

## Humour dans la littérature belge (II)

Laurent Demoulin

Qu'ils soient belges ou qu'ils viennent du bout du monde, les amateurs d'humour sont des ogres à l'appétit insatiable, toujours à la recherche de nouvelles sensations. C'est pourquoi, après le « potache » en hors d'œuvre et « la langue héroï-comique à la sauce contestataire » en premier plat – que nous a servis Paul Aron dans le précédent numéro du *Carnet* –, nous vous proposons aujourd'hui un mets quelque peu différent des deux premiers, de façon à étendre les limites de la gastronomie et à rendre extensibles les catégories du comique : il s'agit de l'absurde, notre deuxième plat.

Deuxième plat : récit farci au voyageur de Grande Absurdie

Loin de dédaigner l'humour absurde, la littérature belge compte quelques ardents défenseurs de ce genre au XX<sup>e</sup> siècle. Cette propension serait-elle due à une particularité de la Belgique, de sa politique, de son histoire ou de ses mœurs ? Il est permis d'en douter : sans doute est-elle simplement liée au nom d'un des plus prestigieux écrivains qu'ait connu le pays : Henri Michaux (1899-1984). L'on songe ici au premier Michaux : celui de *Mes propriétés* (1930), de *Voyage en Grande Garabagne* (1936) et de *Plume* (1938), soit, probablement à la part la plus célèbre et la plus lue d'une œuvre immense et variée. L'absurde selon Michaux est à la fois cruel et serein : il s'écrit le plus souvent dans des poèmes en prose épurés, obéissant à une langue assez classique, syntaxiquement neutre – en cela, ces pièces absurdes s'opposent aux poèmes en vers libres dont la langue est au contraire inventive, sonore et déstructurée. L'humour qui sourd de ces poèmes absurdes, par exemple dans *Plume*, tient sans doute beaucoup au contraste entre le calme qui se dégage de l'expression et la folie du propos, entre la normalité langagière et l'anormalité référentielle. Cette anormalité est d'ailleurs souvent elle-même paradoxalement logique : en général, il ne s'agit pas de fantaisie absolue, mais de l'exagération d'un trait originel. Ainsi, en Grande Garabagne, les Kalakiès sont bagarreurs et tout chez eux est, à l'extrême, conditionné par cette caractéristique unique donnée d'emblée. Et cela aboutit rapidement à une conclusion somme toute prévisible : « En fait, il ne reste plus que quelques Kalakiès. » De la même manière, les Arpèdres sont « obsédés de droiture », les Gaur « altérés de religion », les Nonais sont les esclaves des Oliabaires et les Hivinizikis sont toujours pressés, comme chacun sait. La fantaisie du propos est donc conditionnée par une loi d'airain : le désordre naît d'un excès d'ordre. L'absurde selon Michaux n'a rien à voir avec l'onirisme déjanté.

L'influence du père de *Plume* est patente chez plus d'un écrivain. Elle est ainsi revendiquée ouvertement par le poète Karel Logist (né à Spa en 1962). Dès son premier recueil, *Le séismographe* (1988), l'on rencontre des poèmes s'ouvrant sur une loi qui sera poussée dans ses conséquences ultimes jusqu'à l'absurde : « Il vécut en sorte que jamais personne ne se crût obligé envers lui. Nouveau-né, il ne vagissait qu'avec la certitude qu'on ne pourrait l'entendre. [...] Bien plus tard, tout âgé qu'il était, il s'abstint de mourir, de peur de provoquer une série d'embarras. » Il ne s'agit pas, loin de là, de la seule source d'inspiration de Karel Logist, poète particulièrement subtil, mouvant, volatile et original, mais, de temps en temps, comme pour marquer une pause, il livre à ses lecteurs des petits récits à peine ébauchés. Une espèce de légèreté l'éloigne un peu de son modèle : les conclusions disparaissent et les historiettes demeurent en suspens. Mais d'autres traits rappellent tout de même Michaux. Ainsi dans la section « Des poètes tactac » de *J'arrive à la mer* (2003), les « poètes tactac » en question présentent la même fausse naïveté et la même impassibilité que *Plume* : « Entre poire et fromage / les poètes tactac / apprivoisent les souris / qui leur mangent les lèvres / – toutes ensemble elles chicotent / fricotent et s'asticotent – / et leur font l'air heureux » ou « Ils

démontent les pendules / ils décrochent les pendus / pour voir comment c'est fait – tictactictac / aussi gentiment s'excusent-ils / et remontent-ils les mêmes pendules / raccrochent-ils les mêmes pendus / à moins que ceux-ci s'y opposent. »

Nicolas Ancion (né à Liège en 1971) est un autre héritier de Michaux. Poète, romancier, auteur d'histoires pour les enfants, chroniqueur et dramaturge, cet écrivain prolifique est assurément plein d'humour. Il aurait sans doute pu entrer dans presque toutes les catégories évoquées dans cette série d'articles. Pour s'en convaincre, il suffit d'examiner sa bibliographie. *Septante raisons de péter en public* (1999) lui donne droit à une place dans une section « scatologie joyeuse » (et, en l'occurrence, affichant sa belgitude). La parodie apparaît dans le titre du récent *L'homme qui valait 35 milliards* (2009), qui illustre également son goût pour les références ludiques à la culture la moins légitime. Le contenu de ce dernier roman, qui voit un artiste enlever le patron des patrons, Lakshmi Mittal, vaudrait la création d'une rubrique « humour impertinent » ou « humour engagé ». Une forme d'impertinence se lit également dans l'évocation de l'univers enfantin (*Nous sommes tous des playmobiles*, 2007) et dans une franche tendance à la désacralisation de la littérature (*Écrivain cherche place concierge*, 1998 ou *Le poète fait sa pub*, 2006). Ancion n'est pas non plus avare en jeux de mots, mais c'est sans doute dans le domaine de l'absurde qu'il donne la meilleure part de son écriture.

Souvent, les récits de Nicolas Ancion démarrent de façon assez réaliste avant de basculer brusquement dans l'imaginaire, la fantaisie pure, le farfelu ou le loufoque. Tout y est possible: un chien en peluche peut mener une enquête ou un enfant avoir sept ans le jour de sa naissance. Mais, s'il lui arrive aussi de rédiger des nouvelles plus réalistes, qui explorent le quotidien contemporain, c'est dans sa poésie (ou ce qu'il range sous cette étiquette) qu'Ancion exploite de la façon la plus riche sa propension à l'absurde. Ainsi, dans *Le dortoir* (2004), certains textes répondent à la formule de Michaux envisagée plus haut : une donnée de départ est poussé jusqu'à son issue (il)logique. Mais la situation initiale est parfois déjouée par la suite du texte, la conclusion n'ayant alors rien à voir avec les prémisses. Ou encore : le texte est d'emblée loufoque. Mais ce n'est pas seulement au niveau narratif que Nicolas Ancion varie les formules. Il use aussi de différentes intensités dans l'absurde. La plongée dans le *nonsense* peut être plus ou moins profonde. Tentons, toujours à partir du même recueil, une très sommaire classification. Le premier degré décrit une situation possible mais hautement improbable (un garçon jette des livres mous sur la tête des vieilles dames, par exemple), la seconde une situation impossible mais pensable (un phonographe tue un petit garçon par jalousie), la troisième une situation impensable (un enfant a quarante ans depuis une centaine d'années, un autre habite « la dernière chambre avant la suivante » et, dans la salle aux mots, on se prend des onomatopées dans les dents et l'on trébuche sur les sens cachés). Ce n'est plus l'histoire qui est alors absurde, mais le récit.

Le romancier Carino Bucciarelli (né à Charleroi en 1958) puise sans doute son inspiration à une autre source, tout aussi glorieuse, mais beaucoup moins belge : son univers rappelle plutôt Kafka que Michaux. Aussi, chez lui, l'absurde frôle-t-il les frontières de l'angoisse. Peut-être pourrait-on parler à son propos d'absurde noir. Dans *La Femme de sel* (2001), un fils fabrique une femme pour son père qui souffre de solitude. *Samuel est mort* (1999) s'ouvre sur une dispute entre un homme fraîchement assassiné et son ami arrivé trop tard pour le sauver. Les identités des deux protagonistes se brouillent dans la suite du récit. Certains dialogues mêlent avec brio plusieurs variétés d'absurde, comme si par l'absurdité des phrases elles-mêmes était dénoncée l'absurdité du récit – au prix d'une étrange circularité :

« – Samuel est mort. Il a reçu une lettre. Je ne lui ai jamais écrit, mais elle est bien de ma main.

– Si tu ne mens pas, tu dois éprouver un grand chagrin.

– Très grand.

- Que disait-il dans sa lettre ?
- C’est moi qui l’ai écrite, ne comprends-tu donc rien ? ne m’en demande pas le contenu ; j’ai reconnu mon écriture, pourtant je n’ai pu lire jusqu’au bout.
- Je n’ai rien compris. C’était le genre de phrase que j’utilise, mais placées comme elles étaient, elles n’avaient aucune signification. [...]
- Où est-il ?
- Le mort ! Dans un hangar désaffecté [...]
- Ses proches sont prévenus ?
- Il m’a demandé de n’en rien faire.
- Qui ?
- Lui.
- Lui ?
- Oui, le mort ! Vas-tu cesser de douter de ma parole. Viens allons là-bas. [...]
- Nous irons, mais puisque tu mens, nous avons tout le temps. Viens. »

Par ailleurs, Carino Bucciarelli est, lui aussi, également poète et sa poésie est sans doute plus ironique qu’absurde. À notre connaissance, il n’a plus rien publié depuis 2001 : nous ne pouvons que regretter le silence de cet auteur puissamment original.

Terminons ce parcours elliptique commencé avec Michaux par un autre maître du genre, Jacques Sternberg (1923-2006). L’œuvre de Sternberg est monumentale et son commentaire demanderait plus d’un numéro entier du *Carnet*. Que l’on en juge : Sternberg a écrit du théâtre, des essais, un *Dictionnaire des idées revues*, des chroniques, des pamphlets, un scénario de film, seize romans et, surtout, pas moins de 1 800 contes, genre dans lequel il est particulièrement brillant. Cet auteur souvent qualifié d’inclassable ou de non-conformiste semble, au départ, appartenir à une tradition qui n’a rien à voir avec Michaux et la poésie : celle du fantastique et de la science fiction. Mais il ne fait aucun doute que Sternberg n’a de cesse de pervertir cette tradition. Sa façon de ramasser ses récits en de petits contes serrés est déjà une manière de déjouer l’illusion réaliste qui est à l’œuvre dans la SF traditionnelle. L’obsession de la mort qui habite ses histoires constitue une seconde déviance, tant et si bien qu’il en vient à écrire des contes qui n’ont en fait rien de commun avec la science fiction, dans la mesure où celle-ci réclame de ses lecteurs ce que Coleridge appelait la « suspension volontaire de l’incrédulité », alors que Sternberg nous livre des récits absurdes, qui, au contraire, font réfléchir au caractère fragile de la réalité. Il ne s’agit pas de produire une variante crédible et vraisemblable au monde connu, mais de rendre étrange celui-ci. Le *même* n’est pas prolongé dans une dimension autre : l’autre s’infiltré dans le même, comme pour nous dire que la réalité pourrait être différente de ce qu’elle est. Ainsi, même s’il emprunte au départ des voies étrangères à celles de Michaux, Sternberg obtient un résultat qui n’en est pas tout à fait éloigné. Certains *Contes glacés* (1974) obéissent en effet *mutatis mutandis* à la même structure que *Voyage en Grande Garabagne*. Par exemple le conte « Les morts » : « Là-bas, sur Nécraftis, la lugubre planète de la Galaxie Maudite, les créatures vivent sous le sol, parmi les larves et la moisissure. Ils ressemblent comme des frères à nos squelettes. / Et quand ils meurent, on les rejettent à la surface du sol où, après quelques années, ils se métamorphosent dans la mort, s’engrossent de mauvaise chair, de graisse, et dans leurs visages livides viennent alors se greffer des traits qui rappellent étrangement les nôtres. » Preuve, si besoin était, que l’absurde ne se limite pas à une remise en cause du réel : il ouvre les imaginaires.