

À quoi pourraient servir une sorcière, un diable et un peintre ?

Figurations autoriales dans les journaux expérimentaux flamands de Maurice Gilliams (1900-1982) et Gaston Burssens (1896-1965)

Matthieu Sergier

Résumé

Durant les années 1960 et 1970, la littérature flamande en particulier, et dans une moindre mesure la littérature des Pays-Bas, a été traversée par une tendance expérimentale, dans laquelle le journal d'écrivain occupe une place importante. Parmi les modèles auxquels s'identifient ces diaristes expérimentaux, figurent fréquemment deux journaux flamands bien particuliers: *Fabula Rasa* (1945), de Gaston Burssens et *De man voor het venster* (1943), de Maurice Gilliams. Cependant, contrairement à ces journaux des années 1960 et 1970, les journaux de Burssens et Gilliams contiennent, au sein de leur péritexte, un autoportrait en ce qui concerne Gilliams, et en ce qui concerne Burssens une série d'illustrations où il est possible de reconnaître une mise en scène de la fonction auctoriale. Dans cet article, j'essaye de démontrer à quel point ces éléments péritextuels, dans le dialogue qu'ils nouent avec le texte et en fonction de la lecture qui en est faite, peuvent se retrouver au service d'une stratégie posturale qui met à mal toute conception traditionnelle du temps.

Abstract

Flemish literature and to a lesser extent Dutch literature of the 1960's and the 1970's is characterized by an experimental tendency in which the writer's diary plays an important role. Among the diarist's models, two specific journals are frequently mentioned: Gaston Burssens's *Fabula Rasa* (1945) and Maurice Gilliams's *De man voor het venster* (1943). Unlike most 1960's and 1970's diaries, Burssens's and Gilliams's texts contain, in their peritext, a self-portrait (Gilliams) and a series of pictures (Burssens) in which one can recognize a staging of the auctorial function. In this article, I examine to what extent the peritextual elements, in their dialogic relationship with the text and depending on the way they are read, can serve a postural strategy that undermines traditional notions of time.

Keywords

Experimental writer's diary, Flemish literature, auctorial scenography & ethos, image/text relation, Maurice Gilliams, Gaston Burssens.

Durant les années 1960 et 1970, la littérature flamande en particulier et, dans une moindre mesure, la littérature des Pays-Bas, ont été traversées par une tendance que nous conviendrons d'appeler « expérimentale »¹, dans laquelle le journal d'écrivain figure parmi les genres de prédilection². Par journal d'écrivain, j'entends une « série de traces datées »³ issue de la plume d'un écrivain reconnu⁴. Ces journaux sont publiés, du vivant de l'écrivain ou non. Il arrive même qu'ils aient été rédigés en vue d'être publiés, c'est d'ailleurs le cas pour les deux ouvrages dont traite cet article. Par « expérimentaux », j'entends des ouvrages qui se présentent comme appartenant au genre diariste, tout en s'écartant néanmoins des conventions génériques courantes à l'époque de leur publication et qui, de ce fait, invitent à considérer un renouveau formel.

Parmi les modèles auxquels s'identifient ces diaristes expérimentaux, figurent fréquemment deux journaux flamands bien particuliers : *Fabula Rasa* (1945), de Gaston Burssens⁵ et *De man voor het venster* (1943), de Maurice Gilliams⁶. Tout comme les journaux des années 1960 et 1970, les deux ouvrages affichent une approche centrifuge de la codification générique. Si dans les deux cas le lecteur peut se sentir invité à lire l'ouvrage comme s'il s'agissait d'un journal, cette invitation peut bien vite se révéler être un défi. En outre, c'est une dynamique centrifuge du même ordre qu'affiche leur approche du caractère autobiographique du journal. Il s'agit d'une approche qui met radicalement à mal une conception essentialiste de l'identité, en mettant en évidence le doute qui fonde toute narration de soi, comme s'il s'agissait de démontrer encore et encore l'impossible accès à cette inconnue qu'est la personne.

D'un point de vue davantage historiographique, l'attrait pour Burssens et Gilliams peut s'expliquer du fait que les deux auteurs ont largement contribué aux courants artistiques novateurs de l'entre-deux-guerres (poésie expressionniste pour Burssens, prose moderniste pour Gilliams)

1. D'autres dénominations furent en effet utilisées et retenues par l'histoire de la littérature néerlandaise, telles que « ander proza ». Voir à ce sujet Sybren POLET, *Ander proza. Bloemlezing uit het Nederlandse experimenterende proza van Theo van Doesburg tot heden (1975) samengesteld en ingeleid door Sybren Polet*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1978. J'emploie ici la terminologie utilisée par Hugo Brems dans son histoire de la littérature néerlandaise contemporaine, où il parle de « literair experiment » ou encore de « experimenteel [...] proza » (Hugo BREMS, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*, Amsterdam, Bert Bakker, 2006, p. 287).

2. On peut citer notamment ici les journaux de Ivo Michiels (1923), Paul de Wispelaere (1928), Jan Emiel Daele (1942-1978), René Gysen (1927-1969), Marc Insingel (1935), Daniël Robberechts (1937-1992), Willy Roggeman (1934), Julien Weverbergh (1930) et Jan Walravens (1920-1965). Du côté des Pays-Bas, mentionnons Jeroen Brouwers (1940) et Jacq Firmin Vogelaar (1944).

3. J'utilise ici la définition proposée par Philippe Lejeune et Catherine Bogaert (voir *Un journal à soi. Histoire d'une pratique*, Paris, Textuel, 2003, p. 8).

4. Voir à propos du statut littéraire du journal, Michel BRAUD, *La forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*, Paris, Seuil, « Poétique », 2006, pp. 270-271.

5. Gaston BURSENS, *Fabula Rasa. Proeve van objectief dagboek. Met illustraties van Jozef Cantré*, Antwerpen, De Sikkel, 1945.

6. Maurice GILLIAMS, *De man voor het venster. Aantekeningen*, Antwerpen, De Nederlandsche Boekhandel, 1943.

dont s'inspireront, en Flandre et aux Pays-Bas, les courants expérimentaux de la seconde moitié du XX^e siècle. On peut mentionner ici à titre d'exemple d'épigone Daniël Robberechts qui, dans la première entrée de son journal *De grote schaamlippen. Een dynamische zelfbeschrijving* (1969)⁷, mentionne la filiation de son projet diariste à *De man voor het venster*. Gilliams se trouve également mentionné parmi les précurseurs dans une liste établie par Martien J.G. de Jong⁸. Cette liste reprend les écrivains diaristes néerlandophones représentatifs de la fameuse tendance diariste des années 1960 et 1970, sans mentionner pour autant l'existence d'une éventuelle tendance à l'expérimentation littéraire. Cette liste a ensuite été revue et corrigée par Hans Vandevoorde, qui y a notamment ajouté le *Fabula Rasa* de Gaston Burssens puisque, selon lui, Burssens aurait inspiré l'écrivain Jan Walravens pour son journal *Jan Biorix* (1965)⁹.

Il est frappant de constater que, contrairement à ces journaux des années 1960 et 1970, ceux de Burssens et Gilliams contiennent, au sein de leur péri-texte, un autoportrait en ce qui concerne Gilliams, et en ce qui concerne Burssens une série d'illustrations où il est possible de reconnaître une mise en scène de la fonction auctoriale. Ces deux ouvrages s'ouvrent, en d'autres termes, par une ou plusieurs illustrations frappées du sceau de la scénographie auctoriale et invitent dès lors le lecteur à orienter sa lecture selon cette scénographie¹⁰. C'est à une analyse de ces illustrations et du texte qui les accompagne que s'emploie cet article. J'essaierai en effet de démontrer à quel point ces éléments péri-textuels, dans le dialogue qu'ils nouent avec le texte et en fonction de la lecture qui en est faite, peuvent se retrouver au service de stratégies autonarratives. J'emploie pour cela les premières éditions de ces journaux. Seules ces éditions-là contiennent en effet des illustrations.

7. Daniël ROBBERECHTS, *De grote schaamlippen. Een dynamische zelfbeschrijving*, 's Gravenhage / Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar, « Nieuwe Nijgh boeken 25 », 1969, p. 7.

8. Martien J.G. DE JONG, *Facetten van de Nederlandstalige literatuurbeschouwing in de twintigste eeuw*, Amsterdam / Tiel, Lanno, 1977, pp. 175-176.

9. Hans VANDEVOORDE, « 'Het leven is niet goed'. Jan Biorix als exponent van 'le nouveau journal' », dans Jan Walravens en het experiment, s. dir. Lars BERNAERTS, Hans VANDEVOORDE & Bart VERVAECK, Gent, Academia Press, « Ginkgo », 2011, p. 205.

10. À propos de la notion de scénographie, je renvoie à Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, pp. 190-202. Voir aussi Nausicaa Dewez et David Martens à propos de la mise en scène de l'écrivain: « Quelle est en effet la spécificité d'une figure comme celle de l'écrivain, si ce n'est, tout d'abord, celle d'être désigné et mise en scène en tant que tel, c'est-à-dire en tant qu'écrivain, à travers des processus de désignation ainsi qu'une série d'attributs à même de marquer sa fonction ? Pour "faire écrivain", et plus précisément pour donner à voir le type d'écrivain qu'il entend incarner, un auteur doit obéir à certaines normes, dont le répertoire, pour riche qu'il soit, n'est pas moins relativement restreint. » Cette scénographie, selon David Martens et Nausicaa Dewez, concerne avant tout la représentation du corps dans son ensemble et l'espace dans lequel celui-ci s'inscrit (Nausicaa DEWEZ & David MARTENS, « Iconographies de l'écrivain. Du corps de l'auteur au corpus de l'œuvre », dans *Interférences littéraires*, n° 2, « Iconographies de l'écrivain », s. dir. Nausicaa DEWEZ & David MARTENS, mai 2009, p. 16. [En ligne], URL : <http://www.interferenceslitteraires.be/nr2>).

1. La sorcière et le diable

Si l'on se penchera ici sur l'un de ses textes en prose, l'historiographie se souvient surtout de Gaston Burssens comme d'un poète et d'un nationaliste flamand, longuement méconnu puisque ce n'est qu'à partir des années 1950 que lui seront attribués des prix prestigieux tels que le Driejaarlijkse Staatsprijs voor de Poëzie (pour les périodes 1950-52 et 1956-1958) et que le mouvement de renouveau poétique des années 1950 (les *Vijftigers*) reconnaîtra en lui un précurseur. Burssens a la réputation d'être un auteur compliqué, cérébral, non pas en raison de son style ou de son humour noir et cynique, mais surtout en raison du fil de ses raisonnements sinueux, qui recèle une affection particulière pour l'absurde et le paradoxe et qui témoigne d'une fâcheuse tendance à éviter le droit chemin.

Fabula Rasa est composé d'une préface et d'une postface, entre lesquelles figurent deux fois 28 « fabulae », des petites histoires qui portent toutes un titre. Il s'agit de petites histoires absurdes, d'aphorismes, d'anecdotes humoristiques, de fragments de pièces de théâtre, de blagues et de quatre fragments de journal intime. D'abord viennent les « fabulae fictae » et ensuite les « fabulae veraces ». Ces dernières sont précédées d'une seconde préface, appelée « Préface seconde et définitive ». La première édition, celle qui nous intéresse ici, a été tirée à 200 exemplaires et comporte des illustrations de Jozef Cantré, un xylographe et sculpteur expressionniste flamand.

Dans ce qui suit, je vais m'intéresser aux modalités selon lesquelles fonctionne la dynamique qui anime deux *ethè*. Je conçois l'*ethos*, à la suite de Jérôme Meizoz, comme l'image auctoriale telle qu'elle « est inféré[e] de l'intérieur d'un discours et ne peut inclure une conduite sociale [...] »¹¹. Meizoz s'inspire ici de Dominique Maingueneau, pour qui « l'*ethos* est une notion *discursive* », qui « se construit à travers le discours, ce n'est pas une "image" du locuteur extérieure à la parole »¹². Puisque dans cet article je m'intéresse au rapport dialogique entre illustration et écriture, je ferai une distinction entre d'une part un *ethos* graphique et d'autre part l'*ethos* discursif qui lui est intimement lié. Ces deux *ethè* se prêtent à une lecture qui nous aidera à tenter de déterminer à quel type de posture ceux-ci auraient bien pu participer, c'est-à-dire à quel positionnement singulier de l'auteur dans le champ littéraire, et ceci notamment au travers de ses publications¹³.

11. Jérôme MEIZOZ, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine « Érudition », 2011, p. 86. Voir à ce sujet également « La fabrique d'une notion. Entretien avec Jérôme Meizoz au sujet du concept de 'posture' », propos recueillis par David MARTENS, dans *Interférences littéraires/Littéraire interferenties*, n° 6, mai 2011, pp. 199-212. [En ligne], URL : <http://www.interferenceslitteraires.be/node/19>

12. Dominique MAINGUENEAU, *op. cit.*, p. 205.

13. Jérôme MEIZOZ, *op. cit.*, p. 87.

La couverture de la première édition de *Fabula rasa* montre une femme très légèrement vêtue qui tient un balai (Fig. 1). La composition de l'image laisse percevoir un mouvement, effectué par le personnage féminin, qui se trouve renforcé par une volonté d'équilibre. Il y a d'une part la diagonale ascendante dessinée par le balai. Cette ligne est mise en parallèle par le dos de la femme et le bas de sa jambe gauche. La diagonale se trouve légèrement contrebalancée par la cuisse droite, qui dessine une ligne descendante. D'autre part, cette figure s'entoure de feuilles qui virevoltent autour d'elle et de plusieurs lignes de mouvement, comme si la femme venait de donner un énorme coup de balai, semant le désordre là où il y a quelques instants encore régnait l'ordre, ou faudrait-il dire : renversant l'ordre établi en faveur de quelque chose d'autre, voire peut-être quelque chose de nouveau. Car c'est bien de renversement de l'ordre établi qu'il s'agit ici, c'est ce que confirmera la suite. La dualité qui suppose cette dynamique du renversement se trouve encore accentuée par le positionnement du balai qui coupe l'image en deux : il y a le dessus, et le dessous, et le mouvement que vient d'effectuer le balai semble tout avoir mis sens dessus-dessous. Si le titre suggère que l'on fait table rase, c'est par le renversement que celui-ci s'effectue.

On pourrait également reconnaître dans cette jeune femme aux courbes généreuses une sorcière effectuant une danse en vue d'invoquer le diable puisque celui-ci pointe le bout de son nez dès la seconde illustration (Fig. 2). On passerait alors de la sorcellerie à un jardin d'Eden... bien singulier. Si Adam et Ève s'y promènent encore, ils sont relégués à l'arrière-plan au profit d'une autre scène de tentation : celle d'un lecteur en position de poirier, le postérieur tourné vers un volatile¹⁴, qui se laisse tenter par un serpent, figure diabolique, à une lecture pour le moins renversante. Ce renversement est accentué par l'énorme fleur de tournesol en bas à droite de l'illustration : comme si sol et ciel avaient permuté. La dynamique de l'image est entretenue et équilibrée par deux diagonales qui se croisent au centre du personnage qui forme une verticale coupant l'image en deux parties. L'écrivain devient figure de tentateur diabolique ; le fruit de la connaissance du bien et du mal se fait livre ; l'acquisition de la connaissance se mue en renversement.

14. S'agirait-il ici de reconnaître une symbolisation du divin ou à tout le moins une symbolisation de ce qui est élevé ?



Fig. 1 – Jozef Cantré in: Gaston Burssens, Fabula Rasa. Proeve van objectief dagboek. Met illustraties van Jozef Cantré, Antwerpen, De Sikkel, 1945. D. R.



Fig. 2 – Jozef Cantré in: Gaston Burssens, Fabula Rasa. Proeve van objectief dagboek. Met illustraties van Jozef Cantré, Antwerpen, De Sikkel, 1945. D. R.

À cette relecture de la genèse biblique, il est possible d'ajouter un second nouveau commencement, puisqu'à l'arrière-plan, sur la gauche, on devine un bâtiment au-dessus duquel vient de se diriger une étoile, détail qui rappelle évidemment la scène de la naissance du Christ. Tous ces renversements et toutes ces permutations entre le haut et le bas rappellent bien sûr le grotesque bakhtinien¹⁵. De plus, la table rase ne s'effectue donc pas par le vide, le renversement n'est pas négatif, mais donne lieu à l'avènement d'un ordre nouveau : c'est ce que viennent confirmer les thématiques de la Genèse et de la naissance du Christ.

Cette remise en cause de tout commencement, on la retrouve dès l'incipit, où le narrateur explique que lorsqu'il avait voulu entamer la rédaction de l'ouvrage par la page de titre, il avait fait une faute de frappe dès la première lettre : au lieu de *Tabula rasa*, il avait écrit *Fabula rasa*, erreur qu'il s'agissait de corriger par le biais de la préface, car « [p]ermettez-moi de vous faire remarquer que cela n'est pas très sérieux »¹⁶. On retrouve ici l'idée que la création est soumise à la potentialité d'une erreur qui fait qu'elle est d'office bien moins sérieuse qu'elle n'en a l'air. L'*ethos* graphique mettait en scène l'idée d'une autre Genèse, non-officielle, et cette idée se trouve affirmée dès l'incipit : dès sa première lettre, l'ouvrage était boiteux. Remarquons ici à quel point le narrateur revendique, met le doigt sur cette erreur. Elle ne pouvait surtout pas être dissimulée, bien au contraire : c'est elle qui justifie l'existence de la préface. L'existence même de la création justifie la faute de frappe, le narrateur tient à nous le signaler dès les premières lignes de son ouvrage.

Jusqu'ici nous avons eu affaire à un *ethos* d'écrivain comme figure diabolique, instigateur d'une dynamique grotesque du renversement, de la permutation entre le haut et le bas, entre le sérieux et le désinvolte et mettant le doigt sur le fait que toute création officielle est soumise à un contremouvement qui la déconstruit sans l'effacer pour autant. Dans la suite de la préface, on réalise que le narrateur met en scène son propre statut auctorial comme étant soumis à une dynamique déconstructrice analogue. Il explique en effet qu'il n'est pas le véritable auteur de ces *fabulae*, que celles-ci ont en réalité été ramassées ici et là, au hasard, ou en plagiant des écrivains. Du coup, prétend le narrateur à propos de son propre statut, il n'est qu'un pseudonyme sous lequel se rassemblent tous ces autres auteurs.

Les *fabulae* qui sont rassemblées ici, je ne les ai pas cherchées, je les ai trouvées, chez des *fabulatores* oubliés, dans des *fabulationes* dispersées par le vent, dans des manuscrits que l'on croyait oubliés, dans des écrits que l'on appelle pornographiques, même dans des journaux – on peut trouver son bonheur partout, – si bien que je ne suis que et à peu près le pseudonyme

15. Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée ROBEL, Paris, Gallimard, « Tel », 1970.

16. En français dans le texte.

de l'auteur, non seulement parce que, pour presque un dixième de ce petit livre, j'ai plagié quelques auteurs, [...] mais aussi parce qu'il faut bien admettre que la *fabula* est le bien commun de la communauté, ou exprimé dans une terminologie plus moderne, du peuple. [ma traduction, MS]¹⁷

Le nom de l'auteur devient dès lors négation de soi, un lieu vide autour duquel se rassemble la narration de l'autre. On a affaire à une radicalisation de l'*ethos* en tant qu'impossible accès à la personne. Telles qu'elles nous sont présentées là, ces *fabulae* rassemblent les mots du peuple, dont l'auteur, par sa mise en scène, se fait le porte-voix. En s'appropriant à nouveau Bakhtine, on pourrait prétendre que c'est la place publique qui s'invite dans l'ouvrage, par la bouche du narrateur et sa scénographie. Cet *ethos* contradictoire pourrait d'ailleurs fournir une explication pour l'intérêt que les expérimentaux portent à des auteurs tels que Burssens. Nombre de leurs récits, s'ils furent incontestablement inspirés du Nouveau Roman, sont néanmoins autobiographiques. Cette mise en récit de soi s'accompagne toutefois d'un doute mettant en évidence le caractère mensonger de toute autonarration. Il s'agit là donc bel et bien d'une réinvention de soi dénuée de tout scrupule, plus que d'une description de soi, ce que d'aucuns appelleraient aujourd'hui « autofiction ».

Quelle relation l'ouvrage entretiendrait-il avec le champ littéraire dans lequel il s'inscrit ? Un élément de réponse se trouve sans nul doute dans la postface de l'ouvrage, où le narrateur répond à la question de savoir pourquoi il choisit, dans la mesure du possible, toujours le mot le plus grossier. Parce qu'il n'est pas hypocrite, répond-il. Il s'octroie le droit de choisir le mot le plus expressif, et ceci en opposition aux praticiens de la dénommée poésie cosmique qui, eux, ajoute le narrateur, répugnent à utiliser des mots simples en prétendant que ces mots-là sont dénués de toute beauté. Cependant, l'ouvrage est, à mon sens, dans son horizon sociologique, bien plus qu'une affirmation d'une poétique propre en opposition à l'influence de la poésie cosmique issue d'Allemagne qui proclamait un recentrement sur le moi lyrique et le monde invisible. Car par le biais de la prose grotesque, Burssens renforce aussi sa propre position de poète. Son *ethos* d'écrivain de prose grotesque, porte-voix diabolique de la pensée populaire au service d'une poétique bien déterminée, par effet de ricochet, vient renforcer sa propre posture de poète.

17. « Ik heb de hier verzamelde fabulae niet gezocht maar gevonden hier en daar, bij vergeten fabulatores, in door de wind verspreide fabulationes, in verloren gewaande manuscripten, in zgn. pornografische geschriften, zelfs in de kranten – overal is iets naar onze gading te vinden, – zodat ik dus maar en ongeveer het pseudoniem ben van de auteur, niet alleen omdat ik, voor wat bijna eentiende van dit boekje betreft, enkele auteurs heb geplagieerd, [...] maar ook nog omdat de fabula nu eenmaal het gemeengoed is van de gemeenschap, in moderne terminologie uitgedrukt, van het volk » (pp. 7-8). La pagination renvoie à la seconde édition de *Fabula Rasa* (Amsterdam, De Bezige Bij, 1964).

2. Le peintre

Passons maintenant à Maurice Gilliams (1900-1982). Dans *De man voor het venster*, publié en 1943, le narrateur se décrit comme quelqu'un en proie au doute et à des sentiments d'infériorité (73); quelqu'un de mélancolique, nostalgique, de souffrant (41). En plus, il estime qu'il est un artiste incompris (41), alors qu'il construit ses vers et ses phrases avec tant de minutie. Si Gilliams semble ici faire preuve d'une certaine modestie, cela ne l'empêche pas de considérer l'artiste dans une perspective élitiste, et de se considérer lui-même comme un artiste (131 ; 176-177). En cela, l'*ethos* de Gilliams rejoint l'image qu'ont tendance à retenir de lui l'histoire de la littérature et ses biographes : un écrivain dont les convictions poétiques sont très proches du modernisme et dont les œuvres canoniques rappellent Proust ou Rilke¹⁸.



Fig. 3. – Maurice Gilliams, *Zelfportret in: Maurice Gilliams, De man voor het venster. Aantekeningen, Antwerpen, De Nederlandsche Boekhandel, 1943.*

Sur la page qui précède la page de titre figure un autoportrait de Maurice Gilliams (Fig. 3). L'image

18. Martien J.G. DE JONG, *Maurice Gilliams*, Namur, Presses universitaires de Namur, 1984, p. 237.

montre un jeune homme, rêveur, qui regarde vers la droite du lecteur, en direction de la suite de l'ouvrage. Le livre *De man voor het venster* (« L'homme devant la fenêtre ») s'ouvre donc sur un autoportrait de Maurice Gilliams en tant qu'homme devant la fenêtre. La présence de cet autoportrait peut donc fonctionner comme une invitation à considérer Maurice Gilliams comme l'homme devant la fenêtre auquel renvoie le titre, d'autant plus qu'il s'agit ici d'un ouvrage qui se présente comme autobiographique puisqu'il repose largement sur des fragments issus du journal intime de l'écrivain.

À cela s'ajoute que *De man voor het venster* est divisé en deux parties. La première partie porte le même titre que l'ouvrage, tandis que la seconde partie est intitulée *Inleiding tot de idee Henri De Braekeleer* (« Introduction à l'idée Henri De Braekeleer »), ce dernier étant un peintre de la seconde moitié du XIX^e siècle à qui Gilliams vouait une admiration profonde. Cette seconde partie, consacrée à Henri de Braekeleer, Gilliams en parle déjà dans la première partie :

À propos d'Henri De Braekeleer, j'espère écrire pleinement comme je souhaiterais que l'on écrive un jour sur moi : la construction de l'image d'une vie au moyen de l'analyse de l'œuvre.¹⁹

La deuxième partie de l'ouvrage se présente donc comme le témoignage de l'admiration que voue Gilliams à Henri De Braekeleer, mais, parallèlement, elle fonctionne comme une sorte de mode d'emploi à l'intention des futurs biographes de Maurice Gilliams. Il y a, en d'autres termes, bel et bien écriture de l'autre admiré ; celle-ci s'effectue cependant au service de la propre posture de l'auteur. En résumé, la première partie de l'ouvrage pourrait figurer comme un écho textuel à l'autoportrait par lequel débute l'ouvrage, tandis que la seconde partie pourrait servir de guide postural en vue d'un portrait à venir.

Ce jeu dialogique entre différents *ethè* se fait encore un peu plus complexe quand on y inclut les peintures d'Henri De Braekeleer qui retiennent le plus l'attention du narrateur : il y a tout d'abord *De Man in de stoel* (1875) (« L'homme sur la chaise ») (Fig. 4), et ensuite *De man voor het venster* (1876) (« L'homme devant la fenêtre ») (Fig. 5). Je propose de commencer par la peinture qui porte le même nom que l'ouvrage dans son ensemble et le même nom que la première partie de cet ouvrage. Cette peinture présente des traits communs avec l'autoportrait de Gilliams. Tous deux

19. « Over Henri De Braekeleer hoop ik voluit te schrijven, zoals ik wensen mocht dat er ooit over mij geschreven werd: een gereconstrueerd levensbeeld door middel van het geanalyseerde oeuvre » (p. 103). On trouve un passage analogue à la page 192 : « Le livre que nous souhaitons qu'un autre écrive sur nous, c'est à nous de l'écrire, d'ailleurs ce que nous savons et pensons des grands poètes et de leurs travaux, nous aimerions le le savoir et le penser de nos propres travaux. » / *Het boek dat we wensen dat een ander over ons schreef, moeten wij zelf schrijven; immers datgene wat wij van de grote dichters en hun werken weten en denken, zouden wij over ons-zelf, over onze eigen werken willen weten en denken ».*

montrent en effet un jeune homme qui regarde par une fenêtre depuis une pièce vide, ou presque. Les deux illustrations dégagent également un certain sentiment de solitude, probablement dû à la tension entre la taille des pièces et leur vide. La différence majeure entre les deux illustrations réside à mon sens dans la perspective qu'elles affichent : l'autoportrait de Gilliams montre le profil de l'écrivain avec à l'arrière-plan sa table de travail. Tandis que le personnage regarde dehors par la fenêtre, on accorde au spectateur un regard à l'intérieur du bâtiment, dans la pièce de travail de l'écrivain. Chez De Braekeleer, le spectateur se trouve derrière le personnage, avec qui il regarde dehors.



Fig. 4. – Henri De Braekeleer, De man in de stoel. Copyright: Lukas - Art in Flanders VZW, photo Hugo Maertens



Fig. 5. – Henri De Braekeleer; *De man aan het venster* (inv. 3857). © KMSKB MRBAB. Fotograaf: dig. photo: J. Geleys / www.roscaan.be.

On peut donc constater que par le biais de son projet littéraire, Gilliams tend en quelque sorte à s’immiscer dans l’univers artistique d’un modèle, inaugurant par ce biais un jeu de filiation artistique. L’analyse qu’effectue Gilliams de la peinture *De man in de stoel* en représente la ratification. En effet, dans son journal Gilliams ira jusqu’à se mettre en scène en tant que modèle de De Braekeleer.

C’est dans *De man in de stoel* que le narrateur reconnaît un alter ego vieillissant. Sur base de cet effet de reconnaissance, le narrateur tisse une intrigue où il se met en scène en tant que modèle qui pose pour De Braekeleer.

Je considère De Braekeleer [...] comme le peintre de *mes* vieux jours. Il est devenu mon ami, j’ai essayé de le comprendre. Nous sommes ensemble dans une pièce antique et, – il peint mon portrait comme « L’homme sur la chaise ». Il vient de venir me chercher à la maison de repos, pour que je pose pour lui [...]. [M]on bon ami veut m’avoir vraiment tel que je suis, avachi, avec mon veston terni par le soleil et mon large pantalon de soldat d’une autre époque. Son regard me traverse de part en part. Cela me rend triste quand il me regarde de façon aussi

songeuse et sévère à la fois, parce que je suis certain qu'il est capable de lire ma tristesse de vieillard enfouie au fin fond de mon cœur éteint.²⁰

Le portrait montre un vieil homme triste, aigri, les yeux rivés droit devant lui, dans le vide. Il est assis dans un fauteuil à l'allure baroque. La pièce dans laquelle il se trouve rappelle l'intérieur de *De man voor het venster* : les fenêtres se ressemblent comme deux gouttes d'eau et sont toutes deux ouvertes. Elles se trouvent d'ailleurs dans le même coin de la chambre. Seule différence notable : tandis que, dans *De man voor het venster*, la jeunesse semble être associée à la pauvreté, l'âge se fait témoignage de richesse. Il n'empêche que l'intérieur des pièces demeure également vide dans *De man in de stoel*, ce qui rappelle à nouveau un sentiment de solitude. La mélancolie se fait cependant plus pressante, peut-être parce qu'il est désormais possible de voir le visage du personnage.

Lorsqu'on prend en considération la structure de l'ouvrage, les deux peintures semblent représenter le point de départ et l'aboutissement d'un parcours existentiel, comme si les *ethè* que contient l'ouvrage pointaient vers une seule et même direction, celle d'un alter ego vieillissant, l'oméga de la vie d'artiste. Je cite Gilliams :

Pour l'instant, je suis encore « L'Homme devant la Fenêtre » ; certainement, je deviendrai « L'homme sur la chaise », et j'ai peur d'être celui que je dois devenir [...]. Pourtant cela semble injustifié de trouver dans son talent une garantie pour son existence.²¹

De man in de stoel semble renvoyer à une possible figuration de l'auteur en tant qu'artiste, mais la peinture fonctionne aussi comme un épouvantail dont une telle existence ne pourrait se passer. Pourquoi ? Peut-être parce que cette image semble démontrer que l'accomplissement artistique n'empêche pas la mortalité.

En résumé, ce que fait ici le narrateur, c'est s'approprier l'héritage symbolique d'un modèle artistique admiré au profit de l'établissement d'une filiation artistique, et ceci au travers du rapport dialogique entre trois éléments. Il y a tout d'abord la narration, en particulier la construction de

20. « Ik zie De Braekeleer [...] als de schilder van mijn oude dag. Hij is mijn vriend geworden, ik heb hem trachten te begrijpen. Wij zitten samen in een antieke kamer en, - hij schildert mijn portret als "De Man in de Stoel". Nog pas is hij me uit het oude-pekensgesticht komen halen, om voor hem te poseeren. [...] [M]ijn brave vriend wil me hebben vierkant zooals ik ben, afgetakeld, met mijn door de zon van kleur verschoten vest en mijn ouderwetsch ruime soldatenbroek. Hij blikst dwars door me heen. En ik word er triestig van als hij me zo peinzend-gestreng bezieet, omdat ik zeker weet dat hij mijn opgekropt oude-mansverdriet tot in mijn uitgedoofde hart kan lezen » (p. 189).

21. « Voorlopig ben ik nog "De Man voor het Venster"; wel zeker word ik "De man in de stoel", en ik ben bang om te zijn die ik worden moet [...]. Doch het schijnt onbillijk, in zijn talent een waarborg voor zijn bestaan te vinden » (p. 191).

l'*ethos* discursif. Second élément : l'autportrait qui figure en face de la page de titre. Enfin, il faut mentionner des supports d'identification picturaux de la main du modèle artistique.

Tout comme chez Gaston Burssens, l'*ethos* auquel donne corps l'ouvrage *De man voor het venster* nie les frontières entre réalité biographique et fiction. Il en fait de même avec les frontières qui séparent les disciplines artistiques ou l'espace et le temps. Une telle scénographie auctoriale met l'accent sur l'écart entre l'auteur en tant qu'« ouvrier de l'ouvrage »²² et l'*ethos* en tant que construction discursive et graphique, même s'il s'agit de reconnaître le jeu référentiel qui les lie. Si ce même *ethos* reconnaît aussi la finitude à laquelle demeure soumis l'artiste, il n'empêche que l'ouvrage et les œuvres picturales qui servent de support à cette reconnaissance et la posture auctoriale à laquelle ils contribuent sont voués à une certaine immortalité. Seule et unique condition : que ces objets continuent à porter une trace déchiffrable de l'écrivain et puissent s'exposer à l'attention du lecteur et du spectateur.

*
* *

S'il est clair que nous avons affaire ici à deux *ethè* radicalement différents, Gaston Burssens et Maurice Gilliams ont tous deux, à une même époque, utilisé l'image auctoriale en tant que support à des ouvrages témoignant d'une appartenance générique analogue. Chez Gaston Burssens, la scénographie picturale sert à la figuration de l'écrivain comme tentateur diabolique, renverseur de l'ordre établi, et ceci au service de l'*ethos* d'un écrivain engagé, porte-parole populaire et révolutionnaire « grotesque », dans le sens bakhtinien du terme. Cet *ethos* peut à son tour servir aux convictions poétiques de l'écrivain et à sa posture de poète, c'est-à-dire à son positionnement et à sa trajectoire dans le champ littéraire. Aux antipodes de Burssens, pourrait-on dire, se trouve Maurice Gilliams : artiste nostalgique, replié sur sa propre personne, voire dans sa tour d'ivoire, soucieux de sa posture d'artiste et de la pérennité de celle-ci, qui n'hésite pas à mettre en scène une certaine filiation artistique au service de cette posture. Pourtant, force est d'admettre que les deux œuvres contribuent à l'établissement d'une figure auctoriale qui met à mal toute conception traditionnelle (comprendons : « linéaire ») du temps. Dès l'origine (qu'il s'agisse ici de la Genèse, de la naissance du Christ ou de la première lettre du texte) le journal de Burssens s'accommode d'un temps nouveau, aux antipodes du calendrier traditionnel. Parallèlement, l'ouvrage de Gilliams se laisse lire comme une entreprise au service d'une posture d'artiste défiant toute chronologie.

Dans les deux cas, le travail de l'écrivain en tant qu'ouvrier de l'ouvrage sous-tend un projet

22. Federico FERRARI & Jean-Luc NANCY, *Iconographie de l'auteur*, Paris, Galilée, « Lignes fictives », 2005, p. 10.

postural destiné à lui survivre. Cependant, chez Gilliams plus que chez Burssens, l'*ethos* montre à quel point « le réel n'est jamais une donnée, le réel se réalise [...] en devenant une figure exposée au temps »²³. S'il faut admettre qu'il y a fabrication d'une posture destinée à survivre à l'ouvrier, celle-ci demeure irrémédiablement soumise à une ratification de la mortalité de l'ouvrier. C'est bel et bien ce que nous invite à lire l'*ethos* que contient le journal de Gilliams. Chez lui, la mise à nu de l'emprise du temps sur le corps humain fait partie intégrante du trajet de sacralisation de l'artiste. Comme l'indiquait Jacques Derrida au sujet de l'autoportrait, le corps s'y révèle ruine, « “[p]our” ne rien montrer du tout, c’est-à-dire à la fois *parce que* la ruine *ne* montre *rien* du tout, et *en* vue de *ne* rien montrer du tout. Rien de la totalité qui ne s’ouvre, se perce ou se troue aussitôt »²⁴.

C'est aussi (et précisément) à hauteur de cette soi-disant contradiction qu'il est possible d'envisager un point de rencontre entre le portrait et le journal d'écrivain. En effet, le journal d'écrivain s'envisagerait alors comme le pendant textuel de la ruine derridienne. Il contribue d'une part à l'établissement d'une certaine posture d'écrivain au travers de l'*ethos* qu'il déploie, esquissant ainsi une image auctoriale qui survit à l'ouvrier. D'autre part, le journal, dans sa singularité, révèle une structure qui repose sur l'indication (plus ou moins précise) du temps, mettant à l'honneur l'instant et ses successions, plutôt que la synthèse interprétative d'une période donnée, comme le ferait une (auto)biographie traditionnelle. De fait, le journal invite son lecteur à un rappel régulier de l'écoulement du temps, à un incessant *memento mori*. Bref, par la révélation de cette succession de traces autoriales différées, le journal permet la contradiction et marque l'impossible correspondance de l'auteur à l'autoportrait atemporel auquel sembleraient prétendre ses écrits. Alors s'établit un incessant va-et-vient précaire entre, d'une part, les traces de l'ouvrier et tout ce que celui-ci comprend de plus mortel et, d'autre part, la fabrique de sa survivance artistique – projet lui-même sous-tendu par une dynamique à double sens : celle du dialogue forcé entre l'obéissance stricte aux codes qui singularisent un genre littéraire, et la force de frappe des expérimentations auquel ce genre invite.

Matthieu Sergier (sergier@fusl.ac.be) enseigne la littérature néerlandaise aux Facultés universitaires Saint-Louis (Bruxelles) et à l'Université catholique de Louvain. Ses recherches actuelles portent sur le journal d'écrivain expérimental.

23. Federico FERRARI & Jean-Luc NANCY, *Nus sommes. La peau des images*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 34.

24. Jacques DERRIDA, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, p. 72.