses origines – la « francophonie périphérique » – que par sa pratique de la littérature policière rappelle que la légitimité est toujours le résultat d'un travail de légitimation et d'une curiosité pour ces œuvres qui n'ont pas (encore) l'heur d'être consacrées.

1 Jean-Pierre BERTRAND et Benoît DENIS, « Avant-propos : la légitimité et ses frontières », dans Sylvie TRIAIRE, Jean-Pierre BERTRAND et Benoît DENIS (dir.), *Sociologie de la littérature : la question de l'illégitime*, *Lieux littéraires / La revue*, n° 5, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2002, p. 7.

# Sommaire **228**

ÉDITO  
LÉGITIMITÉ

**1**

À LA UNE  
BOIS DU CAZIER 1956 :  
ÉCRIRE LA MINE

**5**

ENTRETIEN  
GIUSEPPE SANTOLIVIDO  
AU PAYS D'ENCRE

**16**

REDÉCOUVERTE  
IRÈNE HAMOIR SURREALISTE

**22**

JEUNESSE  
LE PASSAGE EN LITTÉRATURE  
*YOUNG ADULT*

**29**

ÉDITION  
TUSITALA, ÉDITER EN TANDEM

**34**

LES INSTANTANÉS DES AML  
RENÉ MOULAERT,  
SCÉNOGRAPHE D'AVANT-GARDÉ

**37**

LIBRAIRE, VOTRE PARTENAIRE  
MOLIÈRE À CHARLEROI

**41**

HOMMAGE  
JACQUES DUBOIS (1933-2026)

**44**



# Des mineurs, des minores ?

—  
Frédéric Saenen  
—

Un peu moins de 31 000 km<sup>2</sup>. Certes, ce n'est pas le Liechtenstein. Ce n'est pas le Brésil non plus. Autant dire que pour se tailler une place dans le concert des nations, la petite Belgique aura dû compter davantage sur ses tréfonds que sur sa superficie. Au 19<sup>e</sup> siècle, elle s'impose comme une puissance industrielle de premier plan, grâce à ses géologues et ses ingénieurs, qui ont su où et comment exploiter les richesses de son sous-sol carbonifère. Mais surtout avec la sueur, les larmes et le sang versés par son « peuple de la nuit », à la manœuvre. Septante ans après la tragédie du Bois du Cazier, il est toujours temps pour ce pays minuscule de saluer ses Travailleurs majuscules.

Il n'aura pas fallu attendre l'émergence du bassin industriel mosan et l'accumulation des terrils dans le Pays noir au mitan du 19<sup>e</sup> siècle pour voir se noircir les mains des *laboratores* au contact de certaine précieuse matière première, voisine du diamant en sa composition. Les premiers textes évoquant l'exploitation de « houillères » dans les territoires qui deviendront longtemps après la Belgique, sont attestés depuis le milieu du 13<sup>e</sup> siècle. Et l'États-unien John Jakes, dans sa saga sur la guerre de Sécession *Le Nord et le Sud*, ne se plaisait-il pas à rappeler que les ancêtres de certains de ses personnages n'étaient autres que des Wallons émigrés au Nouveau Monde pour y importer – déjà ! – leur savoir-faire

métallurgique ? Cette expertise, qui n'a rien d'une légende, ne sera d'ailleurs pas que profitable à ses détenteurs et suscitera des jalousies qui iront des brimades jusqu'à l'agression physique. Dans *Germinal*, Zola imaginait déjà que l'on « casserait du Belge » si les autorités du Voreux avaient la mauvaise inspiration d'appeler des renforts du Borinage pour contrecarrer la grève ; et des exactions xénophobes eurent bel et bien lieu en août-septembre 1892 à l'encontre de familles belges installées dans les corons de Lens.

La figure du prolétaire, urbain ou périurbain, de mine et d'usine, naît donc de l'idée de révolution industrielle. Si la localisation de son berceau est située en Angleterre, sa data-

tion reste très discutée. Faut-il en faire remonter l'origine à l'essor commercial que vit l'Occident à la fin du 17<sup>e</sup> siècle, ou comme Fernand Braudel à la Renaissance, voire au Moyen Âge, ou encore à la maîtrise du feu par *Homo sapiens* ? Dans notre pays, les choses sont claires. Installé à Liège depuis 1797, John Cockerill se voit chargé, vingt ans après, par le roi Guillaume I<sup>er</sup> des Pays-Bas de développer le domaine sidérurgique dans ce pays repassé sous pouvoir orangiste depuis deux ans. L'installation de l'Anglais dans le château de Seraing va bouleverser le paysage mosan tout autant que la vie des habitants de cette région, appelée le cœur du bassin industriel le plus prospère du Vieux Continent.

### Soubassements d'une littérature prolétarienne

Pour faire tourner la machine, l'énergie musculaire ne suffit plus. Ce sera la consommation du charbon par tonnes qui fournira la vapeur et la chaleur nécessaires aux opérations de la massive alchimie se jouant dans les hauts-fourneaux et les laminoirs. L'extraction de cet or noir nécessite méthode, savoir-faire et, surtout, endurance physique comme morale. À

Certaines variables du « pacte fictionnel » changent selon que l'auteur·rice a partagé, enduré, perçu intimement, bref vécu, la condition de sa créature de papier.

la suite des paysan·nes condruzien·nes, des fileurs et fileuses gantois·es, des dockers anversois ou des marinières ostendais, les travailleuses et travailleuses de la mine en Wallonie entrent dans la galerie des Nobles Travailleurs œuvrant au développement économique d'un pays tout jeune. Figure picturale ou statuaire chez un Constantin Meunier, l'ouvrier·ère d'usine ou de mine devient également un protagoniste de drames littéraires, sous la plume d'écrivains fondateurs de nos Lettres. Ainsi, après avoir

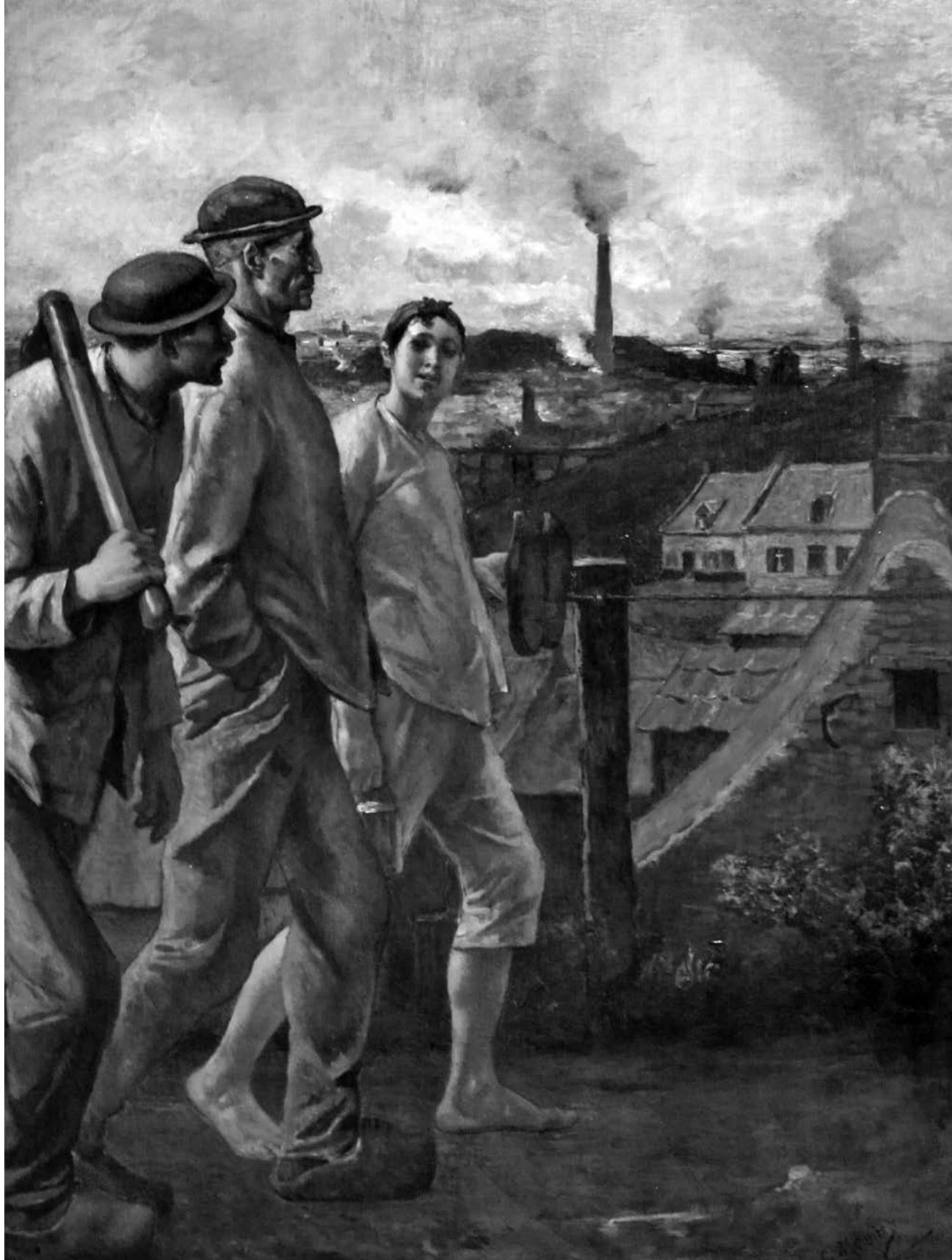
évoqué *Ceux de la glèbe*, Camille Lemonnier se tourne vers le (lumpen) prolétariat, dont il sonde les cœurs et les reins dans *Happe-chair* (1886) ou qu'il situe en contrepoint des classes exploitantes décadentes, comme dans *La fin des bourgeois* (1892).

Mais le travail n'est là encore qu'un motif. Si crue et âpre que soit la mise en scène de la condition ouvrière dans ces œuvres majeures, elle reste au service d'un projet littéraire : le développement de l'œuvre totalisante de celui que la jeune Belgique avait sacré maréchal des Lettres dès son premier roman. Lemonnier sera longtemps taxé de « Zola belge », alors que son naturalisme instinctif et premier se distingue à maints égards de la prétention à la scientificité sous-tendant le cycle des Rougon-Macquart. Et si documentés que soient l'auteur de *Germinal* ou son épigone ixellois, ils demeurent tous deux fondamentalement étrangers à la classe émergente qu'ils dépeignent, avec brio avant-gardiste et génie, mais en en demeurant les chroniqueurs, les écrivains et les peintres.

Le questionnement est inépuisable : faut-il être Andalou·se, ou cleptomane, ou maître verrier, ou veuve de guerre, pour être autorisé·e, « légitime », à écrire un roman mettant en scène un personnage d'Andalou·se, de cleptomane, de maître verrier, de veuve de guerre ? Il n'en reste pas moins que certaines variables du « pacte fictionnel » changent selon que l'auteur·rice a partagé, enduré, perçu intimement, bref vécu, la condition de sa créature de papier. De même pour les écrivains dits « prolé-

tariens ». Considère-t-on un auteur comme tel à partir du moment où il s'attaque à décrire les conditions de vie et de mort des ouvriers, à l'exemple de l'auteur de *Germinal* ? Où se trouve alors la frontière entre une telle veine et les mouvements réaliste ou naturaliste ? Est-elle soumise à un critère sociologique, exigeant que, pour être prolétarien patenté, il faut nécessairement être, ou avoir été, soi-même ouvrier... ? Dans ce dernier cas, la qualité d'écriture peut parfois s'en ressentir. Quelle littérarité accorder en effet à un texte narratif vécu des mineurs, mais sur un mode plat, antilyrique, d'une écriture grise censée coller au sordide et à la misère, bref, dépourvu de style ? Et d'ailleurs, un texte issu de la culture populaire a-t-il la même valeur littéraire que celui d'un érudit, d'un journaliste professionnel, d'un intellectuel qui a pensé avant de les décrire les conditions du travail d'une catégorie de la population ?

La littérature prolétarienne se définirait en somme par la négative, comme tout ce qui n'est pas littérature bourgeoise. Et la nuance pourrait encore s'affiner en distinguant l'artisan tenant d'une tradition, d'un esprit corporatif, de l'ouvrier d'usine, travailleur déraciné, tentant de se reconstituer une identité, une socialité et une culture dans un contexte généralement urbain. La charnière entre ces deux domaines d'exercice du travail peut être symbolisée par le statut tout particulier du mineur, dont l'apparition va de pair avec celle d'avancées technologiques et de méthodes modernes d'organisation



du travail, mais dont la nature des activités les rattache à une tradition ancestrale de troglodytes laborieux et de Nibelungen serviles. Finalement, « ceux et celles de la houille » développeront un ensemble de codes sociaux, de loisirs (on pense ainsi à la colombophilie, mais aussi aux harmonies locales, à certains jeux, etc.), de rituels et de postures propres, enfin, une langue porteuse d'une vision du monde (le wallon), pour s'imposer comme l'incarnation même de la valeur travail dans la littérature belge, et ce, pendant près d'un siècle.

En ouverture de son étude essentielle sur la littérature prolétarienne, Paul Aron énumérait une série de représentants de l'écriture ouvrière avant 1914. Et un premier distinguo se formule entre ces ouvriers – typographes, bottiers, marbriers – qui écrivaient, qui de la poésie, qui des articles militants, mais rien de réellement personnel, et la génération qui suivra la création du Parti ouvrier belge (POB), en 1885. Le surgissement de ce troisième pilier dans la vie politique belge va très rapidement manifester l'urgence de mener un combat culturel et se soucier de doter les classes populaires de moyens d'expression qui ne leur avaient jamais été réservés auparavant. Ce sera le projet mené par la Section d'art, à travers les Maisons du peuple. D'éminentes personnalités telles que le poète Émile Verhaeren ou l'écrivain George Eekhoud participeront à cet élan empreint de progressisme et d'humanitarisme.

En Belgique francophone, il ne faut pas attendre l'après-guerre pour que

s'affirme une autre écriture du travail, non pas à vocation édifiante, mais exprimant les angoisses, les tourments, les souffrances et les tragédies qu'il engendre. Le désabusement face aux grands idéaux d'un Sander Pierron dans *Le tribun* (1906), les douleurs de la prostituée exprimées dès 1919 par Neel Doff dans sa *Symphonie de la faim* noircissent sévèrement le tableau. Sur le terrain de la mine, on doit au journaliste **Marius Renard** d'avoir en premier exprimé la détresse des Borains dans *Gueule rouge* (1894). Paul Aron a montré comment Renard s'était détourné de « l'épopée ouvrière » pour privilégier un vérisme sans concession, dénué d'espoir. Six décennies plus tard, il changera de ton pour se muer en chantre de son « pays », le Borinage, qu'il voit désormais comme un *Heimat* minier devenu « terre d'énergie ». Il n'empêche qu'avec Marius Renard, la littérature de la mine en Belgique trouve son premier témoin capital.

### Enfin Malva vint...

À quiconque aborde l'écriture de la mine en Belgique francophone, le nom d'Alphonse Bourlard, alias **Constant Malva**, vient naturellement à l'esprit. De 1919 à 1940, ce forçat du pic et de la plume cumula à ses descentes journalières dans le trou la rédaction d'une œuvre poignante et sobre où il dépeindra mieux que quiconque le morne quotidien des « Gueules noires ».

Entré en littérature grâce à l'appui d'Henry Poulaille, portevoix majeur

de la littérature prolétarienne en France, Malva sera souvent salué, mais jamais pleinement reconnu, ce qui empêchera la parfaite éclosion de son talent. Il faut admettre que son style et son ton ne s'apparentent ni aux harangues révolutionnaires ni au militantisme actif auquel se prêteront plusieurs de ses contemporains. Ainsi, dans *L'histoire de ma mère* (1932), les petites gens s'expriment dans un langage policé et poussent la délicatesse jusqu'à s'apostropher au subjonctif passé ! La narration, si elle touche par son réalisme, reste d'une facture classique et souffre d'un certain purisme autocorrecteur, propre à nombre de créateurs belges de l'époque, avides de se voir agréés dans le giron du tropisme parisien.

On n'entend donc pas vraiment « parler peuple » dans ces pages, qui n'en gardent pas moins une indéniable valeur de témoignage sur la condition – et plus encore les affres intérieures – des écrivains-travailleurs. Malva, que Victor Serge taxait de « mineur d'opérette » parce qu'il le voyait fréquenter des personnes n'appartenant guère à son milieu, rompra avec le cliché exalté et idéologisé qui collait à sa caste dès l'incipit d'une confession aux accents sans détour, *Un mineur vous parle* (1948). Il y explique que, loin d'être une profession transmise par tradition, ce métier se contracte plutôt par reproductibilité et avec un sentiment de fatalité résignée ; de ce fait, il ne peut être aimé par ceux qui l'exercent. Malva déplore la grossièreté des hommes du fond tout en prenant acte du mépris dans lequel ils sont tenus. Se refusant de juger

## En prenant la décision d'écrire, le mineur doit assez tôt affronter un paradoxe, lorsqu'il s'agira d'exprimer sa condition [.]

ceux dont il partagea le sort, il soutient : « À quelqu'un qui reprocherait au mineur sa mentalité, je pourrais répondre qu'il a la mentalité inhérente à son métier. Si au lieu de travailler dans le charbon et la pierre, cet homme travaillait dans la farine, son langage prendrait probablement une autre couleur. »

Après ces passages où se mêlent à la fois acuité et naïveté, le récit de Malva se fragmente en souvenirs d'enfance puis en évocations du sol natal, le Borinage, de ses vicissitudes historiques et de ses joyeuses ducasses, de ses proverbes couillus où le diable traîne toujours un peu, de ses figures majeures et de ses gens « gais mais qui savent que la vie leur est mesurée ».

L'image d'un auteur monolithique vole en éclats devant une telle disparate de genres, car, même s'il y conserve un décor immuable, Malva s'essaie au roman (*Le jambot*), aux portraits et aux scènes sur le vif (*Borins, Un de la mine*) et enfin au journal intime, dans un texte sublimement intitulé *Ma nuit au jour le jour*. C'est dans cette tranche de vie « commencé[e] à une date prise au hasard et terminé[e] à la même date de l'année suivante » que Malva touchera à l'accomplissement. Il y passe de la description clinique de ses épu-

santes heures dans la fosse à celle, sans fard, de ses frustrations d'artiste inabouti, se sentant de plus en plus isolé, quand ce n'est pas oublié, de ses pairs.

En prenant la décision d'écrire, le mineur doit assez tôt affronter un paradoxe, lorsqu'il s'agira d'exprimer sa condition : d'une part, il ne peut que vouloir l'améliorer, croire en un avenir meilleur pour lui et ses compagnons d'infortune ; d'autre part, son quotidien le renvoie à une réalité abrutissante, morose et physiquement éprouvante, qui laisse bien peu de possibilités à l'imaginaire de se développer. *Ma nuit au jour le jour* est la parfaite illustration de cet état d'esprit pris entre deux feux. Il est d'ailleurs représentatif à plusieurs titres des traits narratologiques et stylistiques prédominants de la littérature prolétarienne.

Tout d'abord, un caractère introspectif et une tendance marquée à la confession. L'écrivain prolétarien n'hésite pas à se mettre en scène, dans sa réalité la plus plate. Constant Malva choisit par exemple de tenir son journal pendant un an et de raconter « au jour le jour » les petits événements, les rituels de la vie des mineurs, mais aussi ses états d'âme (fatigue, réflexions sur l'écriture, aspiration aux loisirs, admiration de l'activité intellectuelle figurée par le ressourcement à Paris auprès de Poulaille ou la fréquentation d'auteurs belges, etc.).

Cette appréhension du vécu personnel et du monde induit évidemment une stylistique appropriée. Paul Aron employait à ce propos la très belle et

pertinente expression d'« esthétique du ténu<sup>1</sup> ».

Tirillés entre les exigences de dire le réel dans toute sa nudité, tout en le transformant quand même en matériau littéraire, les prolétariens se sont forgé une écriture pour répondre à leur questionnement artistique. En définitive, la littérature prolétarienne telle qu'elle s'est imposée dans les années 1920-1930 consiste donc en la figuration mi-glorifiante, mi-tragique d'antihéros du labeur routinier, enfermés dans des paysages ou des décors tels que l'usine, la mine, le coron, etc. Autant d'univers clos où ils tentent cependant de se « réenraciner ». À ce titre, cette veine de l'histoire littéraire peut apparaître comme une « sociologie sauvage », entre témoignage direct d'une réalité collective et plongée introspective.

### Hubermont, Nisolle : écrivains-mineurs détournés

On ne peut cependant faire l'impasse sur les parcours idéologiques pour le moins sinueux, voire erratiques, de certains prolétariens qui s'expliquent notamment par l'inconfort de leur position sociale, ces écrivains se sentant déclassés, sans être vraiment réintégrés au champ intellectuel.

Parti du trotskisme, proche des surréalistes, Constant Malva ne semblait pas prédestiné à connaître un douloureux purgatoire après-guerre. Or, en 1940, il renonce à son travail de mineur et, au début de la guerre, il suit l'appel d'Henri de Man, président du POB, qui réclamait une forme de soumission à l'occupant.

<sup>1</sup> Paul ARON, *La littérature prolétarienne*, Loverval, Labor, coll. « Un livre une œuvre », 1995, rééd. coll. « Espace Nord », 2006, p. 175.

Pierre Hubermont,  
Archives Cegesoma/DR

Proche de l'UTMI (Union des travailleurs manuels et intellectuels) collaborationniste, Malva pâtura jusqu'à sa disparition en 1969 d'avoir signé des articles pour des journaux « sous la botte ». Le parcours de son chef-d'œuvre *Ma nuit au jour le jour*, écrit en 1937, reste particulièrement exemplatif. Michel Ragon, dans sa préface à la correspondance de Malva, émettait l'hypothèse que c'est bien à cause de son attitude pendant la guerre que, en 1947, Henry Poulaille rejette la publication d'un manuscrit qui lui avait été soumis huit ans plus tôt<sup>2</sup> ! Balloté d'éditeur en éditeur, le livre ne connaîtra de diffusion autre que confidentielle que grâce aux éditions Maspero, en 1978, longtemps après la mort de son auteur.

On pense également au cas de **Pierre Hubermont** (1903-1989), dont les idéaux s'ancrent eux aussi au départ à gauche. Engagé alors qu'il a à peine 17 ans dans les rangs du Parti ouvrier belge, fréquentant des auteurs socialistes ou communistes comme Charles Plisnier, Albert Ayguesparse ou Augustin Habaru, il publie, en 1930, un roman dense et hyperréaliste, *Treize hommes dans la mine*, qui narre le destin d'une équipe de mineurs coincés sous terre par un éboulement de galerie.

Le récit de Pierre Hubermont s'inscrit pleinement dans l'atmosphère de crise de l'entre-deux-guerres. La tension qui l'anime est perceptible dès la description des mineurs enfilant leurs « tenue du fond, tenue de combat, hardes maculées de sueur, de poussières et de résine. Ces hommes casqués ont l'air d'aller aux tranchées.

Le front, la taille, le front de la taille, n'est-ce pas comme à la guerre<sup>3</sup> ? » C'est d'une voix sincère que Pierre Hubermont évoque les travailleurs dans toutes les attitudes que suppose la précarité de leur emploi : revendicatifs de leurs droits, animés de brefs élans de solidarité, ils s'avèrent finalement incapables d'assumer avec courage la mobilisation collective. Les treize qui se retrouvent au fond du trou seront sacrifiés sur l'autel des

intérêts individuels à tout niveau de la pyramide, de la base au sommet. Non dénué de talent, Hubermont sera lui aussi séduit par le néosocialisme planiste d'Henri de Man au tournant de 1940 et présidera aux destinées de la CCW (Communauté culturelle wallonne) subventionnée par l'occupant. Son adoption, dans les pages du journal *La Wallonie* qu'il dirige, des thèses cherchant à établir une composante raciale ger-



2 Voir Constant MALVA, *Correspondance*, Lovreval, Labor, coll. « Archives du futur », 1985.

3 Pierre HUBERMONT, *Treize hommes dans la mine*, Paris, Valois, 1930, rééd. Labor, coll. « Espace Nord », n° 86, 1993, p. 27.

manique aux origines du peuple wallon ne lui sera jamais pardonnée. Il sera condamné à la perpétuité, pour être libéré en 1950, mais, ne reconquérant jamais de position littéraire, pas même sous un nom d'emprunt, il demeurera très discret pendant les quelque quatre décennies lui restant à vivre.

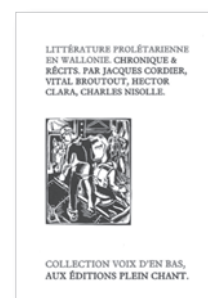
Il faut également citer **Charles Nisolle**, l'un des rares écrivains belges à avoir été passé par les armes. Son œuvre très limitée (quelques contes ou articles parus entre 1934 et 1938 dans le périodique anarchiste *Le Rouge et le Noir*, un conte dans *Esprit* en 1937) est empreinte d'une tonalité particulièrement sombre concernant la figure du travailleur, qu'il n'exalte absolument pas. L'exécution de Charles Nisolle tient plutôt à son engagement dans le rexisme et à sa présence, attestée par le témoignage du « Führer wallon » dans son ouvrage *La cohue de 40*, aux côtés de Léon Degrelle sur le front de l'Est. Il sera fusillé en 1947.

### Huit aout 1956

Après-guerre, la littérature prolétarienne produite par des auteurs et autrices francophones de Belgique est moins présente dans les dynamiques du champ littéraire. Entachée par les engagements de ses représentants majeurs, elle se trouve pour longtemps reléguée à des productions régionalistes ou dans les anthologies. Ainsi, il faudra parcourir le florilège de la *Littérature prolétarienne en Wallonie*, publié par Plein Chant en 1985, pour dénicher quelques pages

vibrantes d'émotion signées en 1957 du méconnu **Hector Clara**. Les protagonistes de *Nos haras inconnus* ne sont autres que... les chevaux de trait de berlins dans les galeries minières. Nous sont présentés tour à tour Le Gros, Blanc, Baptiste et autre Satan, ouvriers à part entière, à la différence près qu'eux sont voués à finir leur existence dans les entrailles de la terre où ils ne descendent qu'une fois. Ce texte fait partie des mille et un diamants noirs dont rutille la littérature de mine.

D'autres auteurs ont abordé l'univers de la mine autrement que par le petit bout de la lorgnette, avec davantage de souffle et à nouveau en « écrivains du monde ouvrier », non plus en « ouvriers écrivains ». Quand il fait paraître *Bauduin-des-mines* chez Gallimard en 1939, le Carolorégien **Oscar-Paul Gilbert** (1898-1972) inaugure un cycle romanesque ambitieux qui se conclura en 1948 avec un titre qui fait écho à Lemonnier, *La fin des Bauduin*. D'ascendance familiale aisée (son père fut directeur d'hôpital puis pharmacien), Gilbert, formé au lycée Janson-de-Sailly à Paris et devenu journaliste pour *Le Peuple* notamment, ne peut être vu comme un prolétarien. Mais son œuvre marque un premier moment de retour mémoriel global sur l'activité minière, dans la mesure où cette fresque d'une famille de maîtres charbonniers embrasse aussi bien les destinées des damnés de la terre que des possédants. Elle couvre en outre une période particulièrement sensible de l'histoire puisqu'elle se déroule essentiellement pendant la guerre, alors



que l'administration militaire mise en place par l'occupant avait pour seul souci de faire tourner à plein régime l'exploitation des ressources du pays. De conviction socialiste, Gilbert a pu installer une authentique dramaturgie pour chacun de ses personnages, quel que soit son statut social, et par là faire de la mine le cadre d'un dialogisme romanesque puissant. Elle met en scène tous les drames humains liés à cet univers âpre, à commencer par celui de l'accident minier, motif central chez un Hubermont et qui ici devient un élément pivot de la nar-

## La catastrophe de Marcinelle hante la mémoire de nombreux·ses écrivain·es belges d'expression française.

ration parmi d'autres. La fiction aura tôt fait d'être dépassée par la réalité. Le 8 août 1956, 262 hommes de douze nationalités différentes périssaient au charbonnage du Bois du Cazier à Marcinelle, en Belgique. Cette date reste dans la mémoire ouvrière comme l'une des pires tragédies de l'histoire des Gueules noires en Europe. Au-delà de l'onde de choc émotionnelle qu'elle suscita, une polémique s'ensuivit, à propos des responsabilités à chercher principalement au niveau patronal. L'instruction judiciaire de l'affaire n'aboutit qu'à de dérisoires dédom-

agements, sans que justice soit réellement rendue aux victimes, directes ou indirectes, de la catastrophe. La dénonciation d'un système d'exploitation dégradant fut à l'époque étouffée par les pesants débats d'experts et le jargon technicien des ingénieurs. Et le public, après s'être captivé au beau milieu de ses vacances pour le sordide feuilleton de la remontée des corps, eut tôt fait de ne plus s'en soucier. Trois ans plus tard, seuls de rares entrefilets dans les journaux feront écho du verdict des juges à l'encontre des cinq inculpés : non coupables. Qui l'eût cru ?

L'ouvrage de référence sur le sujet, *Tutti cadaveri* (Aden, 2005), laissait alterner trois regards sur un même événement. D'abord, l'apport de l'archiviste passionnée, Marie-Louise De Roeck, attachée à réunir les documents originaux et à recueillir les souvenirs des ultimes survivants ; ensuite, la contribution de la jeune historienne Julie Urbain, resituant avec grande clarté le contexte du drame (bilan économique du pays au tournant de l'après-guerre, politiques d'immigration concernant la main-d'œuvre majoritairement italienne, fondation et développement du Bois du Cazier, relation détaillée des enquêtes et du procès) ; enfin, l'approche engagée du syndicaliste Paul Lootens, qui a élargi sa conclusion à la vaste problématique de la législation sur l'accident de travail.

Cette étude rassemblait avec une irrécusable exhaustivité les pièces du dossier. La douleur n'est pas exclue de ces pages, notamment de celles où la parole est donnée aux témoins,

pour exprimer leur impuissance, leur insondable désarroi. Elle cède rapidement la place à la révolte, quand par exemple on revient sur le cas Gastone Lodolo, qui, pour l'avoir « un peu trop ouverte », se vit arbitrairement arrêté puis expulsé de son généreux pays d'accueil.

L'évènement de 1956 a marqué les corps et les cœurs. Il signe aussi un tournant définitif dans les esprits. Deux ans après le drame de Marcinelle paraît l'anthologie d'Achille Delattre intitulée *À la gloire du mineur*. C'est autant un chant qu'un éloge quelque peu funèbre à la mémoire d'une figure qui déjà s'estompe sur le terrain social. Les grandes grèves de 1960 se profilent, le déclin industriel wallon s'amorce et rendra son dernier soupir au mitan des années 1980. Les enfants, puis les petits-enfants de mineurs se hissent sur les épaules des titans fourbus pour accéder à d'autres ambitions professionnelles, dans d'autres secteurs économiques. Le wallon, langue jadis tripière des solidarités et des revendications, n'est plus guère parlé. Les galeries souterraines se désertent pour ne plus se creuser que dans la mémoire de celles et ceux qui ont eu la patience d'écouter leurs aînés, voués autrement à devenir juste des « vieux ».

La catastrophe de Marcinelle hante la mémoire de nombreux·ses écrivain·es belges d'expression française. Elle est mise en scène par **Jean Louvet** et **Marie-Louise De Roeck** comme une tragédie en quatre temps (2006, Lansman) ; elle occupe une place importante dans le roman historique *Les années paix* (2010, Luce Wilquin)

de **Michel Claise** ; elle fait l'objet d'une nouvelle, « *Pays noir* », dans le recueil *Belgiques* (2019, Ker) de **Jean Jauniaux** ; elle est reponctuée par une solennelle polysyndète, traduite en italien, dans *Tutti cadaveri* d'**Éric Brogniet** (L'Arbre à paroles, 2017) ; elle est au cœur du roman noir de **Paul Colize**, *Devant Dieu et les hommes* (Hervé Chopin, 2023), où une jeune journaliste couvre un procès criminel dans le sillage de l'accident ; elle est, enfin, le déclencheur de la quête mémorielle entamée par Angela, *La fille de Nino*, dans le premier roman de la prometteuse **Gabrielle Borile** (Weyrich, 2026). Mais la tragédie, dont 136 victimes étaient des Italiens, a surtout eu pour corolaire un changement sociopolitique majeur. Le Protocole belgo-italien du 23 juin 1946, établissant l'échange de main-d'œuvre, est rompu. L'immigration en Belgique va changer de visage, même si la « Légion du sous-sol » – ainsi que la désignait en 1958 le beau titre d'**Eugène Mattiato** –, définitivement remontée à la surface, s'enracine durablement dans ce sol qu'elle a aussi irrigué de ses larmes, de sa sueur et de son sang. Une parenté évidente relie Eugène Mattiato (1910-1991) à un Constant Malva, et ce n'est pas seulement l'exercice d'un métier. Il s'agit d'une communauté de regard, désidéalisé, sur une catégorie bien spécifique de travailleurs. En effet, le personnage mis en scène par Mattiato, le délégué à la sécurité Malco, ne se prive pas de morigéner ses compagnons d'infortune en leur enjoignant d'utiliser

correctement le matériel mis à leur disposition. Ce sens de l'autodiscipline est l'une des conditions de leur survie, mais elle n'est pas aisée à intégrer de la part d'individus ayant pâti d'un déficit d'éducation. Mattiato s'en désolait : « Le langage abominable, les kyrielles de blasphèmes, les vociférations, les féroces chamailles, l'effarant mépris de leur personne, l'absentéisme, les exploits si négatifs des fiers-à-bras, sont inhérents à l'exercice même du métier de mineur en Belgique. » Paul Aron expliquait cette intransigeance par le fait que l'expérience de Mattiato, employé à descendre dans le trou dès 1924, à 14 ans, était « plus proche de celle des mineurs belges que des nouveaux arrivants ».

Toute différente est l'approche de **Girolamo Santocono**, arrivé en février 1953 à Morlanwelz alors qu'il est à peine âgé de 3 ans. Son *Rue des Italiens*, paru en 2001, retrace, sur un mode éminemment intime et sensible, une enfance puis une jeunesse passées dans l'environnement laborieux de L'Étoile, le charbonnage de Mariemont-Bascoup. Le père de Santocono, à qui l'œuvre est naturellement dédiée, a fait partie de cette génération miséreuse d'Italiens du Sud fascinés par les affiches de propagande qui montraient des mineurs du Nord allumant leurs cigarettes avec des billets de mille... Le garçonnet fera donc partie de ces milliers d'émigrants arrivant en train comme après un long exode. Lui, il débarque en plein mois de février, alors que le pays est sous la neige. Une découverte de la blancheur et du froid, qui





s'obscurcira bientôt et ne se réchauffera guère. Sa *Comédie humaine* vire souvent à la *commedia dell'arte*, surtout quand il croque les chauvinismes interrégionaux qui subsistent, loin de la botte, entre l'*Abruzzese*, le *Marchigiano* et le Sicilien ! Avec un art consommé du trait, Santocono croque ainsi le peuple de la nuit, la *famiglia*, les voisins, les camarades d'école, et orchestre la partition de ce que Jeannine Paque qualifiera de « rital-littérature ». L'une des spécificités de cette veine ? Affirmer modestement, mais fièrement, sa différence. Le père de Girolamo l'affirme : « Le charbonnage est pour nous un moment de plus dans notre vie, au même titre que la misère, la guerre, le fascisme, les tremblements de terre... [le mineur belge] a une mémoire de mineur, lui. Moi, non ! Et même si lui et moi avons sué les mêmes gouttes, craint les mêmes coups de grisou et attrapé la même silicose, lui parle de sa vie, moi de mon boulot... C'est différent ! »

Des maux, des mots, voilà tout ce qui resterait de ce passé irrémédiablement enfoui ? En 2006, **Sergio Salma** avançait une proposition audacieuse pour renouveler le regard sur ce qui s'était joué à Marcinelle, en 1956, avec une bande dessinée en noir et blanc qui flirte avec le roman graphique. Immanquablement, et même si son trait est plus fluide et tendre, on pense aux contrastes d'un Frans Masereel, surtout dans ces cases où la tension est à son comble. Le travail de Sergio Salma, au même titre que ceux précédemment cités, nous prouve que le passé n'est jamais

vraiment lettre morte. Sans de telles remises en perspective, que la fiction contribue à actualiser, à fixer et à universaliser, certain « fait divers » se résumerait à quelques photos de femmes en noir, agrippées à un portail, pressentant que leur deuil se trame à mille mètres de fond, dans l'attente, l'insupportable attente que soit remonté au mieux un survivant, au pire un cadavre. Mais, au moins, qu'il en subsiste quelque chose de présent...

#### Repères bibliographiques

- Paul ARON, *La littérature prolétarienne*, Loverval, Labor, coll. « Un livre une œuvre », 1995, rééd. coll. « Espace Nord », 2006.
- Gabrielle BORILE, *La fille de Nino*, Bastogne, Weyrich, coll. « Plumes du coq », 2026.
- Éric BROGNIET, *Tutti cadaveri*, Amay, L'Arbre à paroles, 2017.
- Michel CLAISE, *Les années paix*, Avin, Luce Wilquin, 2010, rééd. Bruxelles, Genèse édition, coll. « Les poches belges », 2020.
- Paul COLIZE, *Devant Dieu et les hommes*, Bordeaux, Hervé Chopin, 2023, rééd. Paris, Folio policier, 2024.
- Jacques CORDIER et Vital BROUTOUT, *Littérature prolétarienne en Wallonie. Chronique et récits (Clara, Nisolle)*, Bassac, Plein Chant, coll. « Voix d'en bas », 1985.
- Marie-Louise DE ROECK, Julie URBAIN et Paul LOOTENS, *Tutti cadaveri. Le procès de la catastrophe du Bois du Cazier à Marcinelle*, Bruxelles, Aden, coll. « EPO », 2006.
- Achille DELATTRE, *À la gloire du mineur* (anthologie), Cuesmes, Impricoop, 1958.
- Oscar-Paul GILBERT, *Bauduin-des-mines*, Paris, Gallimard, 1939, rééd. Loverval, Labor-RTBF, coll. « Espace Nord », 1996.
- Pierre HUBERMONT, *Treize hommes dans la mine*, Paris, Valois, 1930, rééd. Loverval, Labor, coll. « Espace Nord », 1993.
- Jean JAUNIAUX, « Pays noir », dans *Belgiques*, Hévíllers, Ker éditions, 2019.
- Jean LOUVET et Marie-Louise DE ROECK, *Bois du Cazier*, Manage, Lansman, 2006.

Constant MALVA, *Paroles de mineurs*, Présentation de Michel Ragon, Paris, Omnibus, 2007.

Eugène MATTIATO, *La légion du sous-sol*, Loverval, Labor, coll. « Espace Nord », 2005.

Marius RENARD, *Le Borinage, terre d'énergie*, illustré par l'auteur, Bruxelles, Imprimerie Bullens, 1951.

Sergio SALMA, *Marcinelle 1956*, Tournai, Casterman, coll. « Écritures », 2006.

Girolamo SANTOCONO, *Rue des Italiens*, Mons, Le Cerisier, 2001.



# Le pays d'encre de Giuseppe Santoliquido

—  
Michel Zumkir  
—

Giuseppe Santoliquido inscrit ses livres dans un pays encre dans sa cartographie intime, entre l'Italie et la Belgique, né de leurs traits communs et façonné par son travail d'écrivain.

Si l'écriture – comme la lecture – est survenue tardivement dans sa vie, après qu'il eut vécu d'autres existences, il a, dès son premier roman *L'audition du docteur Fernando Gasparri*, posé ce qui allait faire la spécificité de son écriture, de ses personnages, de son univers. Et on peut dire qu'avec *Un été sans retour*, puis *Le don du père* et *Lettres à l'autre*, il a réussi à porter cette écriture à une quintessence littéraire. De cette langue profondément creusée, finement taillée et harmonieusement affinée, sont nés des personnages dont la vie semble d'une banalité mal assumée, mais qui, pour ceux qui savent la regarder et la sublimer comme lui, se révèle complexe, unique, bousculée, malmenée.

**On comprend, en lisant *Le don du père*, votre livre autobiographique paru en 2025 aux éditions Gallimard, que l'écriture, pour vous, n'est pas une prédestination.**

**Pourriez-vous revenir sur le parcours qui vous a amené à écrire ?**

Effectivement, écrire n'est pas du tout une vocation. Et cela reste laborieux, même après plusieurs livres. Cela m'est tombé dessus très tardivement. Vers 2008-2010, j'ai commencé à écrire des articles de presse sur l'Italie berlusconienne pour différents supports nationaux comme *Le Soir*, *La Libre Belgique*. M'est alors venue l'idée d'aborder un sujet différent. J'avais découvert qu'un de mes grands-oncles avait flirté, en Belgique, durant l'entre-deux-guerres, avec le fascisme. Il infiltrait les réseaux italiens pour essayer de dénoncer ceux qui étaient trop à gauche. J'ai tenté d'en faire un essai d'une dizaine de pages. Je me suis vite rendu compte que cela n'aboutissait pas à grand-chose, tant c'était mauvais. J'ai alors pensé qu'une fiction pourrait peut-être mieux rendre compte des faits. Je me suis lancé à l'aveugle, sans absolument savoir

comment cela fonctionnait ni comment il fallait procéder pour écrire de la fiction. J'ai alors beaucoup lu afin de m'inspirer et de comprendre la construction romanesque. Puis j'ai eu un coup de chance. Comme Vincent Engel était très intéressé par l'Italie et lisait mes articles, il m'a proposé d'écrire pour son *Blog à part*. Nous avons lancé une chronique intitulée « Les nouvelles d'Italie ».

Un jour, en 2011 je crois, au lieu de lui envoyer ma chronique, je lui ai adressé par erreur vingt pages de mon roman. Il m'a contacté pour savoir ce que c'était. Persuadé que cela ne valait pas grand-chose, je me suis excusé de mon erreur de destinataire. Comme il venait d'être nommé directeur éditorial du Grand Miroir à La Renaissance du livre, il m'a invité à lui faire parvenir le texte lorsque je l'aurais terminé. Et il m'a dit que, si la suite était à la hauteur de ces vingt premières pages, il le publierait.

**Pourriez-vous revenir sur ce qui a précédé ces débuts ? Car il me semble que vous venez d'une famille, d'un milieu où le livre n'avait pas sa place.**

Comme je le raconte dans *Le don du père*, je viens d'un milieu ouvrier italien classique de l'après-guerre. Mon père, arrivé encore enfant en Belgique, était mécanicien automobile ; ma mère l'aidait. J'ai grandi dans une famille très aimante, mais où la culture n'était tout simplement pas présente : il n'y avait ni livres ni tableaux, nous n'écoutions pas de musique classique. Et moi, en plus, j'avais un naturel réfractaire à tout cela. Je n'étais pas intéressé. J'avais d'excellents enseignants qui faisaient très bien leur travail et à qui je n'ai vraiment rien à reprocher, mais j'étais un cancre et ce qu'on m'enseignait ne m'intéressait nullement.

Je suis venu à la lecture au début de ma vingtaine. Après moult péripéties – j'ai notamment travaillé au garage avec mon père et fait d'autres petits boulots –, je suis entré, presque par hasard là aussi, à l'université, en sciences politiques. J'y ai découvert un monde où il fallait lire, où on était incité à découvrir des auteurs, des films, un milieu où la culture existait, était présente, même si tout le monde, y compris parmi les universitaires, ne s'en emparait pas forcément.

Quand j'ai commencé à écrire, je n'imaginais pas être publié un jour. Mais, une fois lancé, l'écriture est devenue une véritable nécessité. Si je n'écrivais pas, ce serait comme si je prenais mon temps pour le jeter par la fenêtre.

**Malgré le fait d'être venu tardivement à la lecture et à l'écriture, *L'audition du docteur Fernando Gasparri*, votre premier roman, semble déjà contenir une grande part de ce que deviendra votre écriture, notamment cette manière très personnelle d'utiliser le discours indirect libre, qui suit au plus près vos personnages. Ce procédé convenait particulièrement bien au schéma de l'audition sur lequel est construit le roman. Comment l'avez-vous travaillé, ce roman ?**

Comme je n'ai pas de formation littéraire, même si je suis devenu un lecteur compulsif, honnêtement, quand j'ai commencé l'écriture de ce roman, je n'ai pas réfléchi à la forme : elle me venait spontanément. Ce n'est que plus tard que j'ai compris qu'il s'agissait d'une manière de cheminer en tenant le personnage par la main. D'ailleurs, on finit par ne plus savoir qui prend l'autre par la main. Techniquement, cela m'a semblé plus facile d'écrire ainsi. Et chaque fois que j'entame un nouveau livre, à part l'une ou l'autre exception, cette manière de faire me revient assez spontanément.

**Puisque vous accordez cette attention particulière au discours rapporté, était-ce un défi d'écrire uniquement sous forme de dialogues, comme dans votre pièce *La nuit du fils* ?**

Un vrai défi. Cela m'a paru simple au départ parce que je n'avais pas à me soucier de ce qui, habituellement, me tient à cœur : les descriptions, l'atmosphère... Mais cette simplicité

était trompeuse, car tout doit passer par les dialogues. La première version était bien trop littéraire, et le directeur du Théâtre des Galeries, théâtre où la pièce allait être créée, m'a demandé de me remettre au travail.

**Une autre caractéristique qui semble s'être installée dès le départ, et que vous n'avez cessé d'explorer, ce sont les phrases longues, des phrases presque closes sur elles-mêmes. Certaines peuvent compter jusqu'à huit ou dix lignes. Elles forment presque un tout autonome et paraissent, chacune, raconter une petite histoire.**

C'est exactement cela. À nouveau, je ne m'en suis pas rendu compte immédiatement ; je l'ai compris et exploité par la suite. Ce qu'on me dit souvent – et j'écoute attentivement ce qu'on me dit, parce que je suis incapable de me relire –, c'est que des phrases beaucoup plus courtes viennent puiser leur suc dans ces phrases longues. Je travaille énormément mes phrases. Lorsque j'ai accouché d'un chapitre, ou même d'un paragraphe, je retravaille ensuite, encore et encore. C'est très lent. De plus, mon écriture est chronologique. Tant que le chapitre ne me paraît pas parfait, je ne passe pas au suivant. Parfois des idées surviennent, mais je dois attendre d'avoir terminé le paragraphe ou le chapitre en cours avant de les développer.

**Parfois, comme dans *Le don du père*, ou dans la nouvelle « Rien ne vaut ce maintenant » du recueil *Belgiques*, vous utilisez moins ces phrases longues.**

*Le don du père* est le livre pour lequel j'ai le plus réfléchi aux phrases ; j'ai véritablement travaillé et retravaillé chacune d'entre elles. Il fallait que chaque phrase ait un sens et soit percutante. J'étais obsédé par la peur que le propos ne suffise pas.

Quand quelqu'un de connu, comme Amélie Nothomb par exemple, écrit sur son père ou sa mère, il est bien normal qu'on ne remette pas en question la pertinence de la démarche. Pour ma part, en publiant dans une maison comme Gallimard, je ne pouvais pas faire abstraction de ce genre de considérations. Même si j'ai un lectorat certain, je ne suis pas un auteur au succès massif. On peut logiquement se demander pourquoi j'aborde un sujet aussi personnel si tôt dans mon parcours. Je me suis donc imposé une double contrainte. D'une part, l'authenticité : il me fallait aller jusqu'au bout, sans complaisance, ni envers moi-même ni envers mon père et notre relation. D'autre part, je mets des guillemets, car tout ceci reste très modeste, il fallait sublimer ce qui n'aurait pu être qu'un propos banal par une écriture extrêmement travaillée. Très vite, je suis donc allé vers cette prépondérance de phrases très courtes, plus percutantes.

**Vous ne parlez pas de l'écriture ou de vous comme écrivain dans vos livres, à l'exception de celui-ci.**

Comme le livre est entièrement autobiographique, je ne pouvais me présenter autrement. Et cela me permettait aussi de jouer sur différents registres, différentes formes d'écriture, différentes temporalités et diffé-

rents lieux : parfois l'Italie, parfois la Belgique. Je suis le présent du livre. J'ai donc assumé le rôle de l'écrivain et celui de ma démarche.

**Quand, dans *Da solo*, Nicole Malinconci donne la parole à son père, elle cherche à rester au plus près de sa façon de parler, de l'accent et de l'agencement maladroit de ses mots, de ses phrases construites à l'italienne. Carmelo Virone, quant à lui, dans *Margherita*, où il dresse le portrait de sa mère sicilienne, tente, ainsi qu'il le dit, d'ajuster la musique de son écriture à celle de la parole maternelle. Vous, en revanche, vous n'inscrivez pas, vous n'importez pas la langue de votre père – ni de votre mère – dans votre écriture.**

Effectivement, à part dans *L'été sans retour* où j'ai travaillé la langue de Pasquale Serrai, le père de l'adolescente disparue, d'une façon plus terrienne, plus populaire – lui qui vivait un peu à la marge du village –, je cherche avant tout à conserver ma propre langue, celle de mon écriture, tout en rendant la fiction crédible.

Il en allait de même dans *L'audition du docteur Fernando Gasparri* : j'ai travaillé les dialogues de telle sorte qu'ils puissent générer une réalité. Il y a peu d'oralité dans ces dialogues. Ce qui me plaît, c'est d'essayer de faire en sorte qu'en gardant ce style, la question de la vraisemblance ne se pose pas. Ma langue tente d'épouser tous les personnages. D'ailleurs, ni les éditeurs ni les lecteurs ne m'ont jamais dit que ma façon de procéder ne correspondait pas au propos.

**Une autre caractéristique de votre écriture, ce sont les aphorismes. On en trouve dans tous vos livres. On pourrait presque les isoler pour en faire un recueil. Comment les créez-vous ?**

Pour aller dans votre sens, certains enseignants en ont sélectionné afin de faire travailler leurs élèves. Quant à ma méthode, pour m'alimenter avant de commencer à écrire, je note dans des cahiers toutes sortes de phrases, soit qu'elles me viennent spontanément, soit que je les trouve dans des livres. J'en accumule ainsi un stock important, même si je n'en utilise peut-être que dix pour cent. À certains moments, j'ai besoin de ramasser, de condenser sous forme d'aphorisme ce qui vient d'être dit, d'être écrit avant de passer à autre chose. Je pense que cela me vient de mon imprégnation de la littérature italienne.

**À ce propos, quel est votre *background* littéraire ? Il est difficile à cerner.**

Au départ, il y a eu Albert Camus ; cela se sent même un peu trop dans *L'audition du docteur Fernando Gasparri*. Je peux aussi citer Jean Giono, Pierre Michon, Philippe Claudel... Je trouve que Georges Simenon est l'un des génies littéraires du 20<sup>e</sup> siècle. Je ne suis pas certain qu'il travaillait énormément son style, du moins certains de ses romans en donnent l'impression, mais, malgré cela, en quelques phrases, on vit avec les personnages. Peu d'écrivains atteignent une telle concision. Au-delà de l'écriture, il met en place



une mécanique narrative implacable. Parmi les écrivains italiens, j'ai beaucoup lu Cesare Pavese. Un autre auteur qui m'a énormément inspiré, davantage par sa poésie que par ses romans, c'est Pier Paolo Pasolini. Comme lecteur, l'histoire seule ne me contente pas. C'est pour cela que j'aime Jean Genet, ou même Paul Morand : leurs phrases se suffisent presque à elles-mêmes, elles sont comme de la musique.

**Certains lieux – les garages automobiles par exemple –, certaines situations comme l'émigration reviennent régulièrement dans vos livres. Est-ce une démarche consciente ?**

Une des choses qui m'étonnent le plus dans l'écriture, c'est qu'à un certain moment, on ne sait plus très bien ce qui ressortit au réel ou à la fiction. Parfois, je dois presque me ressaisir. Ce que je recherche, c'est une vérité émotionnelle qui, à mon sens, est commune à Liège – son bassin sidérurgique, modeste et ouvrier, où l'on sent presque la sueur du labeur, la difficulté de vivre – et à l'Italie. Chez moi, ces milieux finissent presque par fusionner.

Comme je le dis dans *Le don du père*, c'est presque *un pays d'encre* où des hauts-fourneaux ponctuent les oliveraies et les vignes. Tout vient de là, des garages, de ces personnages qui ont du mal à assumer ce qu'ils n'ont pas été, ce qu'ils voulaient être, ce qu'ils sont et préféreraient ne pas être, leurs rêves avortés...

Cesare Pavese explique cela très bien dans *Le métier de vivre*. Il dit que les écrivains sculptent un bloc de glace

et que chaque livre, chaque nouvelle, chaque texte, ce n'est qu'un nouvel éclat de ce bloc. La forme peut varier un peu, mais le fond conserve toujours la substance initiale, qui prend des formes marginalement différentes.

**Dans votre démarche, y a-t-il une volonté d'ancrer/d'encreur une réalité dans vos livres ?**

Je le ressens fortement dans *Le don du père*. J'ai l'impression que ces personnages d'encre vivent réellement, même ceux qui ne sont plus là. Qu'on me dise que je suis avec mes personnages est un des plus beaux compliments qu'on ait pu me faire, concernant mes livres. Un autre compliment m'a tout autant touché. Une dame, lors d'une rencontre en librairie, m'a dit que j'étais mes livres. Elle trouvait que, lorsque j'en parlais en public, je leur correspondais parfaitement.

**La filiation, la famille – parfois au-delà des liens du sang – figurent parmi les thèmes récurrents de vos livres.**

Je n'y pense pas toujours en écrivant ; ce sont les lecteurs qui me le font remarquer. Mais les figures masculines sont toujours un peu les mêmes. Ce sont souvent des hommes qui ont des difficultés à assumer leur masculinité, voire leur possible ambiguïté. J'ai l'impression que les femmes savent davantage où elles veulent aller – ou ne pas aller. Elles n'y parviennent pas toujours, mais, chez les hommes, tout est plus fluctuant ; ils nourrissent souvent des rêves inaccessibles.

Je suis presque obsessionnellement intéressé par ce moment de la vie où

on doit faire le deuil de celui qu'on voulait être et qu'on ne sera pas. On se disait : je serai ceci, cela, je vivrai telle vie, j'ai telles aspirations, tels rêves, puis la vie nous rattrape, et l'on se retrouve à se lever chaque jour à la même heure pour aller travailler, à rentrer avec la même fatigue, à attendre ses quinze jours de vacances en aout...

On est emporté dans un tel tourbillon, et, soudain, on réalise qu'on ne deviendra pas celui qu'on voulait être. Il faut apprendre à vivre avec celui qu'on est ou qu'on est devenu. C'est un deuil qui n'est pas dans l'ordre des choses. Perdre quelqu'un est douloureux, mais on sait que c'est inéluctable. Mais se perdre soi-même ne semble pas inscrit d'avance dans les astres. On pense que notre vie est sur des rails. Pour l'avoir vécu et observé autour de moi, ce sont souvent les hommes qui connaissent ce déraillement. Ils compensent alors par des substituts futiles, matériels... Certains hommes parviennent à rectifier leur trajectoire, bien sûr, mais ceux qui m'intéressent sont précisément ceux qui n'y réussissent pas.

Cette réflexion me paraît importante à transmettre aux jeunes. Il faudrait qu'ils ne subissent pas cette pression permanente : cotiser pour sa pension, épargner, maîtriser toutes les nouvelles technologies, etc. Une véritable chape de plomb pèse sur eux. Certains ne parviendront pas à s'en défaire et vivront malheureux. Les réseaux sociaux accentuent encore ce phénomène : on n'y voit que des gens heureux, en vacances, qui réussissent. J'entends des adolescents dire : je

ne serai jamais aussi belle qu'elle, aussi musclé que lui, ou celui-ci est en vacances, tandis que moi, je suis coincé dans ma chambre... Mais personne ne publie ses moments de détresse ou ses déceptions amoureuses. Tout cela augmente la frustration. Notre époque est très anxiogène pour la jeune génération.

C'est un peu le propos du *Don du père*. J'ai vécu avec un père qui me répétait, semaine après semaine : « Je suis malheureux. » Il était sorti de sa trajectoire ; peut-être n'a-t-il pas eu la force, le courage ou les opportunités nécessaires pour réinventer sa vie.

**On pourrait penser que, vu leur milieu ou leur profession, vos personnages ont une existence ordinaire, mais il se passe beaucoup de choses dans leurs vies.**

C'est précisément le défi. Je ne suis évidemment pas le seul à faire ça, mais tout l'enjeu consiste à donner, grâce à l'écriture, l'impression qu'il se passe une multitude de choses dans la vie de mes personnages, des choses fortes. Et je suis convaincu que si chacun d'entre nous faisait cet exercice avec soi-même, nous aboutirions au même constat.

**Si *Le don du père* est autobiographique, votre livre précédent, *L'été sans retour*, qui met en scène un fait divers, paraît tout aussi réel. Quelle est la part de fiction dans ce roman ?**

Le fait divers qui sert de point départ au roman est entièrement vrai. Dans un village perdu de la campagne italienne – un village comme tant

d'autres en Italie, qui pourrait appartenir aux années 1950 ou 1960, n'était la présence des téléphones portables et de la télévision berlusconienne –, une jeune fille de 16 ans a disparu. J'ai conservé la mécanique de l'enquête, mais tout le reste est inventé. Ce fait divers me fascinait non pas en lui-même, car la disparition de jeunes gens est tragiquement banale, mais pour tout ce qu'il permettait de développer autour : des thématiques humaines, sociales, morales.

Le paysage joue également un rôle essentiel. Il fallait que les personnages en soient comme des émanations, ainsi que de la réalité sociologique. Par exemple, pour le personnage homosexuel victime d'homophobie, je voulais montrer qu'il vivait dans un milieu autarcique, soumis au qu'en-dira-t-on, au poids de la rumeur, de l'Église catholique... Dans un tel contexte, il semblait presque condamné du seul fait qu'il vivait une histoire d'amour somme toute banale, mais avec un homme. Cela ne signifie pas que les villageois soient intrinsèquement homophobes, mais qu'ils commettent ces actes par déterminisme social. Cet aspect m'intéressait beaucoup.

Tous les personnages de ce livre ont été travaillés de manière à éviter tout manichéisme. Chacun possède des aspects positifs et négatifs, à des degrés divers. Même le narrateur, qui est, en quelque sorte, le « bon » personnage, ne va pas au bout de son histoire d'amour, ne l'assume pas, et lorsqu'il croise la jeune fille, il ne lui prête réellement attention que le jour où elle disparaît. S'il l'avait écoutée

plus tôt, peut-être serait-elle encore là. Le manichéisme est l'un des travers de notre époque : on est fasciste ou antifasciste, féministe ou antiféministe, pour les migrants ou contre eux, etc. Le raisonnement est devenu, en quelque sorte, algorithmique, binaire. Tout se joue comme sur un terrain de football.

Or la vie n'est pas cela. Rien n'est plus complexe que l'aventure humaine. Ce serait regrettable que la littérature épouse cette simplification. Elle le fait déjà parfois, avec ce que j'appelle des « livres étendards », où l'auteur cherche avant tout à défendre une cause. À titre personnel, je suis aussi partisan de certaines causes, mais je crois que la littérature demeure peut-être le dernier endroit où l'on peut encore rendre compte de la complexité du monde et des êtres humains, sans avoir à choisir un camp.

#### Repères bibliographiques

*Italie : une démocratie pervertie ?*, Hévíllers, Ker, 2011.

*Bunga bunga, mode d'emploi. Les dessous choc du système berlusconien*, Waterloo, La Renaissance du livre, 2012.

*L'audition du docteur Fernando Gasparri*, Waterloo, La Renaissance du livre, 2012, rééd. Bruxelles, coll. « Espace Nord », 2018.

*Voyage corsaire*, Hévíllers, Ker, 2013.

*L'inconnu du parvis*, Bruxelles, Genèse édition, 2016, rééd. Hévíllers, Ker, 2022.

*Belgiques – Rien ne vaut ce maintenant*, Hévíllers, Ker, 2018.

*L'été sans retour*, Paris, Gallimard, 2021, rééd. Folio, 2023.

*La nuit du fils*, suivi de *Porca Strada !*, Bruxelles, Samsa, 2025.

*Le don du père*, Paris, Gallimard, 2025.

*Lettres à l'Autre*, Hévíllers, Ker, 2026.

# Irène Hamoir,

## une surréaliste de haute voltige

—  
Alain Delaunois  
—

*Robuste papillon qui vole encore  
lorsque tombe le vent*  
Irine, 1971

Le 23 juillet 1906, il y a cent-vingt ans, naissait, à Saint-Gilles (Bruxelles), Irène Louise Hamoir, qui, membre du groupe surréaliste belge, fut écrivaine, poète et journaliste. Elle est décédée à Watermael-Boitsfort (Bruxelles) le 17 mai 1994. À l'occasion de cet anniversaire, *Le Carnet et les Instants* jette un regard rétrospectif sur l'existence d'une surréaliste toujours méconnue.

Personnalité féminine d'une indépendance peu commune en son temps, et d'un engagement personnel et créatif bien plus affirmé que celui d'une muse ou épouse, Irène Hamoir – elle signait ses poèmes du pseudonyme d'« Irine », que lui donna le musicien Paul Magritte, frère du peintre –, fut un membre à part entière du groupe bruxellois et des activités surréalistes en Belgique.

Son œuvre littéraire reste aujourd'hui encore méconnue du public et même de certains critiques, qu'ils soient hommes ou femmes, commissaires d'exposition ou commentateurs culturels. Irène Hamoir est restée dans l'ombre de son époux Louis Scutenaire (1905-1987), écrivain et poète surréaliste, auteur de *Mes inscriptions*, et de leur ami, le peintre René Magritte

(1898-1967), devenu une figure majeure du mouvement surréaliste, en Belgique et dans le monde.

Si le nom d'Irène Hamoir fut davantage cité au cours des années 1990-2000, il y a malheureusement encore. Ce n'est pas tant en raison de son œuvre littéraire personnelle, mais parce qu'elle avait, avec Scutenaire et par testament, légué à l'État belge l'ensemble de la collection d'œuvres d'art qu'ils avaient constituée depuis les années 1930, comprenant de nombreux artistes surréalistes, et surtout une centaine de peintures, dessins, esquisses et objets de Magritte. En 1996, les Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles consacreront une importante exposition à cette donation. Celle-ci a permis de donner toute son ampleur à ce qui constitue, depuis 2009 et

l'ouverture de l'actuel musée Magritte, la plus grande collection au monde d'œuvres du peintre<sup>1</sup>.

Mais c'est un autre tableau qui nous intéresse. Conservé au musée des Beaux-Arts/La Boverie à Liège, il a installé définitivement la notoriété de l'artiste qui l'a réalisé. Intitulé *La goutte d'eau*, peint en 1964 par l'artiste surréaliste belge Jane Graverol (1905-1984), il fut apprécié entre autres d'André Breton. Sur la toile, et dans un cercle resserré évoquant un effet « loupe », figurent les principaux membres du groupe surréaliste belge, Nougé, Goemans, Souris, Mesens, Chavée, Mariën, et quelques apparentés, comme Paul Colinet, Geert van Bruaene ou Paul Bourgoignie. Deux femmes sont également présentes dans cet agencement pictural, qui situe leur

<sup>1</sup> Voir Gisèle OLLINGER-ZINQUE (dir.), « *Ce qui est attirant est beau.* » *Irène, Scut, Magritte and Co.*, catalogue d'exposition, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 1996.



*Le rendez-vous de chasse, Bruxelles, 1934. Photo studio Jon Rentmeesters. 1<sup>er</sup> rang de g. à dr. : Irène Hamoir, Marthe Beauvoisin, Georgette Magritte; 2<sup>e</sup> rang de g. à dr. : E. L. T. Mesens, René Magritte, Louis Scutenaire, André Souris, Paul Nougé*

2 Irène HAMOIR, entretien avec Alain Delaunois pour le texte *Les sept vies d'Irène* (inédit), Bruxelles, mars-avril-mai 1988.

statut au sein d'un environnement masculin : Jane Graverol elle-même, lumineuse, en haut de la toile, domine ses amis, et Irène Hamoir, clairement au centre, de profil, souriante, avec sur sa droite, Louis Scutenaire et René Magritte, et sur sa gauche, Marcel Lecomte. Ces trois hommes ne sont pas non plus placés là par hasard : ils jouèrent dès le début un rôle décisif, et constant, dans l'existence d'Irène Hamoir. C'est au cours d'une réunion chez Marcel Lecomte, ancien fondateur du groupe Correspondance avec Nougé et Goemans, qu'elle fit, en 1928, la connaissance de Jean Émile Louis Scutenaire, qui avait rejoint

le petit noyau surréaliste de la revue *Distances*, autour de Nougé, Goemans, et Magritte principalement.

Si Irène Hamoir figure sur ce tableau de 1964 par sa proximité avec Scutenaire, et par complicité avec ses amis surréalistes, c'est également parce qu'au sein de ce groupe, elle est depuis trois décennies reconnue pour son activisme et ses textes poétiques. La quantité de son œuvre n'atteint pas la foisonnante production de son compagnon – qui la fait surgir, avec un attachement amoureux sans faille, sous le nom de « Lorrie » tout au long des cinq volumes de *Mes inscriptions* –, mais Hamoir est néanmoins l'autrice de très nom-

breux écrits, comme on le verra dans ces lignes. Le rapprochement d'Irène – qui fait remonter à 1925 son premier poème achevé, « Métallique » – avec celui qu'elle appellera toujours familièrement « Scut » ou « le Scut » s'établit d'emblée en 1928 par une intense correspondance poétique de la part d'un Scutenaire très épris, et par « des joutes verbales entre nous deux. L'échange des mots et le plaisir de nos langages, nous les avons partagés durant toute notre vie<sup>2</sup> ». Ils se marient deux ans plus tard, le 19 février 1930, et s'installent au 20, rue de la Luzerne, à Schaerbeek. Une maison qu'ils ne quitteront plus, où Irène Hamoir doit cependant concilier



3 Irène HAMOIR, *La cuve infernale*, Bruxelles, Lumière, 1944, rééd. augmentée, Bruxelles, Brassa, 1987.

4 Entretien avec Alain Delaunois, *op. cit.* Voir également Alain Delaunois, « Scutenaire d'Ollignies », dans « *Ce qui est attirant est beau.* » Irène, Scut, *Magritte and Co*, *op. cit.*, p. 71 et s.

5 Irène HAMOIR, « Les droits des Travailleuses », *Le Peuple*, 9 septembre 1925, p. 4. Cité dans l'article très documenté de Patricia ALLMER, « Une pièce de dentelle : production genrée et travail esthétique chez Rachel Baes, Jane Graverol et Irène Hamoir », dans Xavier CANONNE (dir.), *Histoire de ne pas rive. Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, Fonds Mercator/Bozar Books, 2024.

sa nouvelle vie avec la présence d'une belle-mère assez envahissante. Mais la jeune femme de 24 ans a déjà appris antérieurement à gagner son indépendance et à aller de l'avant.

Née en 1906 sous le signe du Lion, dont elle revendiquait régulièrement le tempérament volontaire et batailleur, elle est issue d'un milieu familial modeste, avec une mère couturière, Marie-Louise Velens, et un père chapelier, Léopold Hamoir, qui est, lui, étroitement associé à une famille d'acrobates, les Noiset. Dans les années 1890, sous la conduite de Léopold Noiset, fabricant et vendeur de vélocipèdes, président du Véloce sport de Bruxelles, quatre de ses enfants furent entraînés à des exhibitions acrobatiques, comme équilibristes, cyclistes, motocyclistes, se produisant dans les cirques et les music-halls à travers l'Europe, et y exécutant de dangereux numéros de vitesse. Cet univers du cirque que la jeune Irène apprendra à connaître par

son grand-père et les récits familiaux la marquera à jamais, et deviendra à la fois une source d'exaltation enfantine, et d'écriture à l'âge adulte, notamment dans un recueil de nouvelles, *La cuve infernale*<sup>3</sup>, paru en 1944, qui désigne une performance éponyme particulièrement périlleuse, tout comme celles du « Saut de la Mort », de « La moto endiablée » ou de « La table du Diable ». Autant d'attractions vertigineuses et inquiétantes, dans lesquelles l'homme quitte sa condition pour se transformer en demiurge mécanique, au mépris du danger – la famille en connut le prix, plusieurs membres des Noiset, devenus les Dorgéo dans la nouvelle, laissèrent leurs corps inertes sur le sol des chapiteaux.

À l'adolescence, Irène suit des cours de commerce, et à 16 ans obtient un premier emploi de secrétaire dans une tannerie-teinturerie. En parallèle à des cours du soir en journalisme, elle milite ardemment vers ses 18 ans au sein des Femmes prévoyantes socialistes et des Jeunes Gardes socialistes. En 1926, elle préside la section bruxelloise des Femmes prévoyantes, et prend régulièrement la parole dans les meetings à travers le pays. Elle est remarquée par Camille Huysmans, figure emblématique du Parti ouvrier belge (socialiste). Il lui propose de figurer sur les prochaines listes électorales. Et c'est précisément sa condition de femme, qui l'avait pourtant conduite dans les meetings et les tribunes, qui l'éloigne de l'action politique. « On voulut me confier les rênes d'une ligue qui, en plus d'être ouvrière, devait s'adresser avant tout aux représentantes du sexe dit faible. Ce n'était pas rendre service

à la cause des femmes que de marquer ainsi la différenciation sexuelle », observera-t-elle soixante ans plus tard<sup>4</sup>. Cependant, son militantisme toujours concret s'exerce également dans la presse, au quotidien socialiste *Le Peuple*, où elle rédige dès 1925 des chroniques, essentiellement liées à l'émancipation des femmes, à leur droit de vote lors des élections législatives, à l'éducation des enfants et aux revendications de l'égalité salariale : « C'est dans le domaine économique d'abord, qu'il faut que la femme revendique ses droits. L'inégalité des salaires de l'homme et de la femme, en effet, est la cause première de notre infériorité. Pour usée qu'elle soit, la formule "À travail égal, salaire égal", reste toujours la base de nos revendications<sup>5</sup>. » Avec de tels antécédents idéologiques, Irène Hamoir n'était pas dépourvue de répondant au sein du groupe surréaliste. Elle était clairement plus orientée politiquement que Marthe Beauvoisin, épouse de Nougé, et Georgette Berger, épouse de Magritte. Sa relation puis son mariage avec Scutenaire, l'entente des uns et des autres sur des idées communes, la question d'un art révolutionnaire et d'une pratique poétique expérimentale, les distances établies par Nougé avec le surréalisme de Breton suscitaient l'intérêt d'Irène et la conduisirent naturellement – sans pour autant critiquer « l'autonomie solidaire » propre à certains, tels Goemans, Lecomte ou Colinet – à participer dès le début des années 1930 aux activités du groupe bruxellois, et à fréquenter avec Scutenaire les surréalistes parisiens.

← Irène Hamoir, une amie et Louis Scutenaire, rue de la Luzerne, 1985. © Michel-Georges Bernard

Elle figure en 1934, aux côtés de Georgette et Marthe, sur *Le rendez-vous de chasse*, photographie qui représente les membres du groupe, tirés à quatre épingles, figés dans une attitude volontairement conventionnelle, image reproduite dans la revue belge *Documents* 34. Mais son rôle dépasse déjà celui des deux autres épouses et muses. Cette même année, dans un autre numéro de *Documents* – où Scutenaire publie des fragments de son roman-collage *Les jours dangereux les nuits noires*, auquel elle collabore par plusieurs passages écrits, comme l'indique Scutenaire à la fin du volume –, elle attaque violemment la mère de Violette Nozière, jeune fille condamnée pour parricide et empoisonnement, que surréalistes belges et français avaient déjà défendue dans une plaquette en 1933. En octobre 1935, à l'occasion de la première exposition internationale du surréalisme à La Louvière, elle assure avec E. L. T. Mesens la coordination de l'exposition, mais aussi la lecture à voix haute de textes et de poèmes des principaux surréalistes. Sa signature manuscrite, avec celle de tous les artistes et poètes participants, apparaît sur l'exemplaire du catalogue envoyé à André Breton<sup>6</sup>. L'engagement surréaliste d'Irène Hamoir est patent, mais son indépendance personnelle est indéniable. Ils seront trois, Scutenaire, elle et Paul Colinet, à refuser de signer en janvier 1936 le tract *Le domestique zélé*, qui excluait André Souris du groupe surréaliste bruxellois – Georgette Magritte et Marthe Nougé, n'ayant pas été invitées à signer, restent ainsi

dans le rôle marital qui leur était dévolu. À la fin des années 1920, Irène travaille en tant que secrétaire dans une agence financière, puis auprès d'Ernest Demuyter, un industriel aéronaute célèbre à Bruxelles pour ses vols en montgolfières. En 1931, et jusqu'en 1939, elle sera fonctionnaire à la Cour permanente de justice internationale, dépendant de la Société des Nations, qui siège à La Haye et à Genève, ce qui l'amène à y séjourner régulièrement. Scutenaire, devenu avocat au barreau de Bruxelles, la rejoint périodiquement à La Haye. S'y trouvant souvent seule, elle développe davantage ses ressources créatives dans l'écriture de poèmes, de contes et de nouvelles. Passant des formes courtes aux phrases longues et déliées, en vers ou en prose, ses textes évitent le sentimentalisme – et une écriture qui, à l'époque, était vite attribuée au genre féminin – au profit d'un humour souvent sec, marqué par la dérision et une certaine cruauté. Jeux de mots, calembours inattendus, elle tire de certaines situations, morts incertaines et douloureuses, souvenirs de voyages, ou rencontres insolites, un effet de surprise parfois désarçonnant. On y découvre un style railleur, critique, mais également une subtile tendresse, et surtout une liberté de ton détachée des normes, qui peut rappeler « l'autre monde » de Paul Colinet (qu'elle surnommait « Paul Merveille »). Ses poèmes – plus rugueux, moins mélancoliques que les écrits de Scutenaire –, aiment à dérouter le lecteur, jouent parfois de la confusion volontaire des genres, de l'érotisme, et d'allusions au lesbia-

nisme (« Elle est de celles qui attirent mes regards »). Elle publie ses écrits en de nombreuses revues surréalistes ou proches, et, en 1949, cinq ans après *La cueve infernale*, un recueil d'Irène réunit son *Œuvre poétique 1930-1945*. Il s'ouvre par cet incipit incisif : « Il faut prendre ce recueil d'Irène pour un coup de fouet. Un petit coup de fouet. » Un volume augmenté suivra un quart de siècle plus tard, *Corne de brune (1925-1976)*, édité par Tom Gutt et Isy Brachot<sup>7</sup>.

La complicité très amicale des couples Magritte et Scutenaire amène le peintre à réaliser plusieurs portraits d'Irène, à l'intégrer dans ses photographies burlesques ou déconcertantes, et ses courts-métrages. Raoul Ubac la photographie, et plusieurs poètes de la constellation surréaliste ne restent pas insensibles à son intelligence, à sa vivacité charmeuse et à son humour vache. René Char, jamais avare des jeux de séduction, lui fera en 1937, au grand dam de Scutenaire, une cour intensive à laquelle elle choisira de mettre un terme. Mais on trouve les traces littéraires d'un mutuel respect dans certains poèmes de Char et d'Irène. Et au début des années 1970, Tom Gutt conduira le couple Scutenaire-Hamoir à renouer des liens amicaux avec le « robuste papillon » du Vaucluse, retranché sur ses hauteurs de L'Isle-sur-la-Sorgue. Dans son ouvrage fondateur de 1972, *Le surréalisme en Belgique*<sup>8</sup>, José Vovelle inscrit fermement Hamoir au sein du groupe, lui donne une notice biobibliographique et publie d'elle deux poèmes. Bien davantage que

6 Voir Association Atelier André Breton, Paris, consulté le 10 mai 2026, en ligne : [www.andrebretton.fr/fr/work/56600100230791](http://www.andrebretton.fr/fr/work/56600100230791).

7 IRÈNE [Irène HAMOIR], *Œuvre poétique 1930-1945*, [Bruxelles], publié « Chez Maître François, éditeur à Saint-Genrou près Saint-Julien de Voventes », 1949. IRÈNE [Irène HAMOIR], *Corne de brune (1925-1976)*, Bruxelles, Brassac, 1976.

8 José VOVELLE, *Le surréalisme en Belgique*, Bruxelles, André De Rache, 1972.

Christian Bussy et Marcel Mariën dans l'*Anthologie du surréalisme en Belgique*, ouvrage paru la même année chez Gallimard, où le nom d'Hamoir n'est cité qu'une seule fois... et sans notice ni texte. Tout son parcours au sein du mouvement, et jusqu'à ses dernières années de vie, est jalonné assez régulièrement par des collaborations écrites à la plupart des revues surréalistes et à plusieurs tracts (notamment ceux du rapprochement avec le PCB du *Surréalisme révolutionnaire* de Dotremont). On peut donc la lire dans les *Cahiers GLM* (Char, 1938), *L'invention collective* (Uzac et Magritte, 1940), *La Terre n'est pas une vallée de larmes* (Mariën, 1945), *Le ciel bleu, Le salut public, Le suractuel* (Dotremont, Mariën, Colinet, Seeger... 1945-1946), *Les deux sœurs* (Dotremont, 1946-1947), *Le savoir vivre* (Magritte, 1946), les numéros de l'hebdomadaire « familial » et manuscrit *Vendredi* (Colinet, 1949-1951). Si elle n'intervient pas dans la revue *Les lèvres nues* (1954-1958) lancée par Mariën, Graverol et Nougé, elle participe par contre à *La carte d'après nature* (Magritte, 1952-1956), à *Temps mêlés* (Blavier et Graverol, 1952), à *Phantomas* (Koenig, 1953-1980), ainsi qu'au *Daily-Bul* (Balthazar et Bury, 1957). À partir des années 1960, elle et Scutenaire rejoignent le « gang » bruxellois de Tom Gutt, qui avait relancé les activités d'une troisième génération de surréalistes, et collaborent à leurs publications (*Une passerelle en papier, Le vocatif*), ainsi qu'à la nouvelle série des *Lèvres nues* de Mariën (1969-1975) et à ses éditions ultérieures.

Elle a également pratiqué le poème « à plusieurs mains », avec Scutenaire, Magritte, Éluard, Char, et a signé des préfaces pour des expositions ou publications (Magritte, Jane Graverol, Rachel Baes, Claudine Jamagne, Tom Gutt, Robert Willems, Roger Van de Wouwer, André Stas, Yves Bossut, Roland Delcol...). Cependant, et revenant à une célèbre apostrophe de Nougé à Breton (« [...] que ceux d'entre nous dont le nom commence à marquer un peu, l'effacent »), Irène Hamoir et Louis Scutenaire signeront en 1982 « Elle » et « Lui » la préface du catalogue de l'exposition *René Magritte et le surréalisme en Belgique* aux Musées royaux des Beaux-Arts à Bruxelles, sans nommer précisément leurs complices au sein du groupe surréaliste, mais les décrivant par leurs comportements et attitudes.

Les surréalistes ont toujours aimé « le cinématographe », comme l'appelaient Magritte et Scutenaire, et le peintre lui-même réalisa dans les années 1950-1960 bon nombre de petits films muets en noir et blanc, aux scénarios souvent fort libres, dont Irène et ses amis étaient les joyeux figurants. Irène elle-même écrivit un scénario de court-métrage, *Le fort d'Orio*, qui obtint en 1937 le « Prix de l'image », un concours créé par Henri d'Ursel et Louis Camu destiné à stimuler la création cinématographique auprès des jeunes générations<sup>9</sup>. Entre faux réalisme documentaire et fiction surréaliste, le synopsis s'ouvre sur un lendemain de cataclysme, villes à demi ruinées, paysages dévastés. Ombres dures, lumière violente. Dans le fort d'Orio vit Sicart, entouré

de nombreuses épouses. Les images multiples, correspondant à autant de plans, se succèdent : cadavre de femme, sable souillé, barque sur un bras de mer. Un colombier porte l'inscription « Femmes captives » qui, à la fin du film, aurait dû laisser s'échapper un envol de blanches colombes (magrittiennes).

Autre publication, dans l'après-guerre cette fois, *Boulevard Jacquain*. Ce roman d'allure policière, genre prisé des surréalistes, en adopte les codes et le langage de manière fantaisiste. Le cadre : les quartiers louches de Bruxelles, bars, prostituées, souteneurs et voyous. Les amis et proches en sont les protagonistes parmi d'autres, à peine dissimulés par un surnom, et fréquentent un café, le « Breton ». Magritte devient Gritto, Nougé, Nougier, Scutenaire, Maître Bridge, Irène, « la folle et raisonnable Crépeue », Mesens, Massens, etc. Le roman, présenté à Gaston Gallimard dès 1939, mais sans suite, sera finalement publié en 1953 à Bruxelles<sup>10</sup>. À propos de ce roman, et de certaines nouvelles de *La cuve infernale*, une controverse est née, visant à déprécier Irène Hamoir. Elle a pour origine *Ombelle*, « un tract tardif de l'ancien ami du couple, Mariën, chasseur de faussaires entravé », résumait José Vovelle en 2005<sup>11</sup>. Ce tract fut publié en 1988 contre Irène Hamoir, qui avait préalablement été contrainte de signaler à Mariën qu'il ne pouvait plus publier des écrits privés de Scutenaire sans au préalable recueillir son assentiment à elle. Mariën, coutumier des tracts vengeurs et provocateurs depuis les années 1960, avait réagi, à pro-

9 Irène HAMOIR, « Le fort d'Orio », dans *Henri d'Ursel/La Perle, Prix de l'image imprimée*, Bruxelles, Cinémathèque royale de Belgique, 1975.

10 Irène HAMOIR, *Boulevard Jacquain*, Bruxelles, Éditions des Artistes, coll. « Terres et visages », 1953, rééd. Bruxelles, Didier Devillez Éditeur, 1996.

11 José VOVELLE, « Des femmes et du surréalisme en Belgique », dans *Les surréalistes belges*, revue *Europe*, n° 912, Paris, mai 2005, p. 169-178.

pos d'Irène Hamoir : « Encore une veuve qui n'est pas très surréaliste ! » La condamnation lapidaire, de la part de l'historien essentiel du surréalisme que fut Mariën – mais dont les écrits et les réalisations plastiques peuvent relever d'une profonde misogynie, et qui n'avait jamais négligé pourtant de rendre hommage antérieurement aux qualités surréalistes d'Irène Hamoir –, valait son poids de sous-entendus. La brèche était ouverte... Dans le catalogue de l'exposition de 1996 *Irène, Scut, Magritte and Co* aux Musées royaux à Bruxelles, Catherine Daems, chercheuse aux Archives et Musée de la Littérature, s'appuya sur le tract de Mariën, puis sur sa propre lecture interprétative d'une partie de la correspondance entre Scutenaire et Hamoir à la fin des années 1930. Elle en tira une conclusion aussi abrupte que définitive sur ces deux œuvres majeures d'Hamoir : « La correspondance permet d'affirmer que ce n'est pas Irène Hamoir[,] mais bien Louis Scutenaire qui a écrit *Boulevard Jacqmain* et *La cuve infernale*<sup>12</sup>. » Depuis 1996 heureusement, d'autres lectures et nouvelles recherches plus approfondies<sup>13</sup> ont permis de démentir ces propos sans nuances. Les années passant, il n'est donc toujours pas inutile de rappeler les pratiques de réécriture et/ou d'écriture collaborative, d'un usage courant chez les surréalistes, qu'ils soient français (dès *Les champs magnétiques*, 1920, de Breton et Soupault) ou belges (les tracts de *Correspondance*, ou Nougé réécrivant un poème de Baudelaire et Scutenaire reprenant Mallarmé). Le couple Irène Hamoir/

Louis Scutenaire écrivait, se relisait, modifiait les phrases ou les mots de l'une ou de l'autre ? La belle affaire ! Toute l'histoire internationale du surréalisme est nourrie de ces rencontres, littéraires ou artistiques, mais fécondes, qu'elles soient publiées ou restées privées. Tom Gutt en 1987, préfaçant la réédition de *La cuve infernale*, identifiait clairement la nature du travail d'écriture « en symbiose », entre Irène Hamoir et Scutenaire – ce qu'avaient relevé José Vovelle, dès 1972, ainsi qu'Evelyn Deknop-Kornélis en 1996. « Irène Hamoir et Louis Scutenaire tenaient chacun leur contrée, mais à l'intérieur d'un pays commun. Si autonomes que soient *Les jours dangereux les nuits noires* (1934), par exemple, et *La cuve infernale* (1939), entre les deux textes l'on décèle maints gués, que ce n'est pas le lieu de répertorier : au lecteur utile cette tâche de choix. De sorte que la connaissance des textes de Scutenaire s'enrichit de celle de ceux d'Irène, et réciproquement, comme la compréhension de l'ensemble accroît celle des parties. Unies étaient les mains, inséparables sont les mots<sup>14</sup>. »

Le besoin essentiel d'autonomie professionnelle et intellectuelle d'Irène Hamoir la conduisit en juillet 1945 au quotidien *Le Soir*, où elle débute en tant que secrétaire à la rédaction d'abord, puis rédactrice à part entière : « Ma nomination au *Soir* fut le fait du rédacteur en chef [Charles] Breisdorff, d'accord naturellement avec Mademoiselle Rossel [directrice du quotidien bruxellois], et fit l'effet d'une bombe parmi tous les rédacteurs, seulement masculins jusque[-]



12 Catherine DAEMS, dans « *Ce qui est attirant est beau.* » *Irène, Scut, Magritte and Co.*, *op. cit.*, p. 131.

13 Voir notamment Séverine ORBAN, *Irène Hamoir et Louis Scutenaire : une symbiose en littérature plutôt qu'une imposture*, Études francophones, vol. 29, automne 2018, Lafayette, University of Louisiana, p. 87-99.

Élisa PIROTTE, *La position ambiguë des femmes dans le surréalisme. Le cas d'Irène Hamoir dans l'expérience collective bruxelloise*, Louvain-la-Neuve, UCLouvain, Faculté de philosophie, arts et lettres, Langues et lettres françaises et romanes, 2021.

14 Tom GUTT, *Le gris souris, prière d'insérer pour La cuve infernale*, édition augmentée, Bruxelles, Brassa, 1987.

là<sup>15</sup>. » Mais comme souvent, son pragmatisme et son énergie lui permirent de ne pas se laisser envahir par le machisme ambiant d'une partie de la rédaction. Nouant un accord amical avec le journaliste culturel Paul Caso, elle l'orienta vers les activités et publications surréalistes pour qu'il en rende compte ou lui en laisse le soin. « Je suis presque chaque fois intervenue pour les échos concernant le surréalisme, Magritte, Mesens, etc. Vous vous en doutez : l'incompréhension était totale à l'époque<sup>16</sup>. » C'est ainsi qu'on trouve dans le quotidien de nombreux articles à propos d'artistes surréalistes, mais aussi d'écrivains tels qu'Éluard, Tzara, Marcel Lecomte, Gérard van Bruaene, Gilbert Lely (poète et historien de Sade), Malcolm de Chazal, voire Henry Thétard, historien du monde du cirque, qui donne à la petite enfant de la balle qu'elle fut la possibilité d'évoquer un émerveillement toujours intact. Elle devint ainsi la correspondante belge d'une association des amis du cirque créée à Paris par Thétard. Cette passion se dévoile encore dans un article plus familial, publié dans *Le Soir illustré*<sup>17</sup>, où elle relate la vie aventureuse et meurtrie des *Fameux Noiset, acrobates casse-cou*, menée dans les chapiteaux et les foires par son grand-père Léopold et ses oncles. À partir de l'été 1955, et jusqu'au début des années 1960, elle est chargée de contribuer à la dernière page du *Soir* par de courtes chroniques, anonymes, sur la vie à Bruxelles, les travaux, les saisons (surtout l'été, celui des vacances dans le Sud), les petits événements... Elle compose des dialogues, signe quelques por-

traits (de l'agent de police qui règle la circulation à la princesse Paola), et ne manque pas d'évoquer avec un humour léger des situations qu'en bonne observatrice, elle repère à l'arrêt du bus 29. Un ensemble significatif de ces chroniques fut publié en recueil en 1992 sous le titre de *Croquis de rue*<sup>18</sup> qui, avec *Propos occasionnels*, constituait l'entête de la rubrique. Toutes ces chroniques découpées, que nous avons pu rassembler et éditer, sont datées à la main par Irène Hamoir, sauf une, par Scutenaire. « Je les écrivais à la rédaction, pour le quotidien du lendemain matin, et donc Scut les découvrait le lendemain à son déjeuner. Parfois aussi, il me racontait une anecdote, ou me dressait le portrait d'une belle jeune femme qu'il avait vue en rue. Et j'avais alors de quoi écrire sur un nouveau sujet. L'idée même de l'anonymat me plaisait : je n'étais plus qu'une personne parmi beaucoup d'autres, qui transmettait simplement à sa sauce ce qu'elle avait vu ou entendu, rien de plus<sup>19</sup>. » Le 31 décembre 1966, Irène Hamoir prit sa retraite et quitta *Le Soir*. Mais, jusqu'au début des années 1990, elle resta toujours très active, confiant pages, poèmes et textes d'elle et de Scutenaire aux publications de Tom Gutt, contribuant au numéro spécial sur Scutenaire de la revue *Plein Chant*<sup>20</sup>, paru peu avant le décès de ce dernier le 15 août 1987. Elle avait accepté que soit rédigé par l'auteur de ces lignes, et avec elle, le récit de son itinéraire surréaliste, à travers ses rencontres, ses passions, et ses lignes de force, faites d'apprentissages cumulés. Et n'hésitait pas à suggérer une for-

mulation différente, ou à échanger un adjectif pour un autre, comme elle le confiait avec franchise dans une de ses lettres : « Ne m'en veuillez pas pour les chambardements que j'ai apportés à votre texte. Je n'ai pas pu m'en empêcher. Vieille habitude du climat littéraire de la Luzerne. Vous pouvez ne pas tenir compte du tout de mon intervention<sup>21</sup>. » Irène Hamoir fut une femme engagée, surréaliste par affinités, libre d'elle-même, sensible à la beauté comme aux horreurs du monde, remarquable par sa conversation, son humour et ses audaces. Elle fut bien une écrivaine à part entière, et la compagne d'un Scutenaire qui ne cessa jamais de tenir « sa » Lorrie à la plus haute place. « Sûrement elle pensait à lui, puisqu'il ne pensait plus qu'à elle<sup>22</sup>. »

#### Pour en savoir plus

Une sélection bibliographique sur le surréalisme en Belgique est disponible sur le blog du Carnet et les Instants : <https://le-carnet-et-les-instants.net/cent-ans-du-surrealisme/>.

La Sonuma a archivé plusieurs documents audiovisuels contenant des interviews d'Irène Hamoir et de Louis Scutenaire, réalisées par le journaliste Christian Bussy pour la RTBF.

Aux Archives et Musée de la Littérature (Bruxelles) sont disponibles plusieurs fonds consacrés au surréalisme, notamment un fonds Scutenaire-Hamoir, le Fonds Mariën, un fonds Nougé, un fonds Tom Gutt, ainsi que d'autres, sur des figures du mouvement.

*Boulevard Jacqmain* sera réédité dans la collection « Espace Nord » en octobre 2026.

15 Irène HAMOIR, lettre à A. Delaunois, Bruxelles, 3 mai 1988 (date postale).

16 *Ibid.*

17 Irène HAMOIR, « Les fameux Noiset, acrobates casse-cou », dans *Le Soir illustré*, 13 janvier 1949. Repris dans *La cuve infernale*, *op. cit.*

18 Irène HAMOIR, *Croquis de rue*, introduction d'Alain Delaunois, Bassac, Plein Chant, 1992.

19 Entretien avec A. Delaunois, *op. cit.*

20 Louis Scutenaire, dossier établi par A. Delaunois, *Plein Chant* 33-34, Bassac, 1986.

21 Irène HAMOIR, lettre à A. Delaunois, *op. cit.*

22 Irène HAMOIR, dans *Boulevard Jacqmain*, Bruxelles, Éditions des Artistes, 1953, p. 80.

# Le passage :

## comment grandir en littérature de jeunesse

—  
Valère Schacht  
—

Du trou du Lapin blanc dans *Alice au pays des merveilles* à l'armoire magique dans *Narnia*, en passant par un mur à traverser pour prendre un train vers un monde magique dans *Harry Potter*, les passages d'un monde à un autre sont récurrents dans la littérature de jeunesse.

C'est spécifiquement le cas dans la littérature anglo-saxonne, mais on en trouve plusieurs exemples dans la littérature belge francophone aussi. La preuve avec le premier tome de la saga de *La Passe-miroir : Les fiancés de l'hiver* de Christelle Dabos, publié chez Gallimard Jeunesse.

### Un roman d'apprentissage

*La Passe-miroir : Les fiancés de l'hiver* de Christelle Dabos est le début d'une tétralogie (avec *Les disparus du Clairdelune*, *La mémoire de Babel* et *La tempête des échos*). Paru en 2013, ce tome est lauréat de la première édition du concours du premier roman jeunesse initié par Gallimard Jeunesse, RTL et *Télérama*.

Dans son essai sur l'écriture *Et l'imagination prend feu* en 2022, Christelle Dabos dit comment le roman est né : « Et là, sans prévenir, ça émerge. Dans mon théâtre intérieur, un visage

est apparu. Il a jailli d'un miroir. [...] Le visage est celui d'une jeune fille. Et elle porte une écharpe vivante ! [...] Et elle vivrait dans un monde éclaté en morceaux<sup>1</sup> ! »

Cette saga de fantasy se passe dans un univers où le monde a explosé en plusieurs arches. Ophélie, le personnage principal, vit sur l'arche d'Anima. Contre sa décision, l'héroïne est forcée de se marier avec un homme rustre et dur, Thorn, qui provient d'une autre arche, le Pôle. La jeune femme débarque dans ce monde inconnu où elle devra découvrir de nouveaux codes sociaux et culturels. Ophélie, à l'orée de l'âge adulte, doit donc apprendre ces nouveaux codes dans un récit initiatique qui rappelle une littérature de jeunesse où un jeune enfant doit découvrir un monde magique et merveilleux. Néanmoins, Christelle Dabos décrit ici un nouveau monde sombre où le merveilleux laisse très vite la place à

la désillusion face à des codes sociaux difficiles à assimiler. En mettant de côté sa vie d'avant, la jeune héroïne peut se découvrir et grandir pleinement, en coupant le lien parental.

Ainsi, en reprenant ces différentes caractéristiques (une adolescente, voire une jeune adulte, la fin du lien parental et un monde sombre), *La Passe-miroir* peut se classer en littérature *young adult*, fille de la littérature de jeunesse et étroitement liée au récit d'apprentissage. Ainsi, là où la littérature de jeunesse permet d'accompagner le lecteur de l'enfance à l'adolescence, la littérature *young adult* montre clairement des enjeux d'êtres en crise, comme Ophélie dans le récit de Christelle Dabos, mais reste un récit d'apprentissage d'une nouvelle société et de soi-même avant tout.

Par littérature d'apprentissage ou d'initiation, comprenons un récit qui passe par plusieurs étapes, comme l'explique Barbara Glowczewski :

<sup>1</sup> Christelle DABOS, *Et l'imagination prend feu*, Paris, Le Robert, 2022, p. 40-41.

→  
Christelle Dabos  
© Chloé Vollmer-Lo

« Elle [l'initiation] se définit habituellement comme un rite de passage avec trois étapes : 1) la séparation qui isole le novice de sa famille [...] 2) la réclusion dans un endroit caché [...] 3) enfin, la réintégration dans la communauté lors d'une fête [...]². » En d'autres termes, le roman d'initiation se déroule en trois étapes : l'isolement, l'apprentissage et le retour. Il faut donc passer nécessairement par l'isolement pour pouvoir mieux apprendre.

Ici, l'apprentissage du nouveau monde se fait loin des parents. Ophélie se lance dans une nouvelle vie après « une mort symbolique », terme employé par Joseph Campbell dans *Le héros aux mille et un visages*, signifiant la mise à côté de la vie du héros lorsqu'il quitte son foyer, avant de renaître en commençant sa quête. Le passage est finalement synonyme de renaissance. L'héroïne de Christelle Dabos a, à sa manière, dû se redécouvrir pour permettre de se développer.

### La littérature de jeunesse et la littérature pour adolescents

Il est essentiel de le rappeler : la littérature de jeunesse se distingue par son public. Un adulte, bien qu'ancien enfant, ne pourrait comprendre pleinement la sensation qu'un enfant éprouve face à un livre qui lui est destiné, ou du moins en aura-t-il au mieux un lointain souvenir. La complexité de la littérature de jeunesse prouve la difficulté de poser une définition claire. Nous pourrions

même en revenir à une définition plus simple (mais non simpliste) en mettant l'accent sur l'importance éditoriale et finalement économique de cette littérature, comme Jean Perrot l'explique³ : la fin du 20<sup>e</sup> siècle et le 21<sup>e</sup> siècle sont marqués par une grande explosion de la littérature de jeunesse à tous les niveaux : créatif, éditorial, commercial, *Harry Potter* étant le porte-étendard de cette nouvelle ère de la littérature pour les plus jeunes. Cette explosion ouvre dès lors un nouveau champ de création.

Tant du point de vue des formes, des médiums ou des genres, la littérature pour la jeunesse montre une grande diversité qui n'est plus à définir par rapport aux autres genres, mais, à travers son histoire littéraire et éditoriale, elle se définit par elle-même. Elle élargit ses limites et impose de nouvelles caractéristiques au gré du temps. En s'adressant à un public d'abord d'enfants, elle innove dans la langue, car elle se met au plus près de son public qui découvre les mots et la grammaire. La littérature de jeunesse joue alors avec la langue comme un enfant : elle crée des mots, déforme les phrases, le babillage devient une source de jeux et de créations que la littérature de jeunesse se plaît à (re) découvrir.

Elle montre donc des enjeux pour les enfants : la découverte du langage, des émotions, de son propre foyer. Elle peut suivre ses jeunes héros à travers le temps, parfois jusqu'à l'âge adulte. Il n'est ainsi pas étonnant d'observer un public qui évolue également avec le héros, commençant enfant et finissant adulte. Ce qui ouvre *de facto* une

nouvelle forme de littérature appelée *young adult*.

Effectivement, les thèmes abordés ne sont plus les mêmes au fur et à mesure de l'évolution du personnage principal, car le regard de l'adolescent change par rapport à celui de l'enfant. La quête du personnage-enfant est un apprentissage, celle de l'adolescent devient identitaire.

La politique et la société deviennent alors d'une importance capitale pour la littérature *young adult* : le héros remet en question un système soit pour l'assimiler, soit pour le destituer, afin d'en créer un nouveau qui lui corresponde mieux. Il n'est pas rare de voir un adolescent devenir l'étendard d'une cause qui va au-delà de lui comme un Harry Potter qui devient la figure du bien face à Voldemort, figure du mal. L'identité du personnage se construit donc étroitement avec la représentation qu'il se fait de la société.

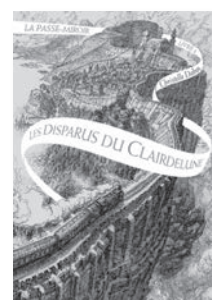
La littérature *young adult* révèle finalement deux caractéristiques primordiales qui sont essentielles pour l'étude de *La Passe-miroir* : la recherche d'une identité et la révolte face à une société souvent despotique (principalement dans les genres de l'imaginaire).

### Le passage d'un monde à un autre ou l'enfant au cœur de l'action

La frontière joue un rôle important dans le genre de la fantasy. L'auteur qui crée un monde secondaire s'emploie à inventer un univers régi par des règles et par une nouvelle société, souvent influencée par la nôtre.

2 Barbara GLOWCZEWSKI, *Adolescence et risque*, cité dans Valérie CENTI, Vincianne D'ANNA, Daniel DELBRASSINE et Björn-Olav DOZO, *Comprendre la littérature de jeunesse. Le livre du MOOC de l'Université de Liège*, Paris, L'École des loisirs, coll. « L'école des lettres », 2022, p. 85.

3 Jean PERROT, « La littérature d'enfance et de jeunesse », dans *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 299-319.



Citons, par exemple, la série de *Bjorn le Morphir* de Thomas Lavachery, parue chez L'École des loisirs, qui s'inspire des Vikings et de leur histoire pour créer un récit dans un monde imaginaire.

Ainsi, dans ce nouveau monde, de nombreuses communautés ou des royaumes se créent. Il n'est d'ailleurs pas rare de voir une carte au début du roman pour définir ces différentes parties dans le même univers. Dans le troisième tome de la saga de Christelle Dabos, *La Passe-miroir : La mémoire de Babel*, nous pouvons voir une carte de l'univers imaginé : un monde éclaté en différentes arches (« morceaux » de terre flottants), chacune régie par ses propres règles. L'héroïne évoluera par ailleurs sur plusieurs d'entre elles. La frontière dans ce cas précis est bien un élément naturel qui impose un déplacement concret des personnages pour aller d'une arche à une autre. Mais cette frontière peut également être, par exemple, un élément physique plus phénoménal. Dans *Terre de brume* de Cindy Van Wilder par exemple, un brouillard épais fait office d'obstacle et de frontière que tous les personnages craignent et ne peuvent dépasser.

Mais la géographie n'est pas le seul critère d'un passage, au sens métaphorique du terme. En effet, l'histoire de la littérature pour la jeunesse montre une vision de l'enfant qui évolue. L'enfant reste effectivement la figure centrale de l'œuvre de jeunesse, nuancée et affinée au fur et à mesure du temps. Les adolescents, quant à eux, sont également les personnages centraux des romans *young adult* et

adolescents. La voix de la jeunesse devient alors la plus importante et encore plus récemment : la jeunesse ouvre l'avenir.

Même si l'enfant est considéré le plus souvent comme un être innocent en littérature de jeunesse, il devient le réceptacle des leçons qu'il aura apprises lors de ses aventures. Il arrive même que ce soit lui qui ouvre les yeux aux adultes présents. L'adolescent, lui, a déjà assimilé des leçons de la société dans laquelle il vit, comme Ophélie qui a vécu toute son enfance dans son foyer, entourée de sa famille. Le récit se concentre alors sur la révolte du personnage face à ses apprentissages, comme l'héroïne de Christelle Dabos qui fait entendre de plus en plus sa voix, contrairement au début du récit.

Cette révolte face à une société inégalitaire se voit également dans la plupart des romans dystopiques, comme dans le nouveau roman de Christelle Dabos *Nous*, publié en 2024. Il n'est dès lors pas anodin que le personnage principal de ces romans, comme dans *La Passe-miroir*, soit un jeune adulte ou un adolescent.

Ophélie de *La Passe-miroir* se retrouve dans un moment charnière de sa vie : une renaissance qui veut explicitement dire qu'advient une nouveauté, une métamorphose radicale. Un changement de prénom ou un déguisement n'est dès lors pas anodin, mais signifie que nos héros sont prêts à renaître. Ophélie est un parfait exemple quand elle change d'identité au cours du récit, devenant Mime. Elle apprend ainsi à se découvrir plus en profondeur.

L'adolescence est alors perçue comme une période de « réorganisation<sup>4</sup> », comme le passage d'Ophélie de son foyer au nouveau monde, l'arche du Pôle. Cette réorganisation est finalement le retrait de certains éléments – physiques ou mentaux – pour découvrir de nouveaux traits, hors du cadre familial. Ce moment charnière qu'est le passage peut aussi être vu comme un moment de réflexion après le départ.

### Que peut encore la littérature de jeunesse ?

Traverser une route, un miroir, un monde... Le passage possède une multitude de significations : transformation, métamorphose, changement, tant de termes qui renvoient à la même idée de croissance, d'aller de l'avant. Passer d'un monde à l'autre, c'est accepter d'avancer, de grandir, tout en comprenant le chemin parcouru, comme le montrent nombre de petits héros et petites héroïnes de notre littérature, à l'instar d'Ophélie de *La Passe-miroir*.

Ces différents passages dans les romans jeunesse sont dès lors révélateurs d'un fonctionnement identitaire différent, reflétant la transition d'un âge à un autre. Chaque monde créé est étroitement lié à la quête de soi de nos protagonistes. Ophélie se découvre en même temps qu'elle appréhende le nouveau monde. Le rôle du genre littéraire de la fantasy est un catalyseur du passage de l'enfance à l'adolescence et de l'adolescence à l'âge adulte. En employant les genres de l'imaginaire, Christelle Dabos

<sup>4</sup> Pierre BRUNO, *Existe-t-il une culture adolescente ?*, Paris, Éditions in Press, 2000, p. 24.

mais encore Thomas Lavachery ou Cindy Van Wilder peuvent mettre une distance par rapport à notre réalité, tout en s'interrogeant sur des enjeux contemporains : le féminisme, la xénophobie, l'écologie, le patriarcat et les sociétés totalitaires.

La littérature de jeunesse et la littérature *young adult* ont dès lors comme point commun de montrer des personnages qui doivent se découvrir et dont la volonté de connaître le monde qui les entoure est primordiale. L'évolution de la société imaginée suit la capacité d'adaptation du héros. Selon l'agentivité de ce dernier, le nouveau monde évoluera différemment. Ainsi, grâce à Ophélie, la société du Pôle évolue vers plus de justice sociale ou du moins vers plus d'équité.

Enfin, la littérature de jeunesse d'aujourd'hui montre que la représentation de l'enfant comme un être à part avec de véritables revendications se fait de plus en plus entendre. La littérature *young adult*, en pleine explosion éditoriale, montre ce nouveau reflet des jeunes : ils existent et ont une voix. Les auteurs de cette littérature, dont Christelle Dabos fait office de figure de proue en Belgique, s'appliquent alors à leur donner des récits qui leur correspondent davantage. Même si la littérature de jeunesse n'a plus strictement le rôle pédagogique qu'elle avait auparavant (pensons notamment aux contes d'Andersen ou des frères Grimm), nous pouvons tout de même noter qu'à travers la lecture, le lecteur enfant et adolescent peut être enclin à se positionner différemment dans la société. À travers

le passage, ils peuvent s'émanciper, seuls, loin des convenances d'une société ancrée dans un passéisme. Ainsi, même une société imaginaire peut être révélatrice de la volonté des auteurs de faire avancer des préoccupations globales dans notre monde contemporain. Avec la littérature de jeunesse et *young adult*, le passage devient le symbole d'une jeunesse en quête d'elle-même et d'un monde à réinventer, ici et maintenant.

#### Œuvres citées

Christelle DABOS, *La Passe-miroir : Les fiancés de l'hiver*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2013.

Christelle DABOS, *Et l'imagination prend feu*, Paris, Éditions Le Robert, 2022.

Christelle DABOS, *Nous*, Paris, Gallimard Jeunesse, 2024.

Thomas LAVACHERY, *Bjorn le Morphir*, Paris, L'École des loisirs, 2004.

Thomas LAVACHERY, *L'artisanat du roman*, Paris, L'École des lettres, 2024.

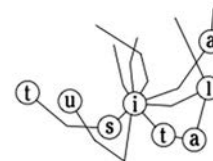
Cindy VAN WILDER, *Terre de brume : Le sanctuaire des dieux*, Paris, Rageot, 2023.

Cet article est en partie tiré d'un mémoire : Valère SCHACHT, *Étude de l'effet du passage d'un monde à l'autre sur les personnages principaux en littérature de jeunesse et young adult, à travers La Passe-miroir : Les fiancés de l'hiver de Christelle Dabos, La quête d'Ewilan : D'un monde à l'autre de Pierre Bottero et Magic Charly : L'apprenti d'Audrey Aluwet*, Faculté de philosophie, arts et lettres, Université catholique de Louvain, 2025.



# Tusitala :

## depuis l'intérieur de la machine



—  
Louise Van Brabant  
—

Tusitala est une maison d'édition franco-belge, à cheval entre Paris et Bruxelles, cofondée il y a une quinzaine d'années par Carmela Chergui et Mikaël Demets.

Tusitala est un joli nom, qui pourrait être celui d'une ville mythique enfouie sous les sables ou d'un mot magique à même d'ouvrir les portes de mondes parallèles. En vérité, c'est notamment le nom d'une araignée. Ainsi, les éditeurs de Tusitala lancent des fils, tissent des liens entre les continents et les genres littéraires, construisent de leurs quatre mains une constellation éditoriale protéiforme. Retour sur les origines et les singularités de la maison en compagnie du duo à son origine.

**Documentée sur un Tumblr avec force gifs, la genèse de Tusitala a tout d'une fameuse aventure. Pourriez-vous nous expliquer en quelques mots comment a démarré ce projet ?**

Nous n'avons rien inventé, nous n'avons exploré aucun nouveau territoire. Nous avons une envie commune de faire des livres, et Carmela, qui avait déjà eu l'expérience de l'édition avec des structures de

bande dessinée comme le Frémok ou L'Association, a proposé à Mikaël, qui venait à cette époque de perdre son boulot de journaliste culturel, de monter une maison avec elle. Disons que Carmela avait envie de faire des livres, et que Mikaël a suivi sans se poser trop de questions.

Partant de là, nous avons décidé de faire ce que nous avons envie de faire. Si nous nous sommes fait connaître en publiant des auteurs étrangers qui n'avaient jamais été publiés en France ou en Belgique, ou par des rééditions, nous avons ensuite publié des auteurs français contemporains, de la poésie, de la non-fiction, de la bande dessinée... Bref, l'intérêt de faire notre maison, c'est de suivre nos envies.

**Chez Tusitala, il y a (au moins) deux têtes pour penser les livres à publier : comment vous répartissez-vous les rôles au sein de la maison ?**

Personne ne sait, ça reste un mystère.

D'ailleurs, qui répond à cette interview ? On ne sait pas trop non plus. Il faut garder en tête que la maison d'édition n'est pas notre travail à plein temps : ce n'est même pas notre emploi, si l'on considère que nous ne nous payons pas. Nous avons tous les deux des boulots à côté, des familles, décomposées, recomposées, alors, pour revenir à nos rôles, cela dépend des moments, des urgences, des retards, des exigences familiales ou professionnelles. On pourrait se dire que notre maison n'est qu'un « hobby », mais, avec le temps, puisque cela fait désormais une quinzaine d'années que Tusitala existe, cette situation nous offre une totale liberté dont nous profitons pour toujours figoler au mieux nos productions.

Eh oui, nous avons aussi la chance d'être soutenus, conseillés, secondés par la famille Tusitala, dans laquelle il y aurait trop de monde à citer. Il suffit de lire les remerciements bavards

immanquablement placés au début de chacun de nos ouvrages pour comprendre combien nous sommes entourés, et *bien* entourés.

**Les livres que vous éditez sont aisément repérables sur les tables des librairies, et ce, grâce à une identité graphique très forte, qui rappelle plutôt le monde littéraire anglo-saxon. Pourriez-vous évoquer l'aspect esthétique de vos livres, l'importance de se démarquer dans un milieu pratiquement saturé par la quantité de publications ?**

En vérité, nous ne sommes pas très fans des couvertures anglo-saxonnes, souvent juste tape-à-l'œil et illustratives. Mais il est vrai que, dès le début, nous avons réfléchi longuement à notre esthétique – comme nous réfléchissons, toujours, à tous les aspects de l'objet livre, autant qu'à son contenu. La première charte graphique de Stéphane De Groef suivait une ligne graphique assez traditionnelle de l'édition littéraire française (trame et typo). Nous ne voulions pas de photo (trop banal) et, évidemment, en tant que petit éditeur indépendant, il fallait aussi trouver le moyen de se faire remarquer.

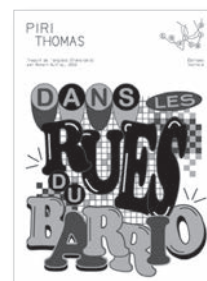
Nous travaillons aujourd'hui avec deux graphistes talentueux, Félicité Landrивon et Damien « Estocafich » Filliatre, qui ont tous les deux leur univers, et auxquels nous laissons une assez grande liberté. Ce sont eux qui nous proposent des couvertures à partir d'un brief assez succinct, et nous sommes toujours emballés par leurs idées. Après tout, c'est pour ça que nous les avons choisis.

**On note un certain penchant pour les histoires sombres (Richard Krawiec), un humour tragicomique, des embardées politiques furieuses (Antonia Crane), des intrigues labyrinthiques à tiroirs (Martin Mongin). Quel serait le fil rouge de votre catalogue, l'élément dont on retrouverait l'écho à travers les différents textes ?**

C'est toujours difficile de clamer une ligne éditoriale depuis l'intérieur de la machine. Ce sont plutôt les lecteurs, journalistes, libraires qui vont y voir une ligne – aussi selon ce qu'ils y ont lu et trouvé.

De notre point de vue, le point commun de beaucoup de nos livres serait sans doute à chercher du côté du réel. Notre littérature tourne souvent autour de sujets « politiques » au sens large, avec notamment le souci de parler de populations, communautés, classes sociales ou profils qui ne trouvent pas souvent leur place dans les rayonnages des librairies, et à qui on ne donne pas souvent la parole. Une littérature qui nous forcerait à tourner le regard vers certains angles morts de notre société.

Notre non-fiction est du même acabit, et, au final, on pourrait dire que Tusitala publie des auteurs de non-fiction qui adorent utiliser les outils du roman pour raconter le réel (Servando Rocha, Jeremy Atherton Lin...), et des écrivains qui tentent le plus possible de raconter la réalité (Richard Krawiec, Larry Fondation, Alex Ratcharge...) ou même d'influer sur elle grâce à la littérature (Martin Mongin).



**Vos livres obtiennent un certain succès dans la presse et en librairie – au point de récolter systématiquement une belle quantité de coups de cœur de libraires. Travaillez-vous étroitement avec les librairies, au-delà de votre diffusion/distribution par Les Belles Lettres ?**

Nous publions peu, alors nous tâchons de bien travailler chaque livre, en prenant le temps qu'il faut. Nous ne travaillons presque pas avec la presse en vérité, pour des raisons de temps et de budget, mais oui, le lien avec les libraires a toujours été primordial pour nous. C'est même le premier principe que Carmela a dû apporter lors de la création de la maison. Le livre est une chaîne, et on ne peut pas en négliger ou en méconnaître un maillon. Les libraires jouent un rôle crucial, puisque ce sont eux qui vont donner vie à notre livre en le confiant aux mains du lectorat. Alors oui, nous faisons du mieux possible pour nous faire connaître d'eux, passer les voir quand nous pouvons, être au moins en contact... Mais, une fois encore, nous sommes tributaires du temps que cela prend.

**Comment continuer à développer une aventure éditoriale qui fasse sens dans un contexte socioéconomique peu favorable aux projets singuliers ?**

Quand on a lancé la maison, au début des années 2010, on nous disait déjà que c'était un choix suicidaire ou audacieux (au choix), que c'était la crise, que les gens ne lisaient plus, bref... Les choses ont empiré sur de nombreux points, certes. Mais

nous ne nous sommes pas mis à faire des livres pour acheter une villa en Toscane ; nous nous sommes mis à faire des livres parce que cela nous paraissait important. Et finalement, aujourd'hui, ce geste est toujours aussi important qu'il y a quinze ans – sans doute plus, même.

### **Les anecdotes éditoriales favorites des éditeurs**

**Mikaël Demets** : Moi, j'ai adoré publier le premier livre de Carmela [*L'homme est une fiction*, ndlr] l'an dernier. Pour la première fois, c'était moi le chef, j'ai pu tout choisir, lui donner des ordres et me faire respecter. Après quinze ans de frustration, ça m'a fait beaucoup de bien.

**Carmela Chergui** : Notre premier livre, *Mémoires d'un bison*, que Mikaël avait repéré en relisant Hunter S. Thompson, nous a appris notre métier. Pour acheter les droits, nous avons dû nous constituer en entreprise, puis trouver un diffuseur-distributeur. Pour trouver ce diffuseur, nous avons dû monter un prévisionnel financier, présenter une charte graphique et un programme sur trois ans, ce que nous n'avions jamais fait. Nous avons rencontré notre premier traducteur avec qui nous avons appris à travailler par correspondance, et comme c'était sa première traduction publiée, il a, quelque part, un peu appris avec nous. Nous l'avons rencontré par mail, puis au téléphone, puis par Skype et enfin un jour en vrai à Paris, chez Mikaël. J'étais partie de Bruxelles aux aurores en covoiturage.

Nous devons relire à trois la dernière version de la traduction et négocier nos suggestions à chacun (il y avait beaucoup d'argot et chacun y allait de ses propositions), et à un moment, Mikaël m'a gentiment secoué l'épaule parce que je m'étais endormie sur la table et que je ronflais.

# René Moulaert,

## un scénographe belge des avant-gardes du début du 20<sup>e</sup> siècle

—  
Dominique Dewind  
—

Aux Archives et Musée de la Littérature est conservé un lot d'archives relatives à René Moulaert, scénographe belge majeur de l'avant-garde théâtrale des années 1920-1930. On y trouve quelques projets de décors sous la forme de magnifiques peintures abstraites aux couleurs vives, des photos de représentations théâtrales donnant à voir le projet scénographique abouti, deux ou trois textes théoriques manuscrits et plusieurs échanges épistolaires avec des figures notoires du théâtre du début du 20<sup>e</sup> siècle : Louis Jouvet, Jacques Copeau, Jules Delacre, mais aussi Marcel L'Herbier ou encore Henri Barbusse...

En tant que traces de l'activité humaine, les archives peuvent se révéler parfois très complètes, parfois beaucoup plus lacunaires. C'est à ce dernier cas qu'appartiennent les archives Moulaert. Trop parcellaires, elles ne permettent pas de suivre le processus de création d'un spectacle particulier qui irait des premiers échanges épistolaires avec le metteur en scène jusqu'à la réalisation finale sur scène, en passant par les notes d'intention et les avant-projets successifs.

Pourtant, en se penchant de plus près sur ces archives, en posant sur la table les quelques pièces du puzzle dont on dispose, en s'efforçant humblement de contextualiser les documents et de reconstituer les pièces manquantes, on découvre pas à pas l'énergie créa-

trice bouillonnante des avant-gardes du début du 20<sup>e</sup> siècle, l'inventivité et la patte personnelle de René Moulaert, tant sur le plan artistique que sur le plan technique. Parcourir les archives d'un créateur de mises en espace théâtrales, c'est chercher à pénétrer une réflexion disciplinaire sur ce qu'est la scénographie ou sur ce que peut ou doit être un plateau.

### Les expérimentations théâtrales du début du 20<sup>e</sup> siècle

René Moulaert commence sa carrière dans le contexte très particulier des avant-gardes du début du 20<sup>e</sup> siècle. Très tôt, il est nourri par ce foisonnement d'expérimentations théâtrales

qui visaient à rompre radicalement avec le théâtre bourgeois traditionnel. L'illusionnisme qui prévaut jusqu'alors dans les mises en scène traditionnelles est désormais dénoncé comme un artifice trompeur : le théâtre n'est pas la réalité. Aussi sont rejetés en bloc les décors anecdotiques en trompe-l'œil qui cherchent à faire oublier aux spectateurs qu'ils sont au théâtre, le réalisme psychologique qui n'éveille que des émotions convenues et favorise l'empathie passive du spectateur. De nouvelles conceptions du théâtre émergent, reposant sur l'idée que l'art ne doit pas imiter la vie, mais inventer son propre langage, que le théâtre est par nature une fiction ou, pour le dire autrement, que la scène est un lieu symbolique qui doit s'assumer en tant

que tel, en toute transparence, afin de vivre une expérience authentique.

Ainsi naît la scénographie moderne : le décor constitué d'une peinture sur une toile de fond laisse place à un aménagement de l'espace scénique dans son entièreté. Si le rejet du théâtre de conventions reposant sur l'illusion fait l'unanimité chez les avant-gardistes, les approches scéniques qui émergent et qui inspireront le travail de Moulaert se caractérisent par leur grande diversité. Parmi celles-ci, le Suisse Adolphe Appia préconise un investissement pleinement tridimensionnel de la scène, sur laquelle il agence des structures géométriques, des escaliers et des plateformes. Cette architecture abstraite vise à mettre l'expression et le mouvement des comédiens en valeur grâce à une confrontation plastique entre les corps et les volumes, soulignée par des lumières mobiles

et changeantes. L'objectif est de créer une atmosphère plutôt qu'une représentation anecdotique de la réalité. Parallèlement, en Angleterre, Edward Gordon Craig mène des réflexions semblables. Il sculpte littéralement l'espace par des jeux d'ombres et de lumières mouvantes projetées sur des panneaux mobiles, créant ainsi de la profondeur et des atmosphères particulières. De son côté, à Paris, Serge Diaghilev, directeur des Ballets russes, conçoit des spectacles d'art total dans lesquels les décors réalisés par des peintres cubistes ou abstraits font écho au rythme des chorégraphies. Quant à Jacques Copeau, désireux de retrouver la simplicité originelle d'un théâtre dénué d'artifices, il aspire à un « plateau nu », une scène dépouillée de tout décor et accessoire inutile : « Plus la scène est nue, plus l'acteur peut y faire naître des prestiges. Plus elle est

austère et rigide, plus l'imagination y joue librement », écrivait-il en 1913, dans son *Essai de rénovation dramatique*. Enfin, en URSS, Vsevolod Meyerhold crée son premier spectacle constructiviste en 1922, à partir du texte de Fernand Crommelynck *Le cocu magnifique*, dans un décor fait de rouages, d'engrenages mécaniques et de passerelles de bois et de métal, évoquant les machineries d'usine.

### Des plateaux nus

C'est dans l'effervescence de toutes ces idées nouvelles que René Moulaert commence sa carrière de scénographe. Fils du compositeur Raymond Moulaert, René Moulaert (1901-1965) étudie à l'école des Beaux-Arts de Bruxelles et apprend ensuite son métier auprès d'Albert Dubosq, décorateur



✓  
*À quoi rêvent les jeunes filles* d'Alfred de Musset, Théâtre du Marais, 1923.  
 Photo Benjamin Couprie/Archives AML

↓  
*Tijl* d'Anton van de Velde, mis en scène par Johan De Meester au Vlaamsche Volkstoneel, 1926.  
 Photo Jacques Hersleven/Archives AML

1 Lettre de Jules Delacre à René Moulaert, 7 octobre 1921, MLT 06532/0002/021/05.

2 Interview pour la TSF : réponse de René Moulaert, tapuscrit, sans date, MLT 06532/0004/001/01.

au Théâtre royal de la Monnaie et au Koninklijke Nederlandse Schouwburg d'Anvers. En 1921, âgé de 20 ans, il crée son tout premier décor, puis, quelques mois plus tard, rencontre Jules Delacre par l'intermédiaire de son père. À l'époque, Delacre a entrepris, à l'aide d'un architecte, la rénovation de la salle des fêtes Patria, 23, rue du Marais, pour y créer une nouvelle salle de spectacle, le Théâtre du Marais, petit frère du théâtre parisien Le Vieux Colombier, animé par Jacques Copeau et Louis Jouvet. Delacre, confronté à des difficultés techniques, prend contact avec Moulaert : « Le fait est que je cherche un collaborateur qui assume la direction technique de ma scène. Cette scène munie d'un dispositif différent de l'équivalent habituel, d'un éclairage également nouveau, sera un instrument nouveau qu'il faudra manier tout autrement que par

la routine habituelle<sup>1</sup> », lui écrit-il. Suivant les conseils de Louis Jouvet, Moulaert se met à l'œuvre. Il s'avère maîtriser les techniques traditionnelles en plus de se montrer curieux et inventif. Par la suite, il collaborera à la réalisation de plusieurs autres salles de spectacle.

Pour l'heure, Moulaert devient le décorateur attiré du Théâtre du Marais dès son ouverture et créera, dans l'esprit ascétique du « plateau nu » de Copeau, nombre de scénographies caractérisées par le dépouillement : « Les auteurs eux-mêmes aiment trop les décors, ils aiment nous promener dans d'avantageux paysages, dans de curieux intérieurs pittoresques à l'excès. Au diable ces décors touristiques dont la succession rappelle celle des affiches de chemin de fer dans l'ennui d'une salle d'attente<sup>2</sup> », explique-t-il dans une interview. Ainsi, pour le décor d'*À quoi rêvent les jeunes filles ?* d'Alfred de Musset, monté en 1923, il utilise un grand rideau sobre de couleur sombre masquant le fond de scène devant lequel il place, de façon centrée, un lit élégant et un chandelier. Sur le côté droit, le rideau s'ouvre légèrement sur une fenêtre laissant filtrer un rais de lumière. Ce dispositif évoque d'emblée l'intimité de la chambre, par contraste avec la clarté du grand jour. Par ailleurs, la grande simplicité de ce décor n'offre au spectateur aucune distraction parasite ; au contraire, elle donne tout l'espace nécessaire au déploiement de l'atmosphère onirique et intemporelle de la pièce. « Le plus beau décor est celui qui ne se voit pas », dit-il dans l'interview déjà men-

tionnée. Moulaert crée en effet des scénographies tout entières au service des « strictes nécessités de la pièce ».

## Des machines à jouer

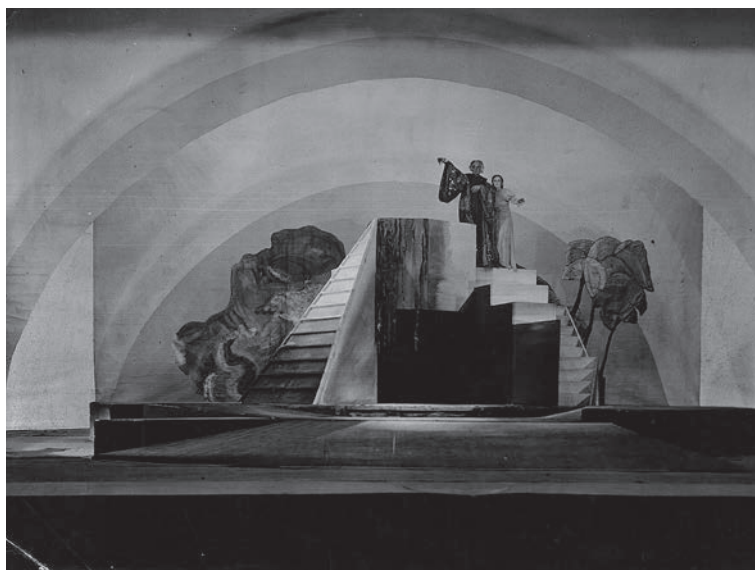
Parallèlement à son travail pour le Théâtre du Marais, Moulaert devient, entre 1925 et 1928, décorateur au Vlaamsche Volkstoneel de Johan De Meester. Les deux hommes affichent l'ambition de faire du théâtre politique populaire, relevant d'une esthétique constructiviste. À l'instar de Meyerhold, Moulaert construit des décors munis de passerelles, de gradins, de trappes, etc. Autrement dit, des machines à jouer servant de soutien au jeu des comédiens et contraignant la mise en scène à tenir pleinement compte de l'espace. Très vite cependant, Moulaert introduit des éléments expressionnistes de coloration breughélienne, carnavalesque, voire circassienne, probablement plus en harmonie avec l'esprit flamand des pièces qui sont montées par Johan De Meester. Pour *Tijl* d'Anton van de Velde (1926), par exemple, il élabore une structure rappelant quelque peu celle du *Cocu magnifique* mis en scène par Meyerhold, mais il remplace les éléments métalliques par du bois massif brut, troquant ainsi le style industriel pour un ancrage plus terrien. Quant au joyeux désordre que l'on peut observer sur le plateau, il contraste également avec le jeu biomécanique de Meyerhold et renvoie certainement mieux au tempérament espiègle et gouailleur du personnage de Tijl. Moulaert n'hésitait pas à puiser librement dans les différents



courants avant-gardistes pour parvenir à des hybridations tout à fait inédites. Pour le décor de *Gecroonde Leerse* de Michiel de Swaen (1925), il réintroduit ainsi une toile en fond de scène sur laquelle il a peint des maisons penchées et déformées à la manière de celles du film d'horreur expressionniste *Le cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene (1920). De plus, les acteurs sont revêtus de lourds costumes chatoyants qui évoquent explicitement les peintures de Pieter Brueghel.

### Des espaces imaginaires comme des extensions du texte

Citons un dernier exemple de scénographie. *La tempête*, de William Shakespeare, mis en scène par Johan De Meester en 1930 au Stadsschouwburg d'Amsterdam. Au centre du plateau s'élève une imposante structure géométrique inspirée des scénographies d'Appia et de Craig. Néanmoins, sur la gauche, au-delà d'un petit escalier, ce bloc rigide se métamorphose en un rocher réaliste et irrégulier. Les aplats de couleurs en arcs de cercle sur le mur du fond sont illuminés de manière à leur donner une certaine sensualité, renforçant ainsi la profondeur de la scène et évoquant l'immensité infinie du ciel (ou de l'espace). Sur le sommet du bloc, deux comédiens, le bras tendu vers l'horizon, semblent bien petits dans cet imposant décor. Est-ce là une expression de la vanité de l'homme dont parle la pièce ? Quoi qu'il en soit, on est face à un espace à la fois saturé de significations et suffisamment abs-



↗  
*Gecroonde Leerse* de Michiel de Swaen, mis en scène par Johan De Meester au Vlaamsche Volkstoneel, 1925, Photo Jacques Hersleven/Archive AML

→  
*La tempête* de William Shakespeare, mis en scène par Johan De Meester au Stadsschouwburg d'Amsterdam, 1930. Photo Verenigde Foto-Bureaux, Den Haag/Archive AML

trait pour laisser libre cours à l'imagination ou à la réflexion.

Peut-être est-ce là tout le génie de Moulaert que celui de créer des espaces imaginaires, comme des extensions du texte. Pour ce faire, son parti pris est de se mettre au service du texte et de

puiser, sans dogmatisme aucun, dans les divers courants scénographiques et esthétiques de son temps. Ainsi seulement parvient-il à exprimer sa sensibilité si singulière.

# Molière : à Charleroi depuis quarante-trois ans

—  
Michel Torrekens  
—

Après avoir bourlingué par monts et par vaux pour visiter des librairies de petites ou de moyennes tailles, hors des grands centres urbains, nous avons changé résolument de cap. La rubrique *Libraire, votre partenaire* vous amène ce trimestre dans la plus grande librairie indépendante de Wallonie : Molière, à Charleroi. Rencontre avec Jacques Rouben, codirecteur aux côtés de Thérèse Labye, propriétaire et fondatrice de l'enseigne il y a quarante-trois ans !

Après avoir traversé la nouvelle esplanade de la gare, nous enjambons la Sambre via un pont piétonnier flanqué de deux sculptures imposantes de Constantin Meunier, hommage aux forgerons et aux mineurs. Rive gauche, nous longeons le Quai 10, haut lieu culturel sur le quai Arthur Rimbaud, puis prenons la direction de la place Verte. Dressé fièrement à l'angle formé avec le boulevard Tirou, le bâtiment de la librairie Molière attire immanquablement le regard par son architecture.

## Des lettres aux livres

Avant d'être dédiés aux livres, les lieux ont surtout vu passer lettres et autres courriers. Ils ont hébergé l'ancien hôtel des Postes situé au 68, boulevard Tirou. Classé en 1992, il fut construit

entre 1907 et 1911 par l'architecte De La Croix. Sa façade néogothique, ses tours de fenêtre en granite bleu et ses murs de briques en calcaire lui donnent un côté prestigieux, voire féérique, d'inspiration romantique. Impression renforcée par la tour, coiffée d'une toiture hexagonale, surmontée d'une flèche à bulbe qui s'élance dans le ciel. Cette tour accueillit le premier télégraphe pour la grande région de Charleroi. Elle abrita même un pigeonnier, dont les fiers volatiles portèrent des messages pendant la Première Guerre mondiale ! Si l'extérieur impressionne, l'intérieur n'est pas en reste. Des colonnes en pierre supportent une mezzanine qui surplombe le rez-de-chaussée, tandis qu'un escalier en métal imposant mène aux deux étages. Ici et là, des bustes et des portraits de... Molière.

## Pour un lieu lisible

Nous avons rendez-vous avec Jacques Rouben qui a rejoint la librairie il y a neuf ans. Nous l'apercevons, affairé à l'installation de sacs en toile de jute. C'est que l'homme est attentif aux moindres détails et s'en explique : « *Je défends les mêmes valeurs que Thérèse Labye, la fondatrice : préserver la lecture et la beauté des lieux. Notre objectif est de garder l'endroit lisible, de faciliter les recherches de notre clientèle, notamment à travers la communication, l'image, l'aménagement des lieux ou la disposition des PLV des éditeurs* [ndlr : présentoirs en lieux de vente]. » Il faut dire que l'homme a eu une première carrière de dix-huit ans dans le domaine de la photographie publicitaire et du marketing. Lassé par ce milieu, assez superficiel à

l'époque, il rejoint son père qui avait créé la librairie bruxelloise TéléLivre, quartier Cours Saint-Michel. Télé pour téléphone, mais aussi télévision. Explication : « *Mon père a inventé un concept assez innovant à une époque où Internet n'existait pas. Il voulait offrir aux téléspectateurs de l'émission Apostrophes la possibilité de commander les livres présentés, dès le lendemain, par téléphone, 24h/24.* » En 2004, en plein essor d'internet, son fils agrandit et modernise TéléLivre, qu'il rebaptise TaPage. Dix ans plus tard, il est appelé à la direction des librairies des Presses universitaires de Bruxelles (PUB). « *Je suis arrivé à la lecture sur le tard, à la trentaine. J'ai appris le métier sur le tas, avec mon père et une de ses employées, formation nourrie également de mes différentes expériences.* »

### Il était une fois...

Molière à Charleroi, c'est déjà une longue histoire qui remonte à 1983. Un couple de passionnés de théâtre et de littérature, Thérèse Labye et son ex-mari Serge Bisarello, acquiert à l'époque la Taverne du Barreau, boulevard Audent. Environnés de théâtres, à proximité du conservatoire Arthur Grumiaux, les fondateurs choisissent le beau nom de Molière pour baptiser leur projet. Après la littérature générale, la librairie s'ouvre aux sciences humaines, aux beaux-arts, aux livres de jeunesse ainsi qu'à des ouvrages pratiques. Elle draine un public croissant pendant une douzaine d'années. Pour offrir plus de choix, accueillir des écrivains et organiser des animations, il faut bientôt chercher un

espace plus vaste. Une opportunité se présente quand l'hôtel des Postes, boulevard Tirou, est mis en vente par l'État. Le site actuel est acquis en 1995 et sa rénovation prendra plus d'un an. Mais comment des libraires ont-ils pu acquérir un endroit si prestigieux ? « *Le bâtiment appartenait au ministère des Finances, explique Jacques Rouben. L'État belge en avait lié l'acquisition à la remise d'un projet. La destination des lieux a été déterminante dans le choix de l'acquéreur.* » La Région wallonne soutient le projet qui a le mérite d'insuffler un renouveau culturel à Charleroi. Par la suite, c'est tout l'espace intérieur qui est converti en librairie. Nouveaux travaux, nouveaux défis avec un investissement à la hauteur des ambitions – près de 45 millions de francs belges à l'époque. Mais l'histoire ne s'arrête pas là. En 2005, la banque voisine, place Verte, est mise en vente. La propriétaire de la librairie en acquiert le rez-de-chaussée ainsi que le premier étage, et ouvre les murs de l'hôtel des Postes pour communiquer avec ce nouvel espace ouvert aux sciences humaines et au secteur vie pratique.

### La plus grande de Wallonie

Aujourd'hui, avec un espace commercial de plus de 1000 m<sup>2</sup>, répartis sur deux étages, plus de 100 000 livres à disposition et une moyenne de 600 passages en caisse quotidiens, la librairie Molière est devenue la plus grande librairie indépendante de Wallonie, malgré la concurrence de grandes enseignes commerciales. « *Le métier de libraire a été bouleversé*

*sur les vingt dernières années, mais aucun monopole n'est sain. La concurrence, je l'ai toujours vue comme un stimulant. Celle des géants du web, Amazon et plateformes de streaming en passant par le commerce en ligne, a poussé les librairies à revoir leur fonctionnement. Molière avait déjà acquis une expérience dans le domaine via sa plateforme de vente en ligne qui représente 10 % de notre chiffre d'affaires.* » Les espaces ont aussi été conçus pour offrir une vraie déambulation dans ce monde pléthorique du livre. Le visiteur découvre progressivement le petit théâtre de Molière sous une verrière avec des albums jeunesse, le passage Arthur Rimbaud, le rayon jeux et jouets en jeunesse, destiné à tous les âges, un espace dédié aux mangas, des livres sur les jeux de rôle dans le secteur SF-Fantasy, un grand rayon consacré à la romance, si populaire chez les ados... « *Le livre est un sujet vivant et mouvant. Nous faisons tout notre possible pour rester la librairie à la page. C'est pourquoi nous mettons en évidence des thématiques naissantes qui suscitent l'intérêt de notre clientèle selon l'actualité. Nous réaménageons constamment des rayons en fonction des sujets de société. J'en ai créé un sur l'intelligence artificielle bien avant qu'elle ne fasse le buzz. Des rayons naissent, certains meurent, d'autres grandissent. La librairie, c'est aussi observer et s'adapter, afin que le public y retrouve ce qu'il vit à l'extérieur.* » Il arrive que le stock soit dédoublé : certains titres sortent de leur rayon vers un rayon thématique où tous les genres sont repris, de l'essai au roman en passant par la BD.





## Le grenier de Molière

On monte encore des escaliers et l'on arrive sous les toits où le grenier a été aménagé en salle qui peut accueillir deux-cents personnes au moins. Outre une superbe charpente, toute en bois et en hauteur, ainsi que des murs en briques anciennes et des colonnes en pierre, la salle a été équipée d'une sonorisation, d'une estrade, d'éclairages et d'un écran géant, dont les libraires se servent pour leurs animations et conférences dans différents domaines. *« Tous ne sont pas à l'aise dans cet exercice, mais ceux qui se lancent en sortent grands. Cela demande un vrai travail de lecture de l'œuvre, forcément, et des recherches. On confie beaucoup de responsabilités à notre équipe de vingt-cinq personnes, comme le choix et les achats de livres, les réassorts et les retours, tout en les sensibilisant à la dimension commerciale. »* Outre des auteurs français comme Sylvain Tesson, une galerie de portraits montre des invités belges comme Adeline Dieudonné, Armel Job, Antoine Wauters, Thomas Gunzig, Giuseppe Santoliquido et, dans d'autres registres, Bruno Humbeek, Gabriel Ringlet ou Bruno Colmant, lesquels attirent un public nombreux. Et pour ceux qui n'ont pas la même réputation ? *« Les demandes d'éditeurs et d'auteurs sont nombreuses. Ce n'est pas simple de refuser, c'est frustrant pour les écrivains comme pour nous. Ces animations sont rarement rentables, elles mobilisent du personnel en soirée, des heures de travail. L'énergie pour faire venir le public est énorme, raison pour laquelle nous avons*

*une chargée de com externe. Pour des auteurs moins connus, notamment de la région, nous réfléchissons à un nouveau format, à savoir des tables de dédicaces disposées dans la librairie, un jour par an, avec plusieurs écrivains que l'on n'a pas pu contenter. »*

Et si vous voulez en apprendre davantage sur le métier de libraire, une vidéo a été réalisée sur les nombreuses coulisses de Molière, comme le service B2B à destination des communautés et entreprises ou celui des déballages et encodages dans les sous-sols ([moliere.com/fr/reportage](http://moliere.com/fr/reportage)).

### Librairie Molière

Boulevard Joseph Tirou, 68 à 6000 Charleroi  
071 32 89 19 – [contact@moliere.com](mailto:contact@moliere.com)  
[www.moliere.com](http://www.moliere.com)

LIBRAIRIE  
*Molière*

←  
Jacques Rouben devant  
la librairie Molière.  
Photo Michel Torrekens

# Jacques Dubois :

## la Belgique, tout de même

—  
Pascal Durand  
—

Jacques Dubois s'est éteint le 12 février 2026, à la veille de ses 93 ans. Professeur à l'Université de Liège dans les deux sections de philologie romane et d'arts et sciences de la communication, c'est peu dire – et de façon trop clichée – qu'il a marqué des générations d'étudiants par la rigueur élégante avec laquelle il commentait textes littéraires et discours journalistiques, en suivant une méthode qui mariait, en un bonheur communicatif, le sens des formes et le sens du social.

Même si tout s'est entrecroisé au cours de sa double carrière d'enseignant et d'auteur, c'est à mettre en relief sa contribution à l'espace littéraire, culturel et institutionnel belge qu'on s'attachera ici.

### De la rhétorique des textes à la sociologie de la littérature

Il faut pourtant dire un mot des deux grandes lignes de force ayant structuré son apport aux études littéraires. Car elles furent aussi, pour lui, des lignes de conduite intellectuelle.

Venu de la philologie, Jacques Dubois a été, dans la seconde moitié des années 1960, un des membres fondateurs du Groupe  $\mu$ , auquel on allait devoir, avec *Rhétorique générale* (Larousse, 1971), une matrice d'engendrement des tropes et des

figures, puis, avec *Rhétorique de la poésie* (Complexe, 1977), un modèle de description tabulaire des opérations poétiques. Avec ses cinq complices, c'est au vent de la modernité structuraliste qu'il avait ainsi ouvert les fenêtres de la vieille Faculté de philosophie et lettres. Son autre geste pionnier sera de procurer à la sociologie littéraire, avec *L'institution de la littérature* (Nathan-Labor, 1978), un ouvrage qui a vite fait école et qui a aujourd'hui statut de classique au sein de la discipline<sup>1</sup>. En y entrecroisant Sartre, Barthes et Bourdieu, mais aussi Goldmann, Althusser ou Lourau, il y proposait un tableau méthodique des instances de production, de diffusion et de consommation de la chose littéraire et une sorte de cahier des charges pour une sociologie des écritures et des styles.

Partant de quoi, Dubois n'allait plus cesser de retremper les formes de l'expression littéraire à leur substance sociale, les œuvres n'étant pas à considérer comme immergées dans un bain qui leur demeurerait extérieur, mais comme traversées et travaillées par le social, à l'image des « carafes de la Vivonne » proustiennes. Tournée vers la sociocritique, cette démarche, déjà en germe dans son étude sur *L'Assommoir* de Zola (Larousse, 1973), allait changer un spécialiste du roman naturaliste en spécialiste de Proust, auquel il a consacré deux ouvrages importants, dont le premier a modifié la compréhension, mais aussi la perception de la *Recherche du temps perdu* : *Pour Albertine. Proust et le sens du social* (Seuil, 1997) et *Le roman de Gilberte Swann. Proust sociologue paradoxal* (Seuil, 2018). C'est que l'univer-

1 L'ouvrage figure depuis 2005 au catalogue de la collection « Espace Nord ».

sitaire – auteur encore des *Romanciers du réel. De Balzac à Simenon* (Seuil, 2000) – allait aussi se changer en écrivain à part entière, avec un ton immédiatement reconnaissable, et sans craindre de développer une critique d'intervention faisant passer ce formidable lecteur de l'autre côté du miroir. *Figures du désir*, en 2011, comportait en guise de sous-titre un vibrant appel en ce sens, qui sonnait comme une aimable revendication : *Pour une critique amoureuse*. Car, comme Balzac et Proust, Jacques Dubois aimait ses personnages, la plupart féminins, objets autant que sujets de désir. Et ces personnages, contre « le machisme<sup>2</sup> », il les voyait au féminin : des « personnages féminines » donc, et bien plus trublions que muses<sup>3</sup>.

### Simenon pour fil rouge

Si on devait rebobiner un fil de continuité à travers les formes d'engagement de Jacques Dubois dans l'espace culturel et politique belge, ce pourrait être l'œuvre de Simenon, dont il est devenu peu à peu un des plus éminents spécialistes. « Georges Simenon est entré dans ma vie par effraction et en même temps il a toujours été là<sup>4</sup> », confiera-t-il à Laurent Demoulin. Sous ce rapport, tout a commencé en effet, si l'on veut, par l'auteur de *Pedigree*. En 1973, à l'occasion du 70<sup>e</sup> anniversaire du romancier, Maurice Piron prend l'initiative de consacrer l'ensemble des cours dont il a la charge à l'œuvre de ce dernier. Échoit à son assistant, Jacques Dubois, la tâche de commenter le corpus des *Maigret*. Grand lecteur de

romans policiers – on lui devra, à ce sujet, *Le roman policier ou la modernité* (Nathan, 1992) –, c'est par ce côté qu'il aborde pour la première fois et l'œuvre de Simenon et l'œuvre d'un auteur belge, monté en l'occurrence à Paris pour y récolter, à terme, de gros succès de librairie, mais en y restant durablement classé au bord de la grande littérature.

Bon objet pour un futur sociologue de la littérature : d'un côté, un espace littéraire satellisé par un puissant voisin ; de l'autre, un auteur d'origine liégeoise, à cheval sur deux genres – roman policier et roman psychologique –, édités par deux maisons très polaires – Presses de la Cité et Gallimard – et dont la trajectoire littéraire, alors achevée, l'avait vu évoluer de la littérature populaire sous tant de pseudonymes vers une littérature de meilleure facture, sous une signature – Simenon – représentant à la fois une image de marque, l'étiquette d'un genre et le blason d'un style. Piron lui ayant fait part des travaux réservés à son œuvre est invité à Lausanne : d'une longue fréquentation amicale sortira le projet de recueillir à Liège les archives du père de Maigret. Ce sera chose faite en 1977 avec l'inauguration du Fonds Simenon, longtemps hébergé au château de Colonster, sur le campus du Sart Tilman, et logé désormais en Outremeuse, dans l'ancien Institut de physiologie, devenu le pôle muséal de l'université. En procèdera un ouvrage dirigé avec Claudine Gothot-Mersch, *Lire Simenon* (Labor, 1980), où Dubois tirera leçon, dans un article rédigé sous le soleil de Madagascar, de l'appartenance et de la position de

classe du romancier de la déviance. Et surtout un Centre d'études placé successivement sous la présidence de Danielle Bajomée et Benoît Denis, de même qu'une revue – *Traces* –, avec une série de colloques internationaux organisés tant à Liège qu'à Marseille, Amiens ou Dakar. Simenon, revenu à Liège, fait voir du pays.

### La Belgique, entre Bruxelles et Wallonie

En 1975-1976, Yves Winkin rédige, sous la direction de Dubois, un mémoire en « Information et Arts de diffusion » avec le beau titre *L'Or et le Plomb ou L'Édition belge d'expression française. Contribution à la sociologie des modes de production des biens symboliques*. S'y fait jour, de façon déjà très construite, une approche socioéconomique de la production du livre en Wallonie et à Bruxelles, dont le flambeau sera finalement repris par les deux auteurs d'une volumineuse *Histoire de l'édition en Belgique*<sup>5</sup>. C'est à partir de là que la sociologie des champs de Bourdieu s'introduit dans le corpus théorique de Dubois. Deux ans plus tard, *L'institution de la littérature* y fera large place, ainsi qu'aux deux questions des « Littératures minoritaires » et des « Genres paralitéraires ». C'est aussi, avec le sociologue du Collège de France, l'amorce d'un dialogue qui portera notamment sur la spécificité quelque peu brouillée de la littérature belge d'expression française. En 1985, Bourdieu rédige un bref texte sous un titre provocant : « Existe-t-il une littérature belge<sup>6</sup> ? » Il en fait parvenir le manuscrit à son confrère liégeois.

2 *Figures du désir. Pour une critique amoureuse*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2011, p. 199.

3 On trouvera, sur le journal en ligne AOC, un article plus substantiel sur la carrière universitaire de Jacques Dubois, signé avec Laurent Demoulin, sous le titre « Jacques Dubois : mort d'un personnage ».

4 *Et tout le reste est littérature. Entretiens avec Laurent Demoulin*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2018, p. 139.

5 Pascal DURAND et Tanguy HABRAND, *Histoire de l'édition en Belgique (xv<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècle)*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2018.



→  
Jacques Dubois  
photographié par  
Nicole Hellyn, 1988  
© AML

Un petit débat interne est organisé avec les membres de son service (Jean-Marie Klinkenberg, Claudette Sarlet, moi-même). Et Dubois d'adresser à Bourdieu, en retour, une note de synthèse précisant les conditions historiques de développement de cette littérature, les contradictions qui l'animent et sa position tiraillée entre affirmation identitaire et assimilation à la culture française. Ladite note s'achève sur cette significative « Remarque ultime » : « Mes implications dans différentes actions et expressions de ce champ (direction d'une collection d'auteurs belges ou signature d'un manifeste autonomiste) demanderaient elles-mêmes à être analysées (et notamment en rapport avec les stratégies et positions relevées) ; elles constituent de toute façon un biais dont mes lecteurs tiendront compte<sup>7</sup>. »

C'est qu'en effet, le 15 septembre 1983, Jacques Dubois a – d'une part – procédé à une présentation à la presse d'un « Manifeste pour la culture wallonne » signé avec pas moins de quatre-vingts auteurs, créateurs et intellectuels wallons, au nombre desquels figurent Jean Louvet, José Fontaine, Julos Beaucarne, Jean-Jacques Andrien, Jean-Marie Klinkenberg, Michel Quévit, Thierry Michel, André-Joseph Dubois ou Thierry Haumont. Avec les compétences imparties à la Région dans un État qui s'est fédéralisé par cliquets, la Wallonie dispose des leviers de son destin économique, mais pas de son destin culturel, lesquels sont détenus par la Communauté française de Belgique. Bruxelles tend donc à exercer un pouvoir de domination et de censure, inhibe en tout

cas le déploiement d'une région où la mémoire des luttes sociales, les vagues d'immigration, la présence d'une conscience de soi à la fois hybride et mobile paraissent aux antipodes de la « déshistoire » et autres identités vacantes dont les intellectuels bruxellois ont fait affiche dans l'ouvrage *La Belgique malgré tout*, coordonné par Jacques Sojcher, aux Presses de l'ULB, deux ans plus tôt.

Dans un milieu politico-journalistique assez tribal au fond, le texte, bref et très enlevé, a fait l'effet, se rappelle Klinkenberg, d'un « séisme politique autant que culturel » : « Dubois pensait que si l'avenir de la Wallonie passe par son autonomie économique, il faut aussi qu'elle dispose d'un langage pour se parler. » Les réactions sont allées d'un accueil modérément favorable, dans le personnel socialiste wallon, à des rejets déclarés (les frères Dardenne) et à de violentes charges pamphlétaires (Pol Vandromme brocardant avec sa rhétorique habituelle le « projet des gribouilles wallons »). Est surtout incriminée, au prix d'une lecture réductrice, la tentation d'un repli sur elle-même, entre folklore et provincialisme, d'une « culture wallonne » dont il était en réalité moins question, dans le Manifeste, que d'une *culture en Wallonie*, étant entendu que sont Wallons tous ceux qui y habitent, d'où qu'ils proviennent. Les cosignataires – « Nous, de Wallonie » – auront beau faire valoir un régionalisme de mouvement propre à « [éviter] l'écueil du nationalisme chauvin » et à « [permettre] à la collectivité restreinte que nous sommes de se déployer sur plusieurs registres (politiques, sociaux,

culturels) de façon souple et prégnante<sup>8</sup> », ils seront peu entendus sur ce point crucial.

Revenant dix ans plus tard sur l'évènement, José Fontaine continuera de voir dans le Manifeste l'affirmation d'une identité et d'une modernité après trois grandes oblitérations de la Wallonie culturelle : d'abord par la culture belgo-flamande francophone (De Coster, Verhaeren, Maeterlinck, relayés par Henri Pirenne) ; ensuite par la Belgique française, régie des années 1930 aux années 1960 par l'esprit « lundiste » du manifeste orchestré par Franz Hellens, dont semblera hériter l'appellation « Communauté française de Belgique » ; enfin, à partir de 1975, par une « belgitude » tenant surtout d'une bruxellitude<sup>9</sup>. En une décennie, les choses n'auront guère évolué : « [La Wallonie] n'a [toujours] pas, constatera Dubois, la maîtrise de son enseignement, elle n'a pas de presse ou de radio-télévision "transversales", elle manque d'un certain nombre d'instances pour gérer sa culture (musée, théâtre<sup>10</sup>...). » Ajoutons que, depuis lors, les grandes villes wallonnes, qui ont perdu leurs quotidiens progressistes – *Le Peuple*, *La Wallonie*, *Le Matin* –, n'ont plus de véritables centres régionaux de la RTBF, l'information locale pouvant remonter de la périphérie vers le centre ayant été remplacée, par exemple à Liège, par des studios au service de grandes émissions de diver-

6 Pierre BOURDIEU, « Existe-t-il une littérature belge ? Limites d'un champ et frontières politiques », dans *Études de lettres* (Lausanne), n° 4, octobre-décembre 1985, p. 3-6.

7 Jacques DUBOIS, « Remarque sur la note "Existe-t-il une littérature belge ?" à l'intention de P. Bourdieu », texte dactylographié, daté du 13 novembre 1985 [archive personnelle].

8 « Des intellectuels en Wallonie », dans *La Wallonie et ses intellectuels*, dossier coédité par les *Cahiers marxistes* (n° 187) et la revue *Toudi* (tome 7), novembre 1992, p. 15.

9 José FONTAINE, « Le Manifeste et autres théories de la culture en Belgique », dans *La Wallonie et ses intellectuels*, *ibid.*, p. 89-104.

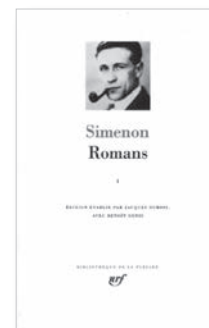
10 Jacques DUBOIS, « Des intellectuels en Wallonie », *art. cité*, p. 16.

tissement. Ce n'est pas l'effet rasoir d'Ockham des économies : c'est le signe d'une dépossession culturelle qui poursuit son cours.

Par un paradoxe qui fut aussi, chez lui, l'expression d'une ironie très dialectique, Jacques Dubois – d'autre part – lance, cette même année 1983, la collection « Espace Nord ». Attaché littéraire à la Promotion des Lettres, Marc Quaghebeur avait été le premier à la manœuvre : il avait approché Jacques Antoine, éditeur de la collection « Passé Présent » ; mais celui-ci avait renâclé à l'idée, vulgaire à ses yeux, d'une collection de poche pour les classiques de la littérature belge. Sous l'impulsion du même Quaghebeur, contacté pour un subside à allouer au magazine *Carré*, Dubois reprend la balle au bond et, déjà directeur de collection chez Labor – « Dossier Media », où a paru *L'institution de la littérature* –, convainc l'éditeur de mettre en place sur le marché de la librairie, avec le soutien des pouvoirs publics, une collection tournée vers les lecteurs autant que vers les prescripteurs de lecture que sont les professeurs de lettres dans le secondaire et le supérieur. Un comité interuniversitaire, chapeauté par Dominique Friart, est établi avec Michel Otten, Paul Emond, Jacques Carion, Jean-Marie Klinkenberg ou encore Daniel Blampain. Ce seront des livres bon marché, mais sur bon papier, avec préfaces d'écrivains et « lectures » confiées à des spécialistes, dossier iconographique et bibliographie. En somme, il s'agit de procurer aux lettres belges la bibliothèque dont elles avaient besoin pour se connaître

et s'affirmer. *Le bourgmestre de Furnes*, consenti gracieusement par Simenon pour le marché belge, ouvre le catalogue, postfacé par Dubois. Suivront une première centaine de titres, un temps en cheville avec Actes Sud et les Éditions de l'Aire, éditrices de la collection « Babel » à partir de 1989. Au prix d'avatars successifs, la collection, détenue à présent par la Fédération Wallonie-Bruxelles, est riche d'un catalogue de plus de quatre-cents titres, ouvert de plus en plus aux auteurs contemporains, qui y voient une instance de consécration non académique. En ce sens, elle est devenue, par une sorte de performance à retard du sociologue de la littérature, une des institutions de la vie littéraire en Wallonie et à Bruxelles.

Les années militantes de Jacques Dubois, entre 1980 et 2000, auront été également, en troisième lieu, celles de hautes responsabilités, remplies, d'un côté, à la direction de la rédaction de *La Wallonie* de 1991 à 1993 – sans oublier, en 1981-1982, celle d'un magazine politique et culturel, *Carré*, qui connut deux numéros et un troisième double – et, d'un autre côté, au sein du ministère de la Culture : il y préside, de 1982 à 1986, la Commission de sélection des films, puis, de 1986 à 1998, la Commission des Lettres. On s'y souvient encore, rapporte Jean-Luc Outers, de sa force d'engagement et de l'habileté qui était la sienne à boucler un ordre du jour sans donner l'impression à quiconque qu'il lui ait été fait la moindre violence. Il y avait en effet chez lui une douce fermeté, doublée d'une capacité de travail peu commune.



## Simenon avec quelques autres

L'itinéraire de Jacques Dubois est celui d'un universitaire gâté par le sort et par le talent : de Zola à Proust, puis de Balzac à Simenon. Le coup de force, au cours des années 2000, est de faire entrer le romancier liégeois dans la « Bibliothèque de la Pléiade », autant dire dans le saint des saints de la littérature universelle. Claudine Gothot-Mersch, requise par Flaubert, lui cède le flambeau, il s'associe Benoît Denis, jeune professeur de littérature à l'Université de Liège et spécialiste de l'engagement littéraire. Deux premiers volumes, copieusement annotés, sortent sous coffret en 2003, faisant parts égales aux romans policiers et aux « romans romans », suivis d'un troisième, en 2009, qui leur adjoint *Pedigree* avec d'autres textes autobiographiques. Gros succès dans la collection : Simenon marche sous toutes les couvertures.

Ce double coup de force est un coup de maître. Il ne s'agissait pas seulement de placer Simenon à côté de Dumas dans ladite collection ni de contribuer à légitimer une œuvre conjoignant grand public et image minoritaire, mais d'installer l'écrivain liégeois parmi les grands romanciers du réel, particulièrement attentif en son cas à l'homme moyen, aux déviances ordinaires, aux réalités faussement superficielles, dans un style reconnaissable dès l'incipit, qui demeure la clé et le mystère de l'univers simenonien. « Jacques Dubois, confie Danielle Bajomée, s'est toujours employé à batailler contre les préjugés qui amenaient à ne lire Simenon qu'au

filtre des *Maigret*. Loin des schémas simplificateurs qui voulaient opposer “romans policiers” et “romans durs”, comme le faisait Simenon lui-même, il a toujours tenu à mettre en relief la continuité entre les deux types de productions. » Passant de Claude Simon à Simenon et du nouveau roman au roman réaliste, elle donnera, en 2003, *Simenon : une légende du XX<sup>e</sup> siècle*<sup>11</sup>, en y déplaçant le point de vue adopté par son aîné : « [celui-ci] s'était montré plus sociologue que psychologue, négligeant ce qui m'intéressera quant à moi dans l'abondance du romancier graphomane ». L'œuvre apparemment si limpide n'a pas livré tous ses secrets. Et on s'attache encore de nos jours, en bord de Meuse et ailleurs, à les sonder<sup>12</sup>. Thierry Haumont, Jean-Luc Outers, Caroline Lamarche, Jean-Philippe Toussaint – pour ne rien dire d'une Annie Ernaux ou d'une Christine Angot hors cadre belge – peuvent ou auraient pu en témoigner, comme aussi les frères Dardenne, Jean Louvet, Michèle Fabien ou Jean-Marie Piemme : grand lecteur, Jacques Dubois fut surtout un bon lecteur, annotant de « ah ! » et de « oh ! » aussi attentifs les manuscrits soumis tant par des écrivains plus ou moins proches de lui que par ses collaborateurs universitaires. André-Joseph Dubois, auteur de *L'œil de la mouche* (Balland, 1981), ayant pris désormais, après une longue éclipse littéraire, ses quartiers de romancier aux éditions Weyrich, m'écrit : « Jacques Dubois s'était déjà intéressé à mon mémoire de licence que je ne présentais pourtant pas dans son service mais auquel il trouvait une allure “structuraliste et sociologique” et quelques années plus

tard, il a encouragé mes premières tentatives littéraires (une médiocre pièce de théâtre) et adhéré à mon premier roman. » « Ses avis, continue-t-il, comptaient d'autant plus pour moi qu'ils étaient toujours amicaux, je veux dire sincères : parfois accompagnés d'une réserve qu'il m'exprimait de sa voix chaude et appliquée, suivie de son sourire éclatant. » À un plus jeune, auquel il a accordé de longs entretiens autobiographiques dont est sorti un très beau livre, c'est un autre coup de pouce du destin qu'il a donné. « C'était l'époque, se souvient Laurent Demoulin, où je cherchais un éditeur et ne recevais que des réponses négatives, y compris de Gallimard, pour un manuscrit qui s'intitulait alors *L'Amour et la Merde*. Jacques Dubois m'a fait l'amitié de lire mon manuscrit et m'a envoyé un mail rassurant, qui s'étonnait des refus éditoriaux. L'“objet” de son courriel était non pas “L'Amour et la Merde”[,] mais “Robinson”. Je me suis dit que mon professeur m'envoyait là un message. J'ai renvoyé mon manuscrit avec pour nouveau titre *Robinson*, et cette fois j'ai reçu une réponse positive de Maylis de Kerangal, alors membre du comité de lecture de Gallimard. » Suivront une parution dans la collection « Blanche » en 2016, un prix Rossel et une réédition en « Folio ». Qui dit mieux ? Maintenant que le maître nous a quittés, ayant rangé ses outils à côté des volumes de la *Recherche du temps perdu*, elle paraît bien déserte, l'île de Robinson. Déserte, vraiment ? Des écrits demeurent, une démarche et un style de pensée, quelques successeurs. Et tout le reste, qu'il soit de Belgique ou d'ailleurs, est littérature.

11 Danielle BAJOMÉE, *Simenon : une légende du XX<sup>e</sup> siècle* (avec la collab. de D.Tomasovic), Bruxelles, La Renaissance du livre, coll. « Les beaux livres du patrimoine », 2003.

12 Voir, à ce sujet, Jean-Louis DUMORTIER (dir.), *Le roman de Simenon : Pedigree : entre réalité et fiction*, Bruxelles, La Renaissance du livre, coll. « Paroles d'aube », 2003, le *Cahier de l'Herne* piloté par Laurent DEMOULIN (n° 112, 2013), ainsi que l'essai de Benoît DENIS, *Michel Audiard – Georges Simenon : Le Sang à la tête, Maigret tend un piège, Le Président*, Arles, Actes Sud, coll. « Institut Lumière », 2020.

**LE CARNET ET LES INSTANTS** Trimestriel  
N° 228, du 1<sup>er</sup> juillet au 30 septembre 2026

**ÉDITEUR RESPONSABLE** Fédération Wallonie-Bruxelles  
Boulevard Léopold II – 1080 Bruxelles

**RÉDACTRICE EN CHEF** Nausicaa Dewez (nausicaa.dewez@cfwb.be)

**RESPONSABLE BIBLIOGRAPHIE** Thibault Carion (thibault.carion@cfwb.be)

**ONT COLLABORÉ  
AU PRÉSENT NUMÉRO** Alain Delaunois, Nausicaa Dewez, Dominique Dewind, Pascal Durand,  
Frédéric Saenen, Valère Schacht, Michel Torrekens, Louise Van Brabant,  
Michel Zumkir

**RÉDACTION** carnet.instants@cfwb.be

**SITE INTERNET** le-carnet-et-les-instants.net

**GRAPHISME** [nor] production (www.norproduction.eu)

Le Carnet et les Instants, Direction des Lettres  
Ministère de la Fédération Wallonie-Bruxelles, bureau 1A034  
44, boulevard Léopold II, 1080 Bruxelles

Illustrations de couverture : Constant Malva au Coq de Jemappes, 1938  
© AML/DR; Irène Hamoir journaliste à Bruxelles, au milieu des années 1950.  
Coll. privée/DR



**À LA UNE**

BOIS DU CAZIER 1956 : ÉCRIRE LA MINE

**ENTRETIEN**

GIUSEPPE SANTOLIKIDO  
AU PAYS D'ENCRE

**REDÉCOUVERTE**

IRÈNE HAMOIR SURREALISTE

**JEUNESSE**

LE PASSAGE EN LITTÉRATURE  
*YOUNG ADULT*

**ÉDITION**

TUSITALA, ÉDITER EN TANDEM

**LES INSTANTANÉS DES AML**

RENÉ MOULAERT, SCÉNOGRAPHE  
D'AVANT-GARDE

**LIBRAIRE, VOTRE PARTENAIRE**

MOLIÈRE À CHARLEROI

**HOMMAGE**

JACQUES DUBOIS (1933-2026)