

Hélène Barthelmebs
et Laetitia Saintes

SORTIR DE L'OMBRE

Autrices et héritage littéraire



SORTIR DE L'OMBRE

Hélène BARTHELMEBS
Laetitia SAINTES

SORTIR DE L'OMBRE

Autrices et héritage littéraire



Ce travail n'aurait pu voir le jour sans l'appui du Fonds National de la Recherche (FNR) qui a financé le projet "The Feather and the literary work: French-speaking female authors of the Grand Duchy of Luxembourg as literary precursors (1900-2020)" (FNR-CORE project C20/SC/14735212); nous le remercions profondément pour son soutien et son appui. Nos remerciements vont également au Gender Equality Office de l'Université du Luxembourg qui a généreusement financé l'Open Access, permettant de diffuser largement nos travaux.

Nous exprimons également notre gratitude à l'Université du Luxembourg qui a offert un cadre stimulant à nos réflexions et nos échanges.

Nous sommes reconnaissantes envers la Bibliothèque nationale du Luxembourg (BNL), le Centre national de littérature (CNL) pour l'accès aux ressources et aux fonds documentaires indispensables à cette étude, et envers l'Institut français qui a soutenu nos événements.

Photos de couverture : © Unsplash

D/2025/4910/53

ISBN : 978-2-8061-3985-6

© Éditions Academia

Rue du Poirier 10

B-1348 Louvain-la-Neuve

Tous droits réservés. Reproduction interdite sauf autorisation expresse.

www.editions-academia.be

Introduction

Peu de femmes ont donné au monde ce qu'il est convenu d'appeler des génies. Encore moins de femmes se sont soucies de savoir pourquoi : un seul et unique livre sur ce sujet précis, *Une chambre à soi*, de Virginia Woolf, qu'il faut lire et relire¹.

Suzanne HORER et Jeanne SOCQUET,
La Création étouffée

La parution récente d'ouvrages tels que celui du collectif Georgette Sand, *Ni vues ni connues* (2017) ou celui de Titiou Lecoq, *Les Grandes Oubliées. Pourquoi l'Histoire a effacé les femmes* (2021), dans le sillage des *Femmes ou Les Silences de l'histoire* (1998) de Michelle Perrot, a permis de mettre en exergue auprès du grand public la question de l'invisibilité des femmes dans l'histoire et dans la littérature. Longtemps naturalisée par la critique et l'histoire littéraire, cette quasi-absence est bien, comme le montrent ces ouvrages, le résultat d'un processus au long cours d'invisibilisation, qui a contribué à façonner un canon dans lequel les œuvres de femmes, implicitement posées comme quantitativement et qualitativement inférieures à celles des hommes, occupent la portion congrue. Peu présentes dans les programmes d'enseignement et de concours², les

1. Suzanne Horer et Jeanne Socquet, *La Création étouffée. Femmes et mouvement*, Paris, Pierre Horay, 1973, p. 9.

2. En France, il a ainsi fallu attendre 2024 pour que figurent non plus une, mais deux autrices au programme de l'Agrégation de lettres

autrices forment trop souvent encore une minorité envisagée à part dans les histoires littéraires, lorsque leur présence ne se limite pas aux figures les plus célèbres – ainsi de Germaine de Staël et de George Sand, qui semblent peu ou prou résumer pour nombre d'histoires littéraires et de manuels scolaires la contribution des femmes à la littérature française du XIX^e siècle.

Les exemples de femmes qui prennent la plume abondent pourtant dès la Renaissance, s'illustrant dans l'ensemble des genres et des formes littéraires, comme le montre *Femmes et littérature, une histoire culturelle* (2020), synthèse dirigée par Martine Reid pour pallier, précisément, cette invisibilisation. Aussi le constat de cet « écart entre la présence de femmes écrivains dans la culture vécue et leur faible visibilité dans l'histoire littéraire³ » posé, il y a plus de vingt ans, par Christine Planté prévaut-il encore largement aujourd'hui. Les autrices elles-mêmes entretiennent un rapport souvent complexe avec ce canon dont elles sont globalement exclues, et plus largement avec la notion de patrimoine.

Le rapport que les autrices entretiennent au canon et à l'idée même de patrimoine – ou de *matrimoine* – régit pourtant la façon dont elles s'inscrivent dans le champ littéraire et y occupent une position donnée. L'écriture demeurant pour les femmes un acte d'affirmation qui ne va jamais

modernes, en l'occurrence Louise Labé et Nathalie Sarraute ; de même, l'on retrouvait au programme de l'Agrégation 2025 Hélisienne de Crenne et Germaine de Staël. L'expérience devait être renouvelée l'année suivante, puisque les œuvres d'Antoinette Deshoulières et de Claire de Duras figuraient au programme de l'Agrégation 2026. De quoi parvenir, à terme, un programme paritaire ? Il est permis de l'espérer.

3. Christine Planté, « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ? », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, 2003/3, p. 655-668.

de soi, celles-ci doivent en effet, pour contrer l'invisibilité à laquelle elles semblent vouées à plus ou moins long terme, mettre en œuvre des stratégies leur permettant de sortir de l'ombre pour accéder à la reconnaissance, voire à la consécration. Leurs choix éditoriaux, leur langue d'écriture, l'espace – central ou périphérique – depuis lequel elles écrivent ou encore leur position dans un réseau ou une institution littéraires constituent à cet égard autant de facteurs susceptibles de décider de leur réussite ou de leur échec en la matière, et cela de leur vivant mais aussi pour la postérité.

Un mouvement est toutefois en marche, consistant en une réappropriation par les autrices du canon littéraire, ouvrant la voie à une redéfinition de la chose littéraire, à une reformulation de son histoire – montrant, pour le dire autrement, qu'une autre histoire littéraire est possible. Ainsi des multiples anthologies⁴ qui voient des autrices renommées rassembler des textes de femmes décisifs dans leur propre démarche d'écriture, établissant leur généalogie littéraire en même temps qu'elles s'attachent à se réapproprier ce canon essentiellement masculin et à l'infléchir. On a également vu paraître des anthologies de textes d'autrices, dont celle de Daphné Ticrizenis, *Autrices. Ces grandes effacées qui ont fait la littérature*, dont deux tomes ont déjà paru, le premier allant du Moyen Âge au xvii^e siècle⁵, le deuxième, du xviii^e au xix^e siècle⁶; un troisième est encore

4. Ainsi d'*Une anthologie de la poésie féminine*, Françoise Chandernagor (dir.), Paris, Points, 2018; *Une bibliothèque féministe*, Agathe Le Tallandier (dir.), Paris, Iconoclaste, 2021.

5. Daphné Ticrizenis, *Autrices. Ces grandes effacées qui ont fait la littérature. Tome I : du Moyen Âge au xvii^e siècle*, Marseille, Hors d'atteinte, 2022.

6. Daphné Ticrizenis, *Autrices. Ces grandes effacées qui ont fait la littérature. Tome II : xviii^e-xix^e siècles*, Marseille, Hors d'atteinte, 2023.

à paraître, allant du XIX^e siècle à l'époque contemporaine. Ces initiatives salutaires par leur rigueur mais aussi par leur large diffusion – à un public dépassant le cercle restreint principal destinataire des travaux scientifiques – permettent une prise de conscience bienvenue : accorder aux textes de femmes la place qui leur revient invite à « repenser l'objet littéraire et à reformuler son histoire⁷ » en revoyant en profondeur les scansions, critères et catégories classiques de l'histoire littéraire, ainsi que ses figures tutélaires consacrées.

Partant de ce constat, le projet FEATHER (2021-2024), financé par le Fonds National de la Recherche luxembourgeois et consacré à la production des autrices luxembourgeoises de langue française, a mis sur pied différentes manifestations scientifiques. Celles-ci ont permis d'explorer les liens complexes et multiples qu'entretiennent les autrices francophones à l'écriture, à la littérature et aux instances qui, supposément du moins, la font vivre, et les nombreuses considérations (historiques, littéraires et sociologiques notamment) que ces rapports convoquent. Il s'agissait d'interroger, dans une perspective résolument multidisciplinaire croisant la littérature, la sociologie de la littérature et les études de genre, le champ littéraire dans lequel évoluent les œuvres des femmes, partie intégrante d'un héritage invisible. Cela, dans deux optiques complémentaires : théorique, d'une part, en interrogeant à l'aune de cet appareil méthodologique l'œuvre d'autrices issues de la francophonie, de Suzanne Lilar à Amélie Nothomb, en passant par Anna Moï et Anise Koltz ; pratique, de l'autre, par le biais de rencontres avec des autrices de langue française écrivant depuis la Belgique et le Luxembourg, de façon

7. Saba Bahar et Valérie Cossy, « Le canon en question : l'objet littéraire dans le sillage des mouvements féministes », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 22, n° 2, 2003, p. 4-12.

à confronter les premiers résultats des recherches menées à la réalité du terrain – celle de leur pratique d'écriture, de leur accès à la publication, entre autres questions.

Partant de cette perspective double, la journée d'étude organisée à l'Université du Luxembourg le 30 juin 2022, les deux cycles de conférences qui s'y sont tenus en 2022-2023 et 2023-2024 et les rencontres qui y ont été organisées avec des autrices entre l'automne 2023 et le printemps 2024, convoquant à la fois des chercheur·ses en littérature et des autrices, ont permis de mettre en lumière plusieurs axes qui ouvrent autant de pistes à la fois pour les études littéraires et les études de genre.

Le premier de ces enjeux réside dans le choix du français comme langue d'écriture. Il s'agissait de voir comment une autrice peut vivre son rapport au français en tant que langue de création, notamment s'il représente pour elle une langue d'adoption, associée à un certain canon littéraire. Choisir le français au sein d'un espace littéraire multilingue pose également des questions spécifiques qu'abordent la contribution de Yue Qi, consacrée au cas d'Anna Moï, cas d'école de ce qu'a de problématique la notion de francophonie, celle de Marvin Andrieux, revenant sur *Le Somnambule du jour* (2016), anthologie de l'œuvre poétique d'Anise Koltz ayant eu les honneurs de la collection « Poésie » de Gallimard, et notre propre étude, abordant la production des femmes luxembourgeoises de langue française comme un point aveugle à la fois des études littéraires francophones et des études de genre. La question de la langue d'écriture devait également animer, de façon logique, les entretiens réalisés avec Carla Lucarelli et Danielle Hoffelt, autrices ayant fait le choix du français dans un Grand-Duché résolument multilingue.

La question de la langue d'écriture en tant qu'outil de création constitue un fil rouge épistémique à part entière.

Depuis la parution en 2007 du manifeste du journal *Le Monde* « Pour une "littérature-monde" en français », divers travaux en littérature ont permis de mettre au jour les similitudes entre la situation des périphéries, en tant que catégorie, et des femmes. Les théories francophones et les théories féministes nous amènent à envisager le texte comme un espace de construction d'identités plurielles, avec en premier soubassement la langue d'expression. Cette dernière, dans un *corpus* qui nous emmène du Grand-Duché du Luxembourg au Vietnam en passant par la Belgique, relève d'une double étrangeté : les autrices à l'étude dans le présent ouvrage ont exclusivement rédigé en français leurs œuvres littéraires, dans lesquelles elles rendent néanmoins compte des tensions et tiraillements qu'implique un tel choix. Si d'une façon générale, les œuvres francophones déconstruisent l'illusion d'une stabilité de l'identité, ces autrices travaillent non seulement leur langue d'écriture afin qu'elle soit à même de signifier une identité composite, mais l'inscrivent également comme *topos* littéraire. Les entretiens réalisés au sein du projet permettent de mettre en exergue les trajectoires et interrogations, notamment linguistiques et stylistiques, qui sous-tendent le processus de création. Face au monolinguisme hégémonique et traditionnel de l'écrivain⁸ français se développent des enjeux d'hétéroglossie et de polyphonie caractérisant les œuvres de nos autrices. De cette double marginalité que constitue *être francophone* – hors de France, donc – et *être femme* se pose la question de l'inscription littéraire d'identités dites périphériques, qui fait du texte un espace porteur d'un tiraillement identitaire et générateur de l'expression d'un vécu tant personnel que scripturaire. La langue française entre en dialogue avec la-les langue-s seconde-s, même dans un dialogue *in absentia*, venant traduire et transcrire

8. Nous usons ici volontairement du terme au masculin singulier.

des identités en tension entre culture majoritaire et minoritaire, tradition écrite et orale. Ainsi, cet ouvrage interroge non seulement l'usage du français comme « lieu » de construction des identités au féminin, mais aussi quant à son usage linguistique dès lors qu'il est confronté à un plurilinguisme – qui, rappelons-le, est majoritaire –, car « la langue française n'est pas la langue française : elle est plus ou moins toutes les langues internes et externes qui la défont⁹. »

Un autre de ces enjeux réside, dans une perspective convoquant les questionnements et les outils de la sociologie de la littérature, dans le choix de la publication et, le cas échéant, d'une maison d'édition. Cet axe de réflexion s'est intéressé aux supports de publication retenus par les autrices envisagées pour l'œuvre publiée (livre, tribune, blog), mais aussi au nom de plume (identité légale, pseudonymat, anonymat) qu'elles se sont choisi. Il s'agissait également d'interroger leur choix d'une ou de plusieurs maison(s) d'édition : que choisir, entre des maisons d'édition ou des collections spécifiquement dédiées aux écrits de femmes¹⁰, mais potentiellement plus confidentielles, et des éditeurs prestigieux, synonymes de chances plus grandes de consécration et de patrimonialisation ? Pourquoi ne pas opter pour une coédition (un éditeur local et un éditeur central), comme l'a fait Mohamed Mbougar Sarr pour *La Plus Secrète Mémoire des hommes* (2021), prix Goncourt 2021 ? Ou fonder sa propre maison d'édition, comme Virginie Despentes, fondatrice de La Légende éditions – ce qui demande à l'évidence un certain capital

9. Abdelkebir Khatibi, cité dans Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 34.

10. Comme les éditions Des femmes et les éditions Des Prouesses ; la collection « Indigo-Côté femmes » chez L'Harmattan ; « Les Plumées » aux éditions Talents hauts ; « Femmes de lettres oubliées » aux éditions Névrosée (Belgique).

(symbolique entre autres) et est donc difficilement accessible aux nouvelles venues ? Avec quelles conséquences en termes de médiatisation et de lectorat ? Que dire, enfin, de l'autoédition, massivement investie au Luxembourg par les autrices francographes ? Ces questions étaient au cœur des entretiens réalisés avec Geneviève Damas, Veronika Mabardi et Véronique Biefnot, mais aussi de la contribution d'Eolia Verstichel-Boulanger, consacrée au cas d'école que forme à bien des égards la réception d'Amélie Nothomb, victime, comme elle le montre, d'une triple marginalité que lui confèrent son genre, sa nationalité belge et le succès de ses romans, gage pour une large part des médias, de la critique et de la sphère universitaire d'une légitimité moindre – cela, alors même que l'un de ses derniers ouvrages, *Le Premier Sang* (2021), a été couronné du prix Renaudot.

La question des prix littéraires, centrale lorsque l'on envisage le rôle des institutions culturelles, formait d'ailleurs un enjeu à part entière des questionnements soulevés lors des manifestations organisées par FEATHER. Il s'agissait d'interroger les conséquences d'un prix littéraire sur un parcours d'autrice¹¹, cela qu'il s'agisse de prix décernés à l'échelle nationale ou dans l'espace central, souvent porteurs d'un capital symbolique plus important (ainsi des prestigieux prix Goncourt, Renaudot ou Femina¹²). L'on a

11. Les travaux de Sylvie Ducas proposent un passionnant éclairage à ce sujet ; on lira particulièrement *La littérature à quel(s) prix ? Essai sur les prix littéraires*, Paris, La Découverte, 2013.

12. On verra à ce propos les travaux de Margot Irvine, et notamment « 'Des liens de confraternité ?' : Friendships and Factions on the Jury of the Prix Femina (1904-1965) », in *Solidaires, Solitaires : Conflict and Confluence in French Women's Writing*, Elise Huguency-Léger et Caroline Verdier (dir.), Newcastle-upon-tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015, p. 137-150 ; « Les Collaborations littéraires de Julia Daudet, doyenne du Prix Femina », *Le Petit Chose : Bulletin de l'Association des Amis d'Alphonse Daudet*, 4^e série, n° 101, 2012, p. 75-85 ; « Une Académie de femmes ? », *@nalyse*, Collectifs,

notamment tenté de mesurer l'impact, sur des parcours d'autrices, de l'obtention de ces prix, de voir dans quelle mesure être couronnée de l'un, voire de plusieurs d'entre eux, peut étendre pour une autrice le champ des possibles (en termes de choix d'éditeur, de lectorat, de statut, voire de prestige). Ce questionnement a animé chacun des entretiens réalisés avec des autrices bien conscientes, du fait de leur appartenance à la francophonie – notion problématique en soi –, de l'effet potentiel pour le rayonnement d'une œuvre au-delà des frontières nationales de l'obtention d'un tel prix, mais également convaincues de la légitimité tout aussi importante d'autres instances de consécration, fussent-elles nationales et plus informelles que les prix germano-pratins.

Aborder ce tissu social qui assure la communication et au-delà la vie littéraire amène logiquement à envisager le rôle, crucial lui aussi, des réseaux et institutions qui la composent. Le fait qu'une autrice appartienne à une académie, un jury littéraire (comme Virginie Despentes, un temps juré Goncourt) ou une association d'auteur·rices, qu'elle prenne part à une ou plusieurs revue(s) littéraire(s) renommée(s), mais aussi les rapports qu'elle entretient avec d'autres auteur·rices (en signant, par exemple, la préface d'un ou de plusieurs de leurs ouvrages), cela dans son pays d'origine comme en France, éternel centre du champ littéraire de langue française, revêt potentiellement une importance majeure dans ses chances de reconnaissance, voire de consécration. Cet enjeu a lui aussi été au cœur des entretiens réalisés avec des autrices, confirmant l'attractivité que représente encore le champ français et des instances de consécration qui lui sont propres, mais témoignant aussi, et de façon révélatrice, de la vitalité de champs luxembour-

Femmes de lettres, 2008-07-21. <http://www.revue-analyses.org/document.php?id=1134> (page consultée le 18 juin 2025).

geois et belge disposant de leurs propres instances de légitimation et faisant la part belle aux autrices.

La question du tissu social assurant la communication littéraire convoque logiquement celle du rapport entre les périphéries et l'espace central : quel rapport (de convergence, de divergence) les autrices issues des périphéries entretiennent-elles au centre, à l'espace central (soit, pour les francophones, l'espace français, voire parisien) ? S'agit-il d'ignorer leur marginalité ou à tout le moins d'éviter un positionnement explicite à ce propos (manière de prendre position sur le sujet) ? De la réinvestir pour en faire une posture ? De critiquer une marginalité subie, vécue comme une aliénation ? Ou de faire de sa position marginale la condition d'une création libre, affranchie du canon qui prévaut dans l'espace central ? Quels rapports (de solidarité, d'entraide) les autrices des marges de la francophonie entretiennent-elles entre elles ? En plus d'avoir animé les entretiens réalisés avec les autrices évoquées, ce questionnement est également au cœur de la contribution à deux voix de Christophe Meurée et Maxime Thiry, consacrée à la façon dont Dominique Rolin, Suzanne Lilar et Christine Avenin, autrices belges de langue française, parviennent chacune à leur façon à établir une topologie imaginaire rebattant les cartes du rapport entre la marge (belge) et le centre (français) du champ littéraire.

Fil rouge épistémologique des questionnements qui ont guidé les manifestations scientifiques organisées dans le cadre de FEATHER et le présent ouvrage qui en est issu, la question du rapport des autrices au canon traverse chacune des contributions et des entretiens qui le composent. On la trouve en filigrane des entretiens réalisés avec Carla Lucarelli, Danielle Hoffelt, Geneviève Damas, Veronika Mabardi et Véronique Biefnot, de l'ensemble des contributions contenues dans le présent volume. Interroger la place,

au sens vaste du terme, en convoquant la légitimité, les processus créatifs et la dimension nationale ou internationale des littératures francophones, des autrices de langue française revient donc à questionner la structuration du champ littéraire au prisme des études francophones et des études de genre.

Aborder et interroger le rapport d'une autrice aux genres et formes littéraires consacrés, sa relation aux auteur·rices consacré·es, chercher à déterminer dans quelle mesure son œuvre a pu se nourrir de celle d'autres autrices amène logiquement à esquisser les contours d'une réflexion plus large, touchant à la place que l'histoire littéraire accorde aux femmes, au rôle qu'elle joue, en retour, dans l'œuvre des autrices. Réflexion salutaire à laquelle le présent ouvrage apportera, nous l'espérons, une contribution notable.

Hélène BARTHELMEBS (Université du Luxembourg)
& Laetitia SAINTES (UCLouvain)

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

- ALBENGA, Viviane, « Le genre de “la distinction” : la construction réciproque du genre, de la classe et de la légitimité littéraire dans les pratiques collectives de lecture », *Sociétés & Représentations*, vol. 24, n° 2, 2007, p. 161-176.
- ANOKHINA, Olga (dir.), *Multilinguisme et créativité littéraire*, Louvain-la-Neuve, L'Harmattan/Academia, coll. « Au cœur des textes », 2015.
- ANOKHINA, Olga et RASTIER, François (dir.), *Écrire en langues. Littératures et plurilinguisme*, Paris, Éditions des archives contemporaines, coll. « Multilinguisme, traduction, création », 2015.
- ARON, Paul et DENIS, Benoît, « Introduction. Réseaux et institution faible », dans *Les Réseaux littéraires*, Daphné de Marneffe et Benoît Denis (dir.), Bruxelles, Le Cri, 2006, p. 7-18.
- BAHAR, Saba et COSSY, Valérie, « Le canon en question : l'objet littéraire dans le sillage des mouvements féministes », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 22, n° 2, 2003, p. 4-12.
- BOSCHETTI, Anna, « De quoi parle-t-on lorsque l'on parle de “réseau” ? », in *Les Réseaux littéraires*, Daphné De Marneffe et Benoît Denis (dir.), Bruxelles, Le Cri, 2006, p. 60-70.
- , « Légitimité littéraire et stratégies éditoriales », in *Histoire de l'édition française. Tome IV. Le livre concurrencé. 1900-1930*, Roger Chartier et Henri-Jean Martin (dir.), Paris, Promodis, 1986, p. 481-527.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- , *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.
- , *Langage et pouvoir symbolique* [1991], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001.
- CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1990.
- CHANDERNAGOR, Françoise (dir.), *Quand les femmes parlent d'amour. Une anthologie de la poésie féminine*, Paris, Points, 2018.

- CHAULET-ACHOUR, Christiane, « Patrimoine littéraire et écrivaines francophones », *Le Français d'aujourd'hui*, n° 163 (« Genre, sexisme et féminisme »), 2008, p. 7-15.
- COLLECTIF GEORGETTE SAND, *Ni vues ni connues*, Paris, Hugo Publishing, coll. « Hugo Document », 2017.
- COMBE, Colette, *Corps, mémoire, hypocondrie*, Paris, Dunod, coll. « Psychismes », 2010.
- DEJEAN, Joan et MILLER, Nancy K., *Displacements. Women, Tradition, Literatures in French*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1991.
- DELAUME, Chloé et al., *Lettres aux jeunes poétesses*, Montreuil, L'Arche, 2021.
- DENIS, Benoît, « La consécration. Quelques notes introductives », *CONTEXTES* [En ligne], 7/2010, mis en ligne le 3 juin 2010. <http://contextes.revues.org/4639>
- DÉTREZ, Christine, *Femmes du Maghreb, une écriture à soi*, Paris, La Dispute, 2012.
- DUBOIS, Jacques, *L'Institution de la littérature*, Bruxelles/Paris, Labor/Nathan, coll. « Dossiers média », 1986.
- DUCAS, Sylvie, « Fiction auctoriale, postures et impostures médiatiques : le cas de Chloé Delaume, "personnage de fiction" », in *Le Temps des médias*, vol. 1, n° 14, 2010, p. 176-192.
- FEHLEN, Fernand, « Prolégomènes pour une étude du champ littéraire du Grand-Duché », 2010.
- , « Le statut du français sur le marché linguistique du Luxembourg », *Linguistische und soziolinguistische Bausteine der Luxemburgistik*, Peter Gilles et Melanie Wagner (dir.), Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011, p. 151-175.
- GAUVIN, Lise, « D'une langue l'autre. La surconscience linguistique de l'écrivain francophone », in *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 2005, p. 6-15.
- GEMIS, Vanessa, *Femmes de lettres belges (1880-1940). Identités et représentations collectives*, thèse en langues et lettres, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 2009.

- , « Femmes et champ littéraire en Belgique francophone (1880-1940) », *Sociétés contemporaines*, 2010/2 (n° 78), p. 15-37.
- GLESENER, Jeanne, « Kleine Literaturen : Eine Übersicht der Begrifflichkeiten », in *Literarische Mehrsprachigkeit im österreichischen und slowenischen Kontext*, Andreas Leben et Alenka Koron (dir.), Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2019, p. 47-63.
- GRAVET, Catherine, « Colpach-Bruxelles, via Tilff-sur-Ourthe », in *Colpach. Un petit noyau de la future Europe. Actes du colloque international (Ell, 13-14 juillet 2007)*, Differdange, Centre culturel de Differdange, 2007, p. 303-327.
- KOLTZ, Anise, « Über das Glück zwischen den Kulturen zu leben », in *Über Grenzen. Literaturen in Luxemburg*, Irmgard Honnef-Becker et Peter Kühn (dir.), Phi/CNL, Esch-sur-Alzette, 2004.
- LASSERRE, Audrey, « Le genre et les études littéraires d'expression française (xx^e-xxi^e siècle) en France », *Elfe XX-XXI*, n° 6 (2016), p. 7-20.
- , « Y a-t-il une histoire littéraire des femmes ? », *LHT* n° 7 [en ligne], 2010 <<https://www.fabula.org/lht/7/>>.
- LECOQ, Titiou, *Les Grandes Oubliées. Pourquoi l'Histoire a effacé les femmes*, Paris, L'Iconoclaste, 2021.
- LE TALLANDIER, Agathe (dir.), *Une bibliothèque féministe*, Paris, L'Iconoclaste, 2021.
- MARNEFFE, Daphné DE et BENOÎT, Denis (dir.), *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri, 2006.
- NAUDIER, Delphine, *La Cause littéraire des femmes : modes d'accès et modalités de consécration des femmes dans le champ littéraire (1870-1998)*, thèse de doctorat en sociologie, EHESS, 2000, cote TH-5457.
- NAUDIER, Delphine et ROLLET, Brigitte (dir.), *Genre et légitimité culturelle : quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan, 2007.

- NAUDIER, Delphine (dir.), « Genre et activité littéraire : les écrivaines francophones », numéro spécial de *Sociétés contemporaines*, 78, 2010, p. 15-37.
- PARKER, Alice, *Liminal Visions of Nicole Boissard*, New York, Peter Lang, coll. « Francophone Cultures and Literatures », 1998.
- PERROT, Michelle, *Les Femmes ou Les Silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1998.
- PLANTÉ, Christine, « La place des femmes dans l'histoire littéraire : annexe, ou point de départ d'une relecture critique ? », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, 2003/3, p. 655-668.
- PLANTÉ, Christine (dir.), *Femmes poètes du XIX^e siècle. Une anthologie*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010.
- PLANTÉ, Christine, *La Petite Sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, 2015.
- PORTANTE, Jean, « L'Étrange langue », in *Paroles et images de l'immigration. Langue, littérature et cinéma : témoins de la présence italienne au Luxembourg et dans la Grande Région*, Jos Boggiani et Maria Louis Caldognetto (dir.), Luxembourg, 2005, p. 221-231.
- REID, Martine (dir.), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle. Tome I : Moyen Âge-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2020.
- , *Femmes et littérature. Une histoire culturelle. Tome II : XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2020.
- SAINT-JACQUES, Denis, « Comment devient-on "écrivain national" ? », dans Doré, Martin et Jakubec, Doris (dir.), *Deux littératures francophones du Québec et de la Suisse romande*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 305-312.
- SAPIRO, Gisèle, *La Sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, coll. « Repères Sociologie », 2014.
- WINGROVE, Maureen (dir.), *Je serai le feu*, Montreuil, La Ville Brûle, 2021.

PARTIE 1

Femmes dans le canon littéraire : une relation complexe

Marginales et centrales : déplacements d'une topologie imaginaire chez Dominique Rolin, Suzanne Lilar et Christine Avenir

Elles reviennent de loin : de toujours : du « dehors », des landes où se maintiennent en vie les sorcières ; d'en dessous, en deçà de la « culture » ; *de leurs enfances* qu'ils ont eu tant de mal à leur faire oublier, qu'ils condamnent à *l'in pace*. Emmurées les petites filles aux corps « mal élevés ».¹³

Si près, si loin... La place des écrivaines belges au sein de la littérature de langue française ne va pas de soi : si la marginalisation des femmes, dans l'histoire littéraire, est patente et de plus en plus documentée ces dernières années, elle constitue un obstacle plus grand encore pour les personnes issues du petit royaume, dans la mesure où leur visibilité pâtit du statut presque confidentiel des lettres belges au sein du champ littéraire français, reléguant les plus proches voisins au rang de lointaines figures exotiques.

La littérature belge de langue française a, depuis ses origines au XIX^e siècle, subi les tourments qu'impose au plus jeune l'ainé paternaliste. Si la Belgique éditoriale a longtemps constitué pour les écrivains français un havre à l'abri de la censure, ceux-ci n'ont jamais manqué, à l'ins-

13. Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse. Et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010, p. 40-41.

tar de Baudelaire, de se moquer des prétentions littéraires des habitants du Plat Pays. Même le belgophile qu'était Verlaine enjoignait à la fin de sa vie les Belges à pratiquer le chant, la peinture ou la conversation, en dénigrant leurs dispositions littéraires, impossibles à prendre au sérieux : « De vos grands poètes / L'on rira toujours »¹⁴. Et les Belges d'intégrer la leçon, quitte à s'en moquer en retour, à l'imitation de Charles De Coster, qui s'épinglait comme « poète provincial » dans son magistral *Ullenspiegel*, pour conjecturer que les écrivains de l'Hexagone « finiront par user la langue française à force de la polir »¹⁵.

Depuis près de deux siècles s'est ainsi élaboré un imaginaire, partagé au sein des francophonies du Nord que sont la Belgique et la France, qui minore les productions littéraires belges, à moins que celles-ci ne parviennent à conquérir le marché éditorial parisien : les grandes maisons d'éditions, les colonnes des quotidiens, les prix littéraires, etc. Verhaeren, Maeterlinck, Ghelderode, Michaux, Simenon, Mertens, Toussaint, Nothomb existent dans l'histoire littéraire française, parce qu'ils ont publié au Mercure de France, chez Gallimard, chez Fayard, aux Presses de la Cité, au Seuil, chez Minuit ou chez Albin Michel et qu'ils y ont rencontré le succès. De Coster, s'il a partagé le même éditeur que Victor Hugo, n'est en revanche jamais lu en France, quand bien même son *Ullenspiegel* marque-t-il la première affirmation d'une littérature qui s'écrit en français tout en revendiquant une identité étrangère.

L'un des principaux traits de cet imaginaire hiérarchisé repose sur une topologie qui oppose le centre (parisien

14. Paul Verlaine, « Hou ! Hou ! », *Invectives, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1962, p. 923-924.

15. Charles De Coster, *La Légende d'Ullenspiegel*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1996, p. 12-13, *passim*.

ou hexagonal à tout le moins¹⁶) et la périphérie (belge, en l'occurrence). *Volens nolens*, l'écrivain belge se trouve en butte à devoir se positionner vis-à-vis de cette tension entre centre et périphérie, que ce positionnement relève d'un choix délibéré ou d'un geste non conscient. De manière significative, cet imaginaire topologique se trouve redoublé chez les écrivaines belges. À divers égards, l'inévidence de la place de la femme au sein des sociétés occidentales, au cours du xx^e siècle et même encore aujourd'hui, entérine une configuration spécifique de l'espace symbolique, dont sont tributaires l'ensemble des acteurs du champ littéraire francophone. Après un bref examen de la façon dont se déploie cet imaginaire dans l'historiographie littéraire belge, nous aborderons trois cas exemplaires : la construction de la posture d'exilée volontaire de Dominique Rolin, la prise de position de Suzanne Lilar dans le débat autour du *Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir, ainsi que la reconfiguration délibérée de cet imaginaire dans l'essai féministe et intersectionnel de Christine Aventin, *Feminispunk*.

UNE TOPOLOGIE FERMEMENT ANCRÉE

« Le nationalisme est le produit d'une imagination collective construite par le biais de la remémoration. C'est l'imagination comparative qui brise ce sortilège de possession », affirme Gayatri Spivak¹⁷. Dans *Nationalisme et imagination*, elle souligne en effet le double rôle que joue l'imaginaire dans la fondation d'un imaginaire national (ou régional) : il est à la fois ce qui fige et ce qui remet en mouvement dans la confrontation. Ce mouvement, que

16. L'usage français préconise d'ailleurs le terme « métropole » par opposition aux départements et régions d'outre-mer.

17. Gayatri Chakravorty Spivak, *Nationalisme et imagination* [2009], trad. de l'anglais par Fr. Bouillot, Paris, Payot, 2011, p. 37.

Deleuze et Guattari avaient défini quant à eux en termes de déterritorialisation et de reterritorialisation¹⁸, ne ressortit pas exclusivement au champ de la sociologie : par le truchement d'une réflexion sur l'imaginaire, ce sont les études sociologiques même qui se trouvent réinterrogées. Spivak poursuit en ce sens :

La tâche de l'imagination littéraire dans le contemporain est une permanente détranscendantalisation de ces figures. En d'autres termes, si vous étudiez leur disposition comme un texte, vous pouvez le garder cadré dans l'imaginaire, au lieu de le voir comme l'ineffable « réalité » culturelle qui dirige la sphère publique, la structure civique qui tient l'État.¹⁹

L'imaginaire topologique du centre et de la marge informe une bonne part de l'historiographie littéraire belge. L'exemple le plus manifeste est l'ouvrage de Jean-Marie Klinkenberg et Benoît Denis, *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*²⁰, qui se fonde sur une historiographie en trois phases, toutes déterminées relativement au centre parisien : centrifuge (*grosso modo*, de 1867 à 1914), centripète (de 1918 à 1975) et dialectique (après 1976). La première phase correspond à la définition d'une « âme belge »²¹ qui devrait sa spécificité à la rencontre entre les mondes germanique et latin, dont on peut remonter l'origine historique jusqu'à l'Antiquité, lorsque les troupes romaines conduites par Jules César se heurtent à l'alliance de peuplades germanes et de peuplades celtes, qui les mettent en déroute. Pendant la deuxième phase, qui commence à l'issue

18. Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit, « Critique », 1972-1973.

19. Gayatri Spivak, *Nationalisme et imagination*, op. cit., p. 39.

20. Jean-Marie Klinkenberg et Benoît Denis, *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 2005.

21. Edmond Picard et Georges Eekhoud ont été les deux premiers à se risquer à l'exercice.

de la Grande Guerre qui a vu s'affronter le monde germanique et le monde latin, le mouvement inverse se produit : la plupart des écrivains (à l'exception notable des surréalistes) se réclament de la littérature française. La troisième phase s'avère multilatérale, du fait de l'érosion progressive du prestige symbolique de Paris : plusieurs publications majeures tentent de définir une « belgitude »²², calquée sur le terme « négritude », exprimant ce qui est perçu comme une souffrance, une oppression de la part du centre parisien.

Cette décomposition de l'historiographie en trois moments correspond aux trois principales dénominations du fait littéraire en Belgique francophone. Passant tour à tour de « belge de langue française », à « française de Belgique » puis à « francophone de Belgique », la littérature affirme son appartenance nationale, mais n'oublie jamais de préciser la langue dans laquelle elle s'écrit, celle du pays voisin. Par conséquent, elle ne cesse jamais non plus de réaffirmer la force d'attraction qui la maintient à distance de l'institution parisienne, écart relatif qui tantôt élargit tantôt restreint l'espace au sein duquel des spécificités propres au champ peuvent se déployer.

À cette marginalité institutionnelle s'ajoute celle du genre lorsqu'il est question d'écrivaines amenées à se positionner dans le champ d'une littérature nationale dont les principales instances de légitimation non seulement demeurent majoritairement masculines, mais se situent en plus de l'autre côté de la frontière. Partant, leurs œuvres sont susceptibles de faire état de cette double marginalité, que ce soit du point de vue éditorial ou que cela se marque sur le plan strictement imaginaire, par le biais de discours mémoriels assurant de la cohésion au sein de la

22. « Une autre Belgique », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2557, 4-11 novembre 1976; *La Belgique malgré tout : littérature 1980*, *Revue de l'Université de Bruxelles*, n° 1-4, 1980.

communauté et à même de souligner voire de faire valoir des spécificités tout à la fois culturelles, identitaires et, en l'occurrence, genrées.

PARISIENNE DE CŒUR, BELGE DANS L'ÂME : « L'AUTRE PAYS » DE DOMINIQUE ROLIN

L'imaginaire gravitationnel développé par Denis et Klinkenberg tient sans doute à l'éclat de la posture parisienne adoptée par plusieurs écrivains dans le courant des années 1920, qui par la mise en exergue d'ambitions centripètes soulignent *de facto* les stratégies centrifuges mises en place durant le XIX^e siècle. Plutôt que de défendre l'autonomie du champ par la promotion de spécificités nationales, cette posture affiche une défiance certaine à l'égard de la jeune Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique (fondée en 1920) et favorise divers modes de réseautage visant à réorienter la production littéraire belge vers la France, notamment à travers la possibilité pour les Belges de publier dans des revues françaises ou au moyen d'une promotion des vogues parisiennes dans des revues belges. Pareille stratégie s'incarne de façon emblématique dans la revue *Le Disque vert* (1921-1925), originellement intitulée *Signaux de France et de Belgique* et animée par Franz Hellens (1881-1972), qui signe également le programme *Manifeste du Groupe du Lundi*, en 1937, qui vise à mettre un terme à l'affirmation du régionalisme littéraire.

À l'occasion d'un entretien réalisé pour *Le Figaro littéraire* en 1959 par la romancière belge naturalisée française Béatrix Beck (1914-2008), Hellens est d'ailleurs invité à s'exprimer sur ce que recouvre l'appellation « écrivain belge ». C'est toutefois dans les mots d'une autre écrivaine participant à ce débat, Dominique Rolin (1913-2012), que

s'illustre le plus clairement et radicalement la position lundiste :

Non [...], la littérature belge n'existe pas. Tous les Belges qui sont de vrais écrivains ont été absorbés par la France. On ne renie pas son pays [...] ni ce qu'il vous a apporté, mais il faut quitter la Belgique pour se délivrer des belgicisms et des lourdeurs. En France, l'atmosphère est plus riche, plus ardente, la foule vous inspire, tandis qu'à Bruxelles les pâtisseries regorgent de grosses dames trop bien nourries.²³

Par ces mots, Rolin force le trait d'une distinction entre une Belgique rurale aux accents grotesques et une France cultivée, sorte d'ascenseur social pour tout écrivain à qui l'on fait l'injonction de « monter à Paris », quand bien même vient-on d'un autre pays. Ce qui fut la trajectoire de l'autrice de *L'Infini chez soi*. Après qu'elle a été repérée par Paul Colin et Robert Poulet, Robert Denoël accepte de publier son premier roman, *Les Marais* (1942), et l'enjoint à quitter la Belgique : « Si vous voulez faire une carrière sérieuse, il faut d'abord que vous quittiez votre pays et que vous vous installiez à Paris »²⁴, lui aurait dit l'éditeur parisien, lui-même né belge et qui devient son amant, première d'une série de relations amoureuses exclusivement lutéciennes.

Sérieuse, la carrière de Dominique Rolin l'a certes été²⁵. Après son divorce avec un premier mari, elle s'installe

23. Béatrix Beck, « Qu'êtes-vous donc ? Écrivains français d'origine belge ? Écrivains belges d'expression française ? Enquête auprès de Franz Hellens, Françoise Mallet-Joris, Dominique Rolin et Noël Ruet », *Le Figaro littéraire*, 10 janvier 1959, p. 3-4.

24. Voir Sylvie Ducas, « La place marginale des écrivains dans le palmarès des grands prix d'automne », in *Outre-mars*, t. 88, n° 332-333, 2001, p. 383.

25. Frans De Haes en livre une analyse des plus abouties dans *Les Pas de la voyageuse. Dominique Rolin*, Bruxelles, AML Éditions, « Archives du futur », 2008.

à Paris, où elle rencontre et épouse le sculpteur Bernard Milleret, ce qui lui confère la nationalité française. À Paris, elle publie d'une trentaine de romans, dont *Le Souffle*, qui obtient le Prix Femina en 1952, et *Le Lit* (1960), qui lui permet de faire le deuil de Milleret, décédé des suites d'une maladie en 1957. En 1958, elle fait la rencontre de Philippe Sollers, alors jeune écrivain prometteur, avec qui elle entretient une relation qui durera toute sa vie et dont le récit sert de matière à plusieurs livres, Sollers y apparaissant sous l'alias de « Jim ». Rolin intègre la même année le jury du Femina et y siège jusqu'en 1965, préférant se désolidariser d'un prix qu'elle juge inapte à apprécier les écritures avant-gardistes pourtant en vogue dans la capitale et portées par les Éditions de Minuit et par la revue *Tel Quel*, co-fondée par Sollers.

L'œuvre de Rolin reçoit d'emblée un accueil critique et public favorable : initialement publiés chez Denoël, de nombreux romans sont ensuite édités et réédités par Gallimard, qu'elle considère comme « la maison prestigieuse par essence », avant d'ajouter : « D'ailleurs, je ne connais pas un seul auteur à quelque génération qu'il appartienne, qui ne rêve pas d'être publié chez Gallimard. Il n'y en a pas un. La couverture blanche est divine ! »²⁶ Plus récemment, à la suite de la mort de l'écrivaine en 2012, ses principaux critiques (et par ailleurs amis) Frans De Haes et Jean-Luc Outers, ont publié dans la collection blanche de Gallimard quatre volumes (de 2017 à 2020) reprenant la longue correspondance qu'ont échangée Rolin et Sollers. Les lettres couvrent une période de plus de 40 ans et donnent à lire une relation qui autorise une lecture genrée. En effet, au-delà d'un amour manifestement réciproque, c'est surtout l'image d'un jeune écrivain avide du regard critique de l'écrivaine expérimentée qui ressort, se

26. Sylvie Ducas, « La place marginale des écrivains... », *loc. cit.*

superposant à celle d'une femme éperdument éprise d'un homme de lettres. C'est du moins ce que relaient d'emblée les bandeaux rouges dont s'affublent les livres à leur sortie, promouvant les opus regroupant les lettres signées par l'auteur de *Femmes* d'un sobre « Sollers », en adéquation avec son statut de grand écrivain dont le nom seul sert d'argument commercial, alors que les livres regroupant les épîtres roliniennes les cantonnent à la dénomination : « Lettres d'amour ».

La reconnaissance de Rolin ne se cantonne pas aux frontières de la France : dès les années 1970, certains de ses romans intègrent la collection patrimoniale belge « Espace Nord » et sont réédités à plusieurs reprises, à tel point qu'en 2023 reparaissent simultanément *Dulle Griet* (1977) et *L'Infini chez soi* (1980), année durant laquelle l'écrivaine est mise au programme (avec Jacqueline Harpman) du concours *Ad@ptez un classique* destiné aux écoles secondaires de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Cette actualité est la conséquence d'une entreprise de rapatriement de son œuvre au sein de l'historiographie littéraire belge, en cours depuis de nombreuses années. Ainsi, Marc Quaghebeur, dans ses *Balises pour l'histoire des lettres belges de langue française*, la situe parmi les écrivains de la « déshistoire », dont les textes se caractérisent par la mise en tension du concept d'identité pour traduire le malaise d'une culture dont la langue ne lui appartient pas en propre, *a contrario* de la définition romantique du génie, et qui, depuis les années 1960, a cédé son hégémonie à la partie flamande du pays²⁷.

27. Le contexte en question est celui d'une mise en déroute de l'identité stable et solide de la Belgique francophone, déjà fragilisée à la suite des deux guerres mondiales et de la brèche qu'elles ont ouvertes dans l'idéal du mythe unitaire, encore davantage affaiblie au début des années 1960 par le renversement des rapports de domination économique entre la Wallonie et la Flandre, doublé d'une perte de

L'historien de la littérature la présente également comme une des rares représentantes belges du Nouveau Roman, ce qui la maintient *de facto* dans le giron parisien. Rolin ne lui donne pas tort, ne serait-ce que lorsqu'elle confie, lors d'un entretien qu'elle accorde à Bacary Sarr, que sa prose si particulière répond à l'impératif d'une langue toujours plus novatrice, apte à explorer les tréfonds de son intimité : « Alors j'ai été tout de même assez, pas influencée, mais très imprégnée par le mouvement du... par ce qu'on appelait le Nouveau Roman, vous savez, où je sentais tout d'un coup s'ouvrir devant moi une aire de liberté que j'exploitais à fond et que je continue d'exploiter »²⁸.

Ce que la fiction rolinienne donne à lire appelle toutefois à nuancer cette posture revendiquée et stratégique. Quoiqu'elle incarne assurément la position des auteurs de la phase centripète, Rolin ne cesse de manifester son attachement à l'« autre pays », ainsi qu'elle le nomme dans *Dulle Griet* (1978), qui se révèle exemplaire du projet qu'elle mène depuis le début de sa carrière, à savoir le déploiement d'un roman familial²⁹, de livre en livre. En cela, le « pays natal » auquel elle revient constamment sert de décor à la réapparition des membres de sa famille. Dans *La Maison*,

pouvoir symbolique à la suite de l'indépendance du Congo (1960) et de la scission de l'Université de Louvain (1968). Pour plus d'informations, lire : Marc Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges de langue française*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1998, et *Histoire, Forme et Sens en Littérature. La Belgique francophone*, t. 3 : *L'Évitement (1945-1970)*, Bruxelles, Peter Lang, « Documents pour l'Histoire des Francophonies », 2022 ; Bacary Sarr, *Imaginaire de l'insolite et problématique identitaire dans les lettres belges francophones : un nouveau fantastique ?*, Liège, Presses universitaires de Liège, « Littérature », 2022.

28. Voir Bacary Sarr, *Imaginaire de l'insolite et problématique identitaire dans les lettres belges francophones. Un nouveau fantastique ?*, thèse de doctorat sous la dir. de Danielle Bajomée et Jean-Michel Gliksohn, Dakar, Université Cheikh Anta Diop, 2000, p. 268-269.

29. Le concept est emprunté à Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1972.

la forêt (1965), la maison n'est autre que la demeure parentale située à Bruxelles, à l'orée du Bois de la Cambre ; s'y épanchent tour à tour deux voix narratives, Elle et Lui, respectivement la mère et le père de l'écrivaine. Dans *L'Infini chez soi*, Rolin refait l'histoire de sa vie, en revenant sur ce qui l'a précédée, remontant jusqu'à la naissance, puis la rencontre de ses parents, ainsi que sur sa gestation.

De concert, ce retour constant en (ou à la) Belgique autorise l'épanouissement d'un imaginaire ancestral, voire mythique, qui, souvent, vient se conjuguer à l'expérience du réel que la narration, de facture réaliste, rapporte. Il en va par exemple ainsi de *Dulle Griet*, précisément, qui s'ouvre sur une scène centrale de l'œuvre rolinienne – la mort du père –, qui force Domi, *alter ego* romanesque de Rolin, à revenir en Belgique. Allongé sur son lit d'hôpital, son père lui rappelle « les musiciens ailés dans les tableaux des primitifs de notre pays natal »³⁰ (DG, p. 16). Quelques pages plus loin, alors que Domi quitte la clinique, la référence picturale se précise : « Au moment où nous quitions la table s'est produit l'événement. Avec une éblouissante netteté de couleur et de dessin, j'ai vu se dresser entre papa qui se mourait à l'écart et moi-même la *Dulle Griet* de Breughel »³¹. À partir de là s'enclenche une série de résurgences du tableau qui, au fil de la narration, amèneront Domi à confondre ses propres traits avec ceux du personnage éponyme, créant un parallèle entre la marche de cette dernière vers les Enfers et la démarche expiatrice de Domi(nique), qui cherche à faire le deuil de ses morts, à régler le contentieux qu'elle porte à l'égard de « l'autre pays ».

L'imaginaire que convoque Rolin n'est autre que celui issu de l'art des Primitifs flamands des ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles,

30. Dominique Rolin, *Dulle Griet*, Bruxelles, Espace Nord, 2023, p. 16.

31. *Ibid.*, p. 22.

qui culmine et se trouve dépassé dans l'œuvre de Brueghel. Non sans ironie, l'œuvre rolinienne s'inscrit ce faisant dans la lignée du « mythe nordique », sorte de synthèse harmonieuse des héritages latin (par la langue) et germanique (par la culture et l'imaginaire) du Plat Pays, promu comme faire-valoir d'une « âme belge »³² par les principaux acteurs de la phase centrifuge, caractérisée par la défense d'une spécificité identitaire forte au moment de l'institutionnalisation de la littérature en Belgique (vers la fin du XIX^e siècle). Rolin, qui se présente volontiers comme « une visuelle avant tout », affirme elle-même « tout devoir à la Belgique » :

J'avoue que la peinture flamande a été pour moi une sorte de révélateur extraordinaire; d'abord il y a eu Breughel, Jérôme Bosch avant, la cruauté [...]. Ma cruauté terrible, ma monstruosité est plutôt liée à Jérôme Bosch et Breughel, parce que quand on regarde des œuvres de Breughel, c'est la même chose, il y a une sorte de cruauté native, natale si vous voulez, dont j'ai hérité, racialement, et dont je me suis servie.³³

Ainsi, en dépit d'une carrière en tous points parisienne et d'une posture stratégique qui permet à Dominique Rolin d'occuper une place de premier plan sur la scène littéraire, son écriture témoigne d'une position qui rend les contours de la phase centripète bien moins coercitifs. Si la critique ne manque jamais de souligner les affinités de la prose rolinienne avec les expérimentations formelles du Nouveau Roman, elle relève également toute la spécificité sociologique ou esthétique (en particulier lorsqu'il s'agit de rapprocher son œuvre du réalisme magique) d'un corpus charriant un imaginaire éminemment belge.

32. Edmond Picard, « L'âme belge », *Revue encyclopédique*, 24 juillet 1897, p. 593-599.

33. Bacary Sarr, *Imaginaire de l'insolite*, op. cit., p. 268.

FAIRE LA NIQUE À PARIS : SUZANNE LILAR LECTRICE DE BEAUVOIR

En 1949, la publication du *Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir a connu un retentissement dont les répercussions sur les théories féministes du monde entier peuvent encore s'observer aujourd'hui. Vingt ans plus tard, Suzanne Lilar (1901-1992), autrice d'une importante œuvre théâtrale et narrative dont la dimension féministe n'échappe à personne, fait paraître un *Malentendu du deuxième sexe* qui cherche à scruter « l'évidente fascination »³⁴ qu'exerce le livre de Beauvoir sur le paysage intellectuel – féministe en particulier – de la seconde moitié du xx^e siècle, tout en en dénonçant les limites et les errements. Le livre, qui n'est pas un coup d'essai porté à l'encontre du couple Sartre-Beauvoir³⁵, obtiendra le prix quinquennal de l'essai en Belgique francophone. Pourtant, en dépit d'une publication aux Presses universitaires de France – éditeur de renom dans la capitale française, s'il en est – Lilar s'attire les foudres d'une part de l'intelligentsia parisienne (Françoise d'Eaubonne en tête³⁶), alors qu'en Belgique autant qu'à l'étranger, son livre est admiré et souvent traduit³⁷. Si l'écrivaine belge affirme, à plusieurs reprises, avoir beaucoup d'affection et d'admiration pour les œuvres de Sartre et de

34. Suzanne Lilar, *Le Malentendu du deuxième sexe* [1969], Paris, PUF, « À la pensée », 1970, p. 7. Dorénavant MDS, suivi du numéro de page.

35. Suzanne Lilar a publié un essai sur *Le Couple* en 1963 et un autre *À propos de Sartre et de l'amour* en 1967.

36. Voir notamment son article, intitulé « À propos de Simone de Beauvoir », paru dans le *Magazine littéraire* de décembre 1969.

37. À titre d'exemples, il convient d'évoquer les lettres enthousiastes que Lilar reçoit de lectrices chevronnées, telles que Marie Gevers (lettre du 11 octobre 1969, Archives & Musée de la Littérature [AML], ML 8499/322), Marguerite Yourcenar (lettre du 16 mars 1971, AML, ML 7403/5) ou encore Indira Gandhi (lettre du 11 décembre 1971, AML, ML 8499/310).

Beauvoir, sa démonstration n'en est pas moins mal reçue par la principale intéressée, qui réplique d'une condamnation sèche : « Ce livre est absurde. Il n'est rien ! »³⁸

Le point de départ du livre de Lilar est en effet un constat d'influence ; selon elle, la composition du *Deuxième Sexe* a visiblement subi l'empire de la pensée sartrienne. Sans que ce fait invalide la totalité de l'essai de Beauvoir, il permet d'expliquer, selon l'écrivaine belge, une bonne part des incohérences qu'elle relève au fil de l'ouvrage, mais surtout, il met en évidence la puissance d'attraction gravitationnelle dont sont tributaires les femmes, si brillantes soient-elles par ailleurs.

En somme, tout se passe comme si l'on ne pouvait à l'égard de ce monumental ouvrage exercer sa pensée que de loin ou de biais ; tout se passe comme si l'on ne pouvait considérer cette œuvre de sang-froid qu'en préservant ses distances et, qu'à s'y enfoncer, on doive craindre de céder à son humiliation. Qu'est-ce donc qui défend l'approche de ce livre, un des plus *imposants* qui soient ? À tourner autour de ce bloc énorme, à chercher sa faille, son défaut, on ne peut s'empêcher de songer à un autre bloc, plus énorme encore, *L'Être et le Néant*, on se souvient d'avoir subi là – plus puissamment, il est vrai – un même effet de découragement et de pétrification. Serait-ce donc qu'à l'exemple de Sartre, Beauvoir aurait *choisi* de nous en imposer, voire de nous immobiliser devant ses mille pages grand format ? (MDS, pp. 7-8)

Dans le constat de Lilar, la place de la minéralité est essentielle ; c'est elle qui confère le poids nécessaire aux œuvres de Sartre et de Beauvoir pour qu'elles exercent, chacune à sa façon et l'une envers l'autre, un pouvoir de gravitation. Filant en quelque sorte une métaphore galactique, l'autrice belge cerne à la fois la relation d'interdépendance qui lie

38. Propos cité dans *Pariscope*, reproduit en quatrième de couverture de la réédition du livre de Lilar.

Le Deuxième Sexe à *L'Être et le néant* et l'impossibilité, pour quiconque vient à aborder ces œuvres, de s'extraire de leur orbite : leur masse contraint le lecteur observateur à « exercer sa pensée [...] de loin ou de biais », à « tourner autour de ce bloc énorme », à l'image des planètes qui accomplissent servilement leur révolution autour d'un soleil central. Si le système gravitationnel que dépeint *Le Malentendu du deuxième sexe* semble plus complexe que notre Voie lactée, il n'en demeure pas moins que l'astre beauvoirien y dépend intégralement de l'astre sartrien, dont il est le satellite³⁹. À l'évidence, une telle mise en bouche n'a pu que déplaire au Castor, qui se voyait en quelque sorte réduite à un rôle marginal, alors que son statut de Parisienne la prédisposait plutôt à considérer tout jugement extérieur aux sphères germanoprates sous l'angle de la marginalité.

On peut regretter cette inféodation aux thèses de *L'Être et le Néant*. Beauvoir n'avait besoin de personne pour nous convaincre du bien-fondé de sa contestation. Que la femme n'ait jamais été considérée ni traitée comme un être autonome mais que, toujours définie par rapport à l'homme, elle a existé non pour soi mais pour lui, relativement à lui, qui oserait le démentir ? (MDS, p. 56)

À travers la tendance métaphorique de l'écriture lilarienne se dessine une topologie imaginaire qui, d'une part, tend implicitement à assimiler parisiocentrisme, dont Sartre est le parangon, et phallocentrisme – « le faux théâtre de la représentation phallogocentrique », comme écrivait Hélène Cixous⁴⁰ – et, d'autre part, à conforter la

39. Sur la relation créatrice qui unissait le couple, voir l'admirable synthèse analytique qu'en a donnée Esther Demoulin dans *Beauvoir et Sartre. Écrire côte à côte*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2024.

40. Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse*, op. cit., p. 52. Il y aurait lieu de s'interroger sur l'influence du *Malentendu du deuxième sexe* sur l'écriture du *Rire de la Méduse* : à plusieurs reprises, notamment

posture de l'écrivaine belge⁴¹, qui se réclame d'une place en marge susceptible de lui permettre un jugement critique qui échappe aux attendus hexagonaux. À cet égard, les auteurs qu'elle convoque pour appuyer ses démonstrations sont très souvent belges, dans la mesure où ils déplacent sinon le centre de gravité, du moins l'angle de vue à partir duquel considérer le système gravitationnel : le poète Henri Michaux, la critique Émilie Noulet ou encore la romancière Madeleine Bourdouxhe, dont *La Femme de Gilles*, publié douze ans avant *Le Deuxième Sexe*, ne pouvait laisser Beauvoir indifférente :

Mais rien ne la [Beauvoir] heurte comme de voir séparer le plaisir de l'amour. Un beau texte de Madeleine Bourdouxhe aide Beauvoir à dénoncer ce malentendu : « Tu as bien joui ? », demande Gilles à sa femme qui lui met la main sur la bouche : « Le mot fait horreur à beaucoup de femmes, nous dit Beauvoir, parce qu'il réduit le plaisir à une sensation immanente et séparée... Le fait même de poser la question change l'acte amoureux en une opération mécanique dont le mâle a assumé la direction. » (MDS, p. 168)

Lilar n'a de cesse de souligner la configuration gravitationnelle qui se joue dans la conception de la sexualité, parlant d'un « champ de forces du Masculin » (MDS, p. 251), tout en mettant en doute le « monopole » (MDS, p. 224)

lorsqu'il est question de la bisexualité ou du « continent noir » de la sexualité féminine, Cixous et Lilar se rejoignent, usant d'un vocabulaire commun. Somme toute, les deux essais ne sont distants que de six ans et sont tous deux une critique du *Deuxième Sexe*.

41. Sur la posture de Suzanne Lilar, voir Carmen Cristea et Andrea Oberhuber, « Stratégies d'écriture et de positionnement dans le champ littéraire belge : le cas Lilar », in *Textyles*, n° 42, 2012, pp. 83-104 ; Carmen Cristea, « Éthos et stratégies de légitimation dans l'œuvre essayistique de Suzanne Lilar », in Marc Quaghebeur, dir., *Écritures de femmes en Belgique francophone après 1945*, Bruxelles-Berne, PIE-Peter Lang, 2019, p. 91-108.

d'une interprétation que l'on qualifierait aujourd'hui d'hétéropatriarcale. Le pouvoir d'attraction de ce champ entraîne ses satellites (continuateurs ou lecteurs) vers un « Paradis perdu » (MDS, p. 60) fantasmatique (elle évoque Freud et le désir phallique comme exemple du centre d'attraction, ce paradis perdu) ou vers un sens unifié « à partir [duquel] on interprète, [...] on acquiesce ou [...] on se révolte » (MDS, p. 163). En définitive, c'est le pouvoir d'attraction du centre que Lilar critique vertement :

Il n'est pas acquis que les relations avec autrui nous réduisent au dilemme d'être regardé ou de regarder, d'être possédé ou de posséder, d'être converti en objet ou d'objectiver l'autre. Il n'est pas acquis que je me sente seulement en danger – jamais en confiance – en présence de l'autre. Il n'est pas acquis que le regard de l'autre soit toujours « regard à éviter », jamais cherché, sollicité, désiré, convoité. Il n'est pas acquis que la seule parade à la menace qui me vient de ce regard consiste à le renvoyer et à le faire éclater sous le mien. Il n'est pas acquis que les relations humaines, vécues dans l'appréhension perpétuelle de ce renversement, se bornent à ce féroce antagonisme et qu'il n'y ait à l'égard des autres que deux attitudes authentiques : accepter l'aliénation, se reconnaître dans l'objet que l'on est pour autrui, ou le nier, refuser l'aliénation en la retournant contre l'autre. (MDS, p. 58)

L'essayiste belge ne réfute pas la différence des sexes, dont la réalité physiologique est tangible, elle en refuse la position antagoniste : à ses yeux, le féminin ne peut se construire sur le mode d'une dette envers l'homme (ou certains hommes, comme Freud ou Sartre) ou d'une nostalgie envers un état masculin à retrouver. Le principal argument de Lilar tient à la bisexualité intrinsèque des êtres humains, qui contrevient radicalement au monolithisme des rôles que l'on assigne à l'un ou l'autre sexe, le « faible » étant condamné à tourner autour du « fort ».

La conclusion de l'essai cherche en ce sens à désamorcer le caractère explosif du rejet du féminin à la marge. Si la métaphore se déplace quelque peu, l'on constate tout de même que Lilar demeure du côté d'un rapport de force fondé sur la masse respective des acteurs en présence. Elle dénonce ainsi le danger qui menace une société qui ne prendrait pas la mesure du déséquilibre et accepterait tacitement le rapport de force tel qu'il existe ou, selon l'essayiste belge, se renforce encore – implicitement sous la plume de Beauvoir.

Si notre souci principal en écrivant ce livre a été de contribuer dans la mesure de nos moyens à cette remise en question et de faire partager notre conviction qu'elle ne pouvait se faire qu'à partir de la bisexualité, nous n'avons pas été sans songer à ses retentissements sur la collectivité entière. On a pu voir qu'un être humain ne saurait s'accomplir sans faire appel aux deux modes d'exister, le Masculin et le Féminin. Faute de recourir à cette émulation et à cette dialectique, il y a refoulement, avec les désastres que l'on sait. Il semble qu'un désastre analogue doive s'abattre sur une société et une culture qui s'organisent autour de l'un de ces types d'existence, négligeant systématiquement l'autre. Méditant sur le déséquilibre de notre monde, on se dit qu'il s'est précisément organisé en fonction du Masculin, misant systématiquement sur les valeurs d'activité, d'agressivité, de compétition. L'on en vient à se demander s'il n'y aurait pas quelque lien entre la crise de notre culture et ce développement unilatéral et hypertrophié toujours réalisé aux dépens du Féminin. Comment une civilisation qui s'est privée de son contrepoids naturel n'irait-elle pas à la catastrophe? (MDS, pp. 254-255)

Le choix du terme « contrepoids », opposé aux adjectifs « unilatéral et hypertrophié », entérine et neutralise à la fois le rapport gravitationnel qui prévalait lorsque Lilar mettait en lumière l'influence sartrienne : l'écrivaine belge

conditionne la pleine autonomie de la femme vis-à-vis de la maternité qui, jusque-là, représente un instrument de « servitude sexuelle » (MDS, p. 235). Mieux, elle plaide pour une relecture des mythes qui puisse remettre en cause la topologie gravitationnelle qui marque d'une trop profonde empreinte le rapport entre hommes et femmes, alors que leur interprétation proroge, jusqu'à preuve du contraire, une fausse pacification sociale, au détriment de la femme, entée sur ce système gravitationnel métaphorique. Autrement dit, Suzanne Lilar cherche à se défaire des centres de gravité, quels qu'ils soient, pour instaurer un rapport d'égal à égal, qui n'est pas différent de celui qu'elle adopte lorsqu'elle ose traiter en pairs les plus grands intellectuels parisiens.

UNE GALAXIE SANS GRAVITÉ : CHRISTINE AVENTIN MILITANTE

Propulsée sur la scène littéraire parisienne âgée d'à peine 17 ans, pour le roman *Le Cœur en poche* (1988), Christine Avenir (1971-), d'origine liégeoise, a bâti une carrière imprévisible, extrêmement sensible et engagée. Après une pause d'écriture de près de 15 ans, elle publie des récits de tonalité érotique, puis un essai sur Catherine Breillat⁴², qui, près de cinquante ans après *Le Malentendu du deuxième sexe*, obtient le prix quinquennal de l'essai décerné par la Fédération Wallonie-Bruxelles (2017). Si elle a connu très tôt le milieu littéraire parisien, sous l'aile protectrice de Simone Gallimard, Avenir a vécu une bonne part de sa vie à l'étranger et s'est tournée vers des éditeurs belges plus confidentiels (comme le défunt Somnambule équivoque) lors de son retour en littérature. Il faut en effet attendre

42. Christine Avenir, *Breillat des yeux le ventre* [2013], Bruxelles, Espace Nord, 2018.

2021 pour qu'elle retrouve un éditeur parisien, avec l'essai intitulé *FéminiSpunk*.

Son engagement féministe est manifeste depuis toujours. Entourée d'un collectif, elle a même brièvement ressuscité de ses cendres la célèbre revue *Sorcières*, en lui offrant un 25^e numéro plus de 35 ans après le dernier paru⁴³. Or, l'on sait que le titre de cette revue féministe française, dont la publication s'est étalée sur un peu moins de dix ans (1975-1982), s'origine dans la figure dont Jules Michelet dépeint l'histoire⁴⁴ et qui fut récupérée ensuite par Marguerite Duras, Hélène Cixous, Mona Chollet ou encore Chloé Delaume. Selon l'historien romantique, les femmes ayant appris à vivre seules, en communion avec la nature, notamment à l'époque des croisades, ont inspiré aux sociétés occidentales fondées sur le patriarcat une crainte de perte de pouvoir. Par conséquent, la figure de la sorcière incarne l'oppression subie par le sexe féminin en dépit de sa velléité d'autonomie à travers une image de l'éloignement : la femme qui sera considérée comme sorcière a quitté son foyer pour s'égarer dans la nature. Se réappropriant cette figure, lui associant comme sujet de dossier le thème de « La monstre », le collectif réuni autour d'Aventin pose la question de la femme en termes d'intolérable au yeux d'une structure sociale patriarcale, intolérable et donc rejetée (ou réfugiée) dans ses marges.

Dans *FéminiSpunk*, Aventin prend comme point de départ les mauvaises traductions françaises de *Fifi Brindacier*, chef-d'œuvre de la littérature jeunesse signé Astrid Lindgren. À l'instar des sorcières, Fifi Brindacier vit dans un écart géographique qui se traduit également par un écart de conduite morale. Datant du début des années

43. *Sorcières : les femmes vivent*, n° 25, « La monstre », 2017.

44. Jules Michelet, *La Sorcière* [1862], Paris, Gallimard, « Folio classique », 2016.

1960 et refondues dans les années 1990, ces traductions sont empreintes d'une « bienpensance » qui réduit considérablement la portée subversive de l'original suédois. Ainsi, après avoir critiqué la traduction d'une réplique d'Annika relative à la difficile ingestion d'une bouillie, qui témoigne d'un refus de perpétuer des modèles dont elle souligne l'ancrage capitaliste, Aventin en vient à raisonner selon une métaphore topologique :

Or, s'il y a une chose fondamentalement anarcapunk, c'est bien de semer la pagaille dans le commerce des bouillies. Raison pour laquelle les zones à occuper en priorité, mais toujours de façon nomade et temporaire, sont celles des subcultures populaires – dernier terrain du politique DIY, l'endroit où se disputent à l'ordre dominant des parcelles de désordre créatif immédiatement disponible. Ailleurs, partout ailleurs, tu perds ton temps à répondre à des questions que seuls les petits soldats du système te posent.⁴⁵

Les marges où ont été reléguées les femmes (ou toute minorité, qu'elle soit symbolique ou numérique) doivent désormais être objets de revendication sauvage. La topologie qui se dessine sous la plume d'Aventin est résolument désaffectée et nomade : les marges ne peuvent être définies (« zones », « parcelles de désordre créatif ») et leur occupation n'est jamais définitive. L'espace ainsi récupéré échappe à ce « système » hiérarchique qui ramène toujours à une forme de centre de gravité. À l'exemple de Lilar, l'autrice de *FéminiSpunk* cherche à déjouer le modèle gravitationnel bipolaire, moins cependant pour tenter de lui conférer un équilibre que pour y introduire un troisième terme.

45. Christine Aventin, *FéminiSpunk. Le monde est notre terrain de jeu* [2021], Paris, La Découverte, « Poche », 2023, p. 23. Désormais F, suivi du numéro de page.

Ce que nous offrent, en général, les productions culturelles, c'est un répertoire de rôles où puiser notre aspiration identitaire. Qui faut-il être ? Que faut-il désirer ? Tel est, concernant la question de l'appartenance sociale (de genre, de classe, de race), l'enjeu central qui est mis en œuvre, brouillé avec plus ou moins d'adresse par une narration plus ou moins complexe. René Girard l'annonçait déjà il y a quarante ans : « L'homme moderne [qui, une fois sur deux, cher Monsieur, est une femme] prise l'autonomie mais c'est toujours auprès d'un médiateur qu'il cherche à se la procurer, par une contradiction dont il n'a presque jamais conscience. » Nous revoici aux prises avec le conformisme social, tel qu'il est médiatisé – pour reprendre le terme très approprié de Girard. Le désir est toujours triangulaire, qu'il s'agisse d'en être l'agent ou d'en être l'objet, nous désirons ce qui nous est indiqué comme désirable par des modèles qui font figure d'autorité. (F, p. 39)

Ainsi, adopter les rôles prédéfinis par la société hétéropatriarcale revient à consentir à une logique d'appartenance, une logique identitaire figée qui, toujours, privilégie des standards dans lesquels nul ne peut se reconnaître et qui constituent pourtant « l'enjeu *central* » de la topologie qui oppose marge et centre et qui vise inlassablement la reterritorialisation. Convoquant et révoquant à la fois une figure masculine potentiellement tutélaire, René Girard, l'écrivaine belge proclame l'inanité de la topologie gravitationnelle : l'alternative, puisée dans une théorie du désir, laisse entendre que la binarité (marge-centre) étouffe ce même désir, qui est appétit de déterritorialisation. C'est pourquoi Aventin insiste à ce point sur la marge comme lieu d'une forme de rejet, d'un rejet qui doit s'assumer comme salutaire.

La théorie proposée par Aventin, volontairement subjective, refuse de se laisser enfermer dans une forme précise de militance, de peur de sombrer dans un « féminisme

vendu au capitalisme » (F, p. 46), selon la formule que lui suggère Milady Renoir, que cite l'autrice de *FéminiSpunk*. Le livre de 2021 conteste ainsi non les traits identitaires mais bien plutôt leur exclusion mutuelle, qui résulte d'une conception de l'identité aussi figée que binaire, à laquelle se soumettent même les militant(e)s de tous bords, parce qu'ils l'ont intégrée malgré eux⁴⁶.

Tu es Bipoc, mais les blanches te voient d'abord queer. Et c'est ainsi que tu fulmines en silence dans les assemblées transpédégouines, dont la revendication d'espaces safe a toujours fonctionné de concert avec les politiques urbaines d'accroissement sécuritaire des quartiers pauvres, et la gentrification arc-en-ciel. Tu es queer, mais les Bipoc te voient d'abord blanche. Et c'est ainsi que tu fulmines en silence dans les assemblées de militance décoloniale, en constatant *ta relégation systématique de la jotería dans les marges suspectes de la collaboration*. (F, p. 80, nous soulignons)

Ainsi, la méfiance générée par l'intégration inconsciente du modèle topologique gravitationnel le perpétue et fragmente les minorités, ramenant à nouveau leurs représentants dans les marges – des marges cette fois considérées sous l'angle de la complaisance envers le système, ce qui boucle une boucle tout à fait paradoxale de reterritorialisation automatique.

Or, la structure même de l'essai de 2021 participe d'une déterritorialisation qui prend la forme d'un système stellaire non gravitationnel : Aventin convoque régulièrement d'autres voix que la sienne, des voix de femmes qui l'ont

46. Sur l'intégration inconsciente des modèles hétéropatriarcaux, de nombreuses théories circulent. Nous renvoyons, entre autres, au livre qui a inspiré le titre de cet article : bell hooks, *De la marge au centre. Théorie féministe* [1984], trad. Noomi B. Grüsigg, Paris, Cambourakis, 2017.

accompagnée pendant la rédaction du texte. Ces voix sont (pré)nommées, comme autant d'intervenantes dont les questions et les remarques venaient empêcher l'essayiste de se laisser aller à un unilatéralisme théorique de mauvais aloi. Aux révolutions stellaires qui ne connaissent d'autre fin qu'à voir s'éteindre les astres répond une inlassable remise en question de la quête d'égalité, toujours faussée, au profit d'une réappropriation topologique qui donne son sous-titre à l'essai⁴⁷ :

Hériter ne signifie pas simplement être des alliées dans une lutte pour « l'égalité des chances » à l'intérieur d'un système par définition inégalitaire, mais d'être des complices dans une lutte dont le but ultime est la ruine des privilèges, les nôtres y compris. Parmi lesquels le luxe de crânement pouvoir affirmer que le monde est notre terrain de jeu. (F, p. 111)

Demeure néanmoins la peur d'être complice, le spectre de la reterritorialisation n'étant jamais loin. C'est pourquoi Aventin propose, en définitive, de se réapproprier, de façon anarchique, le centre même.

Je te livre ici un peu de ma hantise – « Jamais on ne détruira la maison du maître avec les outils du maître », écrivait Audre Lorde, et je suis retournée voir récemment son texte. Quel propos se déployait-il, au juste, autour de cette citation devenue sentence ? Une sentence dont je sentais bien l'endroit de ma condamnation : le langage – son articulation –, les mots – leurs usages et leurs sens. Outils du maître par excellence qui te font endosser sa posture de domination. La conclusion d'Audre Lorde,

47. À noter que le champ lexical du territoire revient fréquemment sous la plume d'Aventin, mais jamais comme d'un espace à conquérir, pas plus que comme d'une place forte à défendre : le terrain, le territoire est un lieu de rencontre et d'échange, dénué de toute appartenance, et ce sur un mode résolument ludique.

pourtant, retourne en quelque sorte le verdict du jury : « Je fais mon boulot, dit-elle, est-ce que vous faites le vôtre ? » Et s'il s'agissait, bien plus que de la détruire, de l'occuper, cette maison ? Je veux dire : de la squatter. Alors voilà, j'écris des livres comme on squatte une maison de maître à l'abandon – inoccupée, mais que les propriétaires n'entendent pas céder pour autant : littérature française. C'est vide, c'est en ruine, vous n'en avez pas besoin, pour l'instant c'est chez moi. (F, p. 113, note 21)

La « littérature française » (et non belge, ni de langue française), en ce sens, devient l'enjeu territorial par excellence, non à la conquérir de façon permanente mais bien plutôt à y permettre les conditions de la réaffectation temporaire, rapatriant la marge au centre, sans désir de s'y installer, en préférant la fluidité d'un mouvement libre aux affres circonvolutives de la révolution des astres.

*

Le modèle gravitationnel se révèle donc bien un repère stable au sein de l'historiographie du champ littéraire en Belgique francophone : il en renseigne aussi bien certaines tendances esthétiques, qui se rapprochent plus ou moins de celles promues à Paris, qu'il permet de tracer une véritable cartographie des prises de position des auteurs. L'exemple de Rolin est à cet égard emblématique d'une écrivaine dont la posture incarne à merveille l'assimilation au centre, alors que ses romans et ses confessions plus tardives témoignent davantage d'un dialogue fertile entre une écriture avant-gardiste, une auto-analyse familiale et le ressassement d'un imaginaire primitif. Plus largement, ce modèle sert de base aux multiples (re)négociations de cette périphérie, affecte la posture et/ou les positions théoriques des écrivains et se trouve finalement entériné par une critique qui élève voire promeut au rang de traits (quasi) identitaires

les phénomènes qu'elle relève. Ainsi, tant la critique que les écrivains participent au reversement de l'histoire au sein d'une « mémoire culturelle »⁴⁸, optant, dans le cas des écrivaines ici étudiées, pour une conduite de plus en plus oppositionnelle⁴⁹.

Nous l'avons vu, le pouvoir d'attraction du centre s'exerce d'une façon qui tend à associer parisianocentrisme et phallocentrisme. Dans le cas de Rolin, la négociation prend la forme d'un ultimatum, celle d'un *ou... ou* : « ou Paris, ou Bruxelles », que l'on peut traduire par « ou devenir écrivain, ou y renoncer ». Devenir écrivain, c'est donc renoncer à « l'autre pays », quitte à y revenir dans et par la fiction. Devenir écrivain, c'est aussi maintenir sa plume affûtée en l'épanouissant dans un milieu quasi exclusivement masculin. Devenir écrivain, enfin, et non écrivaine, c'est effectivement revendiquer pour soi un féminisme de la première heure, qui permet à Rolin d'exister sur la scène littéraire d'avant-garde, sans avoir pour autant à remuer les astres, ainsi que le font Lilar et Aventin.

Ces dernières ont en effet en commun d'adopter une démarche moins consensuelle que celle de Rolin, tant vis-à-vis du patriarcat qu'à l'égard de leurs homologues parisiens. L'option déconstructiviste de Lilar modifie les termes de l'équation : d'un *ou... ou*, le problème se pose désormais selon un *et... et* moins coercitif : « et les hommes et les femmes », d'égaux à égaux, sans que ces dernières n'aient à exister dans le giron des premiers. Ce faisant, Lilar attire l'attention sur la reconduction par Beauvoir de dominations symboliques sur le plan éditorial, qui l'amène à également

48. Gayatri Chakravorty Spivak, *Nationalisme et imagination*, *op. cit.*, p. 21.

49. « Les universitaires et les intellectuels viennent tous de « cultures marginalisées ». Penser comme un universitaire et un intellectuel, c'est être capable d'être soit marginalisé, soit oppositionnel, et à mes yeux le second est meilleur que le premier. » (*ibid.*, p. 82).

revendiquer l'opportunité d'un « et Bruxelles et Paris », topologie propice à la poursuite d'une relation de pair à pair. Aventin force quant à elle le trait par la proclamation d'un *ni... ni*, « ni la marge ni le centre », prenant souvent l'apparence d'un *oui mais non* : dire oui à la marge, mais non en tant que marge se définissant par rapport à un centre. Au contraire, la marge devient le terrain d'une affirmation, d'une réaffirmation.

L'entreprise résonne avec celle que Véronique Bergen (1962-) mène depuis plusieurs années dans ses romans. À l'instar d'Aventin, la poétesse et philosophe bruxelloise réexploite à l'envi le principe deleuzien de déterritorialisation afin de mettre en scène ou, plutôt, de donner voix aux laissé(e)s pour compte de l'Histoire, qu'il s'agisse – pour ne parler que des figures féminines – de célébrités telles que Marilyn Monroe (*Marilyn, naissance année zéro*, 2014), Janis Joplin (*Janis Joplin. Voix noire sur fond blanc*, 2016) ou Patti Smith (*Patti Smith, Horses*, 2018), de chiens tels que Laïka ou Blondie dans *Tous doivent être sauvés ou aucun* (2018), de Gaïa dans *Guérilla* (2019), sorte de chant du cygne de la Nature, ou des prostituées dans *Icône H.* (2021). Par la récupération chamanique de figures certes célébrées, mais consacrées en tant que dominées, la fiction bergénienne entend réinvestir l'espace de la marge et en faire le terrain d'une réappropriation identitaire. Bergen œuvre ainsi à une réparation⁵⁰, portée par les vertus curatives d'un imaginaire rock n'roll, voire punk, sinon carrément trash et d'une langue ô combien expressive, tournant souvent le dos aux normes de la langue française, dans une

50 Voir Maxime Thiry et Charline Lambert, « Démuseler. Fiction et polyphonie engagées dans l'œuvre de Véronique Bergen », in Jana Altmanova, Christophe Meurée et Maria Giovanna Petrillo (dir.), « Nouveaux paradigmes linguistiques dans la littérature belge francophone (de 1989 à aujourd'hui) », *Annali. Sezione romanza*, vol. 23, n° 2, p. 191-209.

espèce de déviation de l'orbite parisien sous l'effet d'abondantes dérivations impropres. En témoigne *Écume* (2023), où Bergen établit un parallèle entre la lutte de la toute-puissante Moby Dick melvillienne et celle d'une prostituée, Anaïs, sur fond de réflexion écologique :

Chaque année, Moby Dick et les siens s'adaptent à des profondeurs plus grandes, inaccessibles aux pêcheurs, chaque année ils détruisent les réseaux de câbles, les installations militaires, poubelles, poubelles, l'homme est le seul animal qui vive en produisant des déchets exponentiels, poubelles, poubelles, l'homme est le moins performant de toutes les entités vivantes. Déchet, tel est son nom. Anaïs cabriole capoeira, eaux noires, les rochers de Sainte-Hélène se découpent, témoins d'explosions volcaniques, Anaïs me volcanise Éros.⁵¹

La narration bergenienne refuse ainsi toute assignation à domicile, toute reterritorialisation attendue. Non par instabilité, mais en raison de son caractère profondément multiple et polyphonique : la voix qui s'exprime en « je » se déterritorialise incessamment, faisant s'enchaîner les points de vue et les perspectives, permettant aux marges de s'exprimer, de rejoindre un temps le centre, d'exister.

Sur le plan éditorial, la graphomanie de Bergen (elle fait paraître en moyenne trois livres par an) lui permet de couvrir un large éventail institutionnel, en cela qu'elle publie aussi bien chez de grands éditeurs parisiens que dans de petites maisons belges ou françaises. Ainsi, bien que les textes, la posture et les affinités éditoriales de Bergen revendiquent et cultivent la marginalité des thèmes et figures qu'elle aborde et dont elle semble, du moins en partie, s'inspirer, l'écrivaine parvient à occuper un espace de plus en plus large au sein du champ littéraire francophone. Son éclectisme en témoigne, puisqu'elle passe avec aisance de textes à nature

51. Véronique Bergen, *Écume*, Bruxelles, ONLIT, 2023, p. 117.

plus institutionnelle (allant d'un essai sur Gilles Deleuze en 1993 à un article sur Marguerite Yourcenar en 2024), à un recueil de poésies à caractère sadomasochiste (*Gang Blues Ecchymoses*, 2017). Enfin, si elle siège depuis 2018 à l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises, elle maintient une intense activité de critique et de commentatrice, qui met en valeur le travail des autres (soit dans des postfaces, soit dans des chroniques sur le blog de la revue *Le Carnet et les instants*).

Et dans la marge, *et* au centre. L'option additive de ce double positionnement dit quelque chose de la complexité de la relation que les écrivaines belges francophones entretiennent avec le centre parisien, qui suppose de ne pas couper les ponts mais d'explorer et d'occuper un territoire autre, plus à même d'accueillir leurs préoccupations et de faire valoir leurs écritures, timidement chez Rolin, plus frontalement chez Lilar, Aventin puis Bergen. Mieux, cette variété des orientations adoptées vis-à-vis de l'imaginaire topologique de la marge et du centre appelle à en reconsidérer la teneur au regard de l'historiographie littéraire belge dans son ensemble.

Christophe MEURÉE (Archives & Musée
de la Littérature, Bruxelles) &
Maxime THIRY (UCLouvain)

Les autrices luxembourgeoises de langue française, point impensé des études francophones

Les autrices luxembourgeoises de langue française sont aujourd'hui encore frappées d'une certaine marginalité, tant est patente leur absence à la fois des travaux en études de genre et des études francophones, qui se consacrent le plus souvent à la production littéraire des écrivaines issues des ex-colonies françaises. Or le cas des autrices du Grand-Duché mérite nettement que l'on s'y arrête. Écrire en français est en effet loin d'aller de soi dans un pays où la scolarisation se fait en allemand, langue qui jouit d'un certain prestige (notamment économique), et où le luxembourgeois demeure, selon la formule de Colette Combe, « une seconde mère pour la littérature⁵² ». Le tout sans omettre la place grandissante de l'anglais, de plus en plus utilisé dans les classes aisées du pays et dans le milieu scientifique et universitaire⁵³, et de plus en plus représenté, aussi, dans la production littéraire grand-ducale.

52. Colette Combe, *Corps, mémoire, hypocondrie*, Paris, Dunod, 2010.

53. Fernand Fehlen, « Le statut du français sur le marché linguistique du Luxembourg. Le choix de la langue comme enjeu d'un champ scientifique en devenir », in *Linguistische und soziolinguistische Bausteine der Luxemburgistik*, Peter Gilles et Melanie Wagner (éd.), Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011, p. 151-175.

L'écriture n'allant jamais de soi pour une femme, le choix pour une autrice d'écrire en français dans un pays multilingue dont la production littéraire demeure peu visible ouvre résolument des perspectives que cette contribution tentera de mettre au jour. A travers les parcours de deux autrices luxembourgeoises, j'envisagerai la façon dont celles-ci ont pu et peuvent occuper une place dans le champ littéraire et éditorial national et ainsi espérer la reconnaissance, voire la consécration, au Grand-Duché et au-delà.

LE LUXEMBOURG, UN PAYS SANS HISTORIOGRAPHIE LITTÉRAIRE ?

Dotée d'un marché éditorial restreint, la production littéraire grand-ducale, dont la diffusion internationale est pour le moins limitée⁵⁴, présente toutes les caractéristiques d'une « petite littérature » (selon la terminologie de Deleuze et de Guattari). Elle est aujourd'hui encore très peu connue et étudiée au sein même de ce que François Provenzano qualifie de francophonie Nord (ensemble qui comprend la France, la Belgique francophone, la Suisse romande et le Québec – à quoi on pourrait ajouter le Luxembourg francophone), et qu'il distingue de la francophonie Sud (qui englobe la France, le Maghreb, l'Afrique subsaharienne, les Antilles, les Caraïbes et les francophonies de l'Océan indien) ; la France constitue ainsi non pas un troisième ensemble, mais un centre symbolique qui exercerait son

54. Jeanne Glesener, « Le multilinguisme comme caractéristique et défi de la littérature au Luxembourg », in *Viefalt der Sprachen. Varianz der Perspektiven. Zur Geschichte und Gegenwart der Luxemburger Mehrsprachigkeit*, Heinz Sieburg (dir.), *Interkulturalität*, 2013, p. 107-142, ici p. 131.

pouvoir tant sur la francophonie Nord que sur la francophonie Sud⁵⁵.

Le manque d'attrait pour la littérature luxembourgeoise peut s'expliquer par les modalités particulières du multilinguisme au Grand-Duché, doté non d'une littérature trilingue, mais d'une triple production littéraire – en allemand, en français et en luxembourgeois. Le multilinguisme luxembourgeois n'est d'ailleurs pas celui de la Belgique ou de la Suisse où, pour citer Jeanne Glesener, « chaque littérature émerge d'une partie déterminée du territoire national et renvoie à une communauté de langue précise⁵⁶ ». Ce contexte multilingue spécifique, où les langues et leurs usages varient selon le contexte et, « plutôt que d'être juxtaposées, s'entrecroisent mutuellement⁵⁷ », conditionne nécessairement les représentations qui entourent l'usage de chacune de ces langues en littérature. Ainsi, pour Frank Wilhelm,

La littérature en langue allemande et la littérature en luxembourgeois induisent des œuvres proches du vécu de leur public et correspondant à la sensibilité générale, à un besoin identitaire primaire et spontané, alors que la littérature en langue française, produite par et pour la bourgeoisie, donne des œuvres plus distantes où le vécu concret local est moins à son aise, mais où l'écrivain peut davantage s'inscrire dans l'universel ou, au contraire, développer une identité plus intellectuelle⁵⁸.

55. François Provenzano, « Les études littéraires francophones : à partir d'un *État des lieux* », in *Textyles*, n° 28, « La Belgique avant la Belgique », 2005, p. 94-104.

56. Jeanne E. Glesener, « Le multilinguisme comme caractéristique et défi de la littérature au Luxembourg », art. cit., ici p. 109.

57. *Ibid.*, p. 108.

58. Frank Wilhelm, « Europe de l'Ouest : le Luxembourg », in *Nouvelles Études Francophones*, vol. 25, n° 2 (AUTOMNE 2010), p. 203-209.

Ces représentations, quoi qu'on en ait, jouent nécessairement un rôle dans l'idée et l'usage que chaque auteur, chaque autrice du Grand-Duché (se) fait de sa langue maternelle et de sa ou de ses langues d'écriture. Opter pour une langue d'écriture revient en effet à hériter d'un certain canon, à consentir à « l'affiliation et [à] l'orientation vers un modèle littéraire spécifique⁵⁹ », allemand ou français en l'occurrence, ce qui peut naturellement se révéler intimidant. Le statut minoritaire d'une « petite littérature », surtout lorsqu'elle est le produit, comme au Luxembourg, d'un contexte multilingue, la rend d'emblée « soit en décalage, soit structurellement incapable de se conformer à la norme exogène prise comme modèle⁶⁰ », laquelle est fondamentalement monolingue. La littérature luxembourgeoise se caractérise d'ailleurs dès son émergence par un métadiscours qui interroge la validité du luxembourgeois comme langue littéraire, envisage les usages possibles et avérés en littérature de chacune des langues nationales et réfléchit plus largement à la nature nécessairement hybride de la culture luxembourgeoise⁶¹.

À l'évidence, tout texte écrit par un auteur luxembourgeois n'est pas pour autant systématiquement multilingue, de même que tout écrivain du Grand-Duché n'écrit pas forcément en plusieurs langues⁶². Si certains écrivains publient régulièrement dans deux des langues nationales, voire dans les trois, un grand nombre d'auteurs luxembourgeois ont opté pour une production exclusivement en une langue, et cela est vrai de bon nombre d'écrivains francographes, comme José Enschedé ou Jean Sorrente⁶³. Cela peut s'expliquer

59. Jeanne E. Glesener, « Le multilinguisme comme caractéristique et défi de la littérature au Luxembourg », art. cit., p. 126.

60. *Ibid.*, p. 129.

61. *Ibid.*, p. 125.

62. *Ibid.*, p. 111.

63. *Ibid.*, p. 112.

pour des motifs esthétiques, pour des raisons plus personnelles, ou encore par la volonté d'accéder au marché du livre hors des frontières grand-ducales⁶⁴.

Le paysage éditorial du Luxembourg est en effet celui d'un sous-champ, tant sur le plan du nombre d'ouvrages publiés par an que sur celui des maisons d'édition sollicitées par les auteurs. Quantitativement, la littérature luxembourgeoise de langue française représente entre trente et quarante ouvrages annuels⁶⁵ ; à titre d'exemple, pour la rentrée littéraire de l'automne 2021, on dénombrait une trentaine d'ouvrages parus, dont un tiers en français. Cela semble très peu par rapport au nombre de nouveaux titres parus en Belgique (10 557 titres en 2019⁶⁶) et en France (68 171 titres pour la même année⁶⁷), même si on observe ces dernières années un « épanouissement qualitatif et quantitatif rassurant⁶⁸ » de la production grand-ducale. Pour autant, celle-ci peine à s'imposer face à la « présence massive » de littératures étrangères dotées, quant à elles, « de larges parts de marché, de systèmes de distribution professionnels, d'un fort support publicitaire et d'un appareil critique diversifié⁶⁹ ».

En lien avec la question de la langue se pose donc inévitablement celle des institutions qui font exister la littérature socialement. Dans ses travaux portant sur la possibilité

64. *Ibid.*

65. Jeanne E. Glesener, « Comparison in a Cross-Cultural Context : An Overview of Comparatism in Luxembourg », in N. Dziub et F. Toudoire-Surlapierre (éd.), *Comparative Literature in Europe. Challenges and Perspectives*, Cambridge, Cambridge Scholars, p. 103-117.

66. « Les chiffres de l'édition 2019 », p. 5.

67. « Le secteur du livre. Chiffres-clés 2018-2019 ».

68. Jeanne E. Glesener, « Les littératures au Luxembourg : tour d'horizon d'une médiation difficile », in *Médias et médiations culturelles au Luxembourg*, Marion Colas-Blaise et Gian Maria Tore (dir.), Luxembourg, éditions Guy Binsfeld, 2012, p. 152-167, ici p. 155.

69. *Ibid.*

d'une historiographie littéraire pour la Belgique francophone, François Provenzano montre ainsi, de manière cruciale, que les littératures francophones, en l'absence d'une puissance éditoriale propre, d'appareils de consécration susceptibles d'assurer le rayonnement de leur production littéraire auprès d'un large public, existent avant tout par les discours qui sont tenus sur elles⁷⁰. Plus les instances institutionnelles traditionnelles sont faibles, plus il importe d'élaborer un « grand récit » historiographique à même de rendre ces littératures à la fois visibles et lisibles⁷¹. Or tous les pays de la francophonie Nord ne sont pas égaux sur le plan de l'institutionnalisation littéraire : comme la Belgique francophone, dont la production devait faire l'objet d'un article fameux de Pierre Bourdieu (« Existe-t-il une littérature belge ? »), le champ littéraire luxembourgeois paraît faiblement institutionnalisé et pris, pour citer Sylvie Freyermuth, dans une tension « entre ipséité et autonomie d'une part, et référence au modèle français – et plus particulièrement parisien – d'autre part⁷² ».

Cette tension n'est pas sans faire penser à celles qui innervent la littérature francophone de Belgique ; plusieurs des caractéristiques du champ littéraire belge francophone et du milieu littéraire belge dégagées par F. Provenzano semblent également s'appliquer au champ et au milieu littéraire luxembourgeois, à commencer par « l'exiguïté du milieu littéraire », qui entraîne une certaine « proximité entre ceux qui font la littérature et ceux qui en parlent⁷³ ».

70. F. Provenzano, « Les études littéraires francophones : à partir d'un *État des lieux* », art. cit.

71. *Ibid.*

72. Sylvie Freyermuth, « La littérature francophone : une pièce du puzzle luxembourgeois », *La Tortue verte*, n° 7, « Langue unique langue multiple. Le “devenir autre” des Littératures Francophones », p. 15-24.

73. Björn-Olav Dozo et F. Provenzano, « Introduction » à *Historiographie de la littérature belge. Une anthologie*, B.-O. Dozo et F. Provenzano (dir.), Lyon, ENS Éditions, 2014, p. 7-31, ici p. 11.

Cette proximité et cette exigüité sont aussi le fait du Grand-Duché, où nombre d'auteurs et d'autrices jouent aussi un rôle majeur dans la critique et la recherche universitaire.

Le statut minoritaire de la littérature luxembourgeoise doit également beaucoup au modèle éditorial national, qui présente de nombreuses similitudes avec le modèle éditorial belge francophone, tel qu'analysé par Pascal Durand⁷⁴. L'absence de centralisation remarquée en Belgique est ainsi aussi le fait du Luxembourg, où les maisons d'édition – on en dénombre une vingtaine, contre plus de 250 pour la Belgique francophone⁷⁵ –, loin d'être concentrées, comme dans l'espace littéraire français, dans la capitale, se trouvent tantôt à Esch-sur-Alzette (Schortgen ; Phi), tantôt à Ehlerange (Op der Lay) ou encore à Nospelt (Ultimomondo). Si les éditions Saint-Paul ont été fondées en 1887, les maisons d'édition citées par Frank Wilhelm comme les plus prestigieuses⁷⁶ ont été créées assez récemment : on citera ainsi Schortgen, maison fondée en 1949 et qui a récemment repris l'activité éditoriale des éditions Saint-Paul ; viennent ensuite les éditions Guy Binsfeld, fondées en 1979 ; Phi, fondée en 1980 ; Estuaires, maison créée en 1989 ; Op der Lay, fondée en 1993 ; et Ultimomondo, fondée en 2000 et ayant disparu en 2014. Parmi ces maisons, toutefois, seules Phi, Saint-Paul, donc Schortgen et jusqu'à récemment Ultimomondo remplissent le rôle de

74. Pascal Durand, « Ethos reproducteur et habitus publiciste. Naissance du « modèle » éditorial belge francophone », in Jacques Michon et Jean-Yves Mollier (dir.), *Les Mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIII^e siècle à l'an 2000*, Montréal, Presses de l'Université Laval/L'Harmattan, 2001, p. 251-259, ici p. 252.

75. Louis Wiart, « Les éditeurs émergents en Belgique francophone : enjeux de fonctionnement et de développement », in *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, 11(2), p. 1-41, ici p. 8.

76. Frank Wilhelm, « Europe de l'Ouest. Francophonie luxembourgeoise », in *Nouvelles Études Francophones*, vol. 27, n° 2, automne 2013, p. 221-228.

maisons d'édition, les autres se confondant le plus souvent avec des imprimeries, et n'affichant par conséquent aucune politique éditoriale⁷⁷.

GENRE ET PERSPECTIVES ÉDITORIALES

Les autrices luxembourgeoises qui font le choix d'écrire en français pâtissent doublement, en tant qu'autrices, marginales par leur genre et par leur position périphérique par rapport à un centre hégémonique – Paris, voire Saint-Germain-des-Prés –, du statut minoritaire de l'espace littéraire national et de son manque de visibilité. On citera pour illustrer ce point la parution récente, début 2020, de la synthèse en deux volumes dirigée par Martine Reid, *Femmes et littérature*. Le deuxième volume, allant du XIX^e siècle à l'époque contemporaine, se clôt par une partie consacrée aux autrices francophones (partie d'une cinquantaine de pages, sur un ouvrage qui en compte plus de 1600) ; les autrices belges, suisses et luxembourgeoises en sont presque entièrement absentes. Ce qui rejoint le point de départ de François Provenzano, à savoir l'absence quasi totale de la francophonie Nord dans les travaux consacrés aux productions francophones, où prédomine largement, comme dans cette synthèse, le propos consacré aux productions issues des ex-colonies françaises, lieu de dynamiques et de questions certes essentielles mais qui ne s'appliquent pas à la francophonie Nord, lieu, si l'on ose dire, d'une autre forme d'aliénation.

Cette aliénation qui est le partage des « petites littératures » se manifeste notamment dans le parcours éditorial des autrices luxembourgeoises francographes. La « trajec-

77. Sylvie Freyermuth, « La littérature francophone : une pièce du puzzle luxembourgeois », art. cit.

toire éditoriale itinérante⁷⁸ » remarquée par Pascal Durand à propos du modèle belge vaut ainsi également pour ces autrices, dont beaucoup alternent éditeurs luxembourgeois et étrangers, belges et français principalement. Les maisons d'édition françaises sollicitées par les autrices de notre corpus d'étude sont basées à parts égales en province et à Paris ; on retrouve à cet égard des éditeurs parfois fortement dotés en capital symbolique, comme Gallimard, Belfond, Seghers ou L'Harmattan, mais il s'agit le plus souvent de maisons plus confidentielles, dont la production fait l'objet d'une diffusion moindre. Il convient également de pointer l'importance de l'auto-édition et de l'édition à compte d'auteur, fortement sollicitée chez les autrices luxembourgeoises de langue française contemporaines.

Dans ce champ littéraire faiblement institutionnalisé, la revue peut toutefois représenter un lieu alternatif de publication, un support supplémentaire ou autre de diffusion, de médiation de la création littéraire. Si le Luxembourg compte peu de revues strictement littéraires, lesquelles traitent d'ailleurs de littérature étrangère autant que de littérature nationale⁷⁹, un certain nombre d'entre elles ont joué, historiquement, un rôle dans la diffusion de la littérature luxembourgeoise à l'échelle grand-ducale et internationale, cela depuis la première revue littéraire luxembourgeoise, *Das Vaterland*, fondée en 1869⁸⁰. Ces revues accueillent favorablement les contributions des autrices, qui collaborent notamment à *Floréal. Revue libre d'art et de littérature*, mensuel bilingue fondé en 1907⁸¹ dans l'objectif de tisser des liens entre la littérature grand-ducale et la scène littéraire internationale, et qui accueille

78. P. Durand, art. cit., p. 254.

79. Jeanne E. Glesener, « Les littératures au Luxembourg : tour d'horizon d'une médiation difficile », art. cit., p. 160.

80. *Ibid.*

81. *Ibid.*

notamment des contributions de Verhaeren⁸². Jeanne Duren devait y publier des pastiches d'Émile Zola et de Georges Ohnet, intitulés *À la façon de...*, ainsi que *Son esthète princière Jan Duren*, récit qualifié de « parade littéraire » dans lequel elle met en scène le flottement caractéristique d'une identité luxembourgeoise (et de genre) en pleine élaboration : « Est-ce Jean, Jan, Jane, Jeanne ou Yan ? Duren ou Durant ? Pays-Bas, France ou Luxembourg ? Rachilde ou Jean de Chila [?] Il ou elle⁸³ ? »

Les autrices sont aussi actives dans les *Cahiers luxembourgeois*, revue fondée en 1923 et rapidement devenue un lieu incontournable de diffusion de textes littéraires ; Anne Beffort, Danielle Hoffelt ou Rosemarie Kieffer y contribueront à de nombreuses reprises. À compter des années 1980, on assiste à un foisonnement sans précédent de revues littéraires, parmi lesquelles *Les Nouvelles Pages de la SELF* (Société des écrivains luxembourgeois de langue française ; 1973-1989), *nos cahiers* (1980-), *Galerie* (1982-) et *Estuaires* (1986-2002)⁸⁴. Les autrices luxembourgeoises s'y illustrent largement, comme le montrent les nombreuses contributions de Danielle Hoffelt et de Rosemarie Kieffer à *Estuaires*, celles de Nelly Lecomte ou de Ry Boissaux aux *Nouvelles Pages de la SELF* ou encore celles de Carmen Ennesch à *Galerie*.

D'autres lieux, d'autres instances assurent également la médiation de la production littéraire, des émissions culturelles aux festivals, en passant par les prix littéraires décernés dans le Grand-Duché. On citera à cet égard deux des manifestations les plus prestigieuses, à savoir le Printemps des Poètes Luxembourg et les Journées littéraires de

82. *Ibid.*, p. 161.

83. Jeanne Duren, *Son esthète princière Jan Duren*, *Floréal*, 168.

84. Jeanne E. Glesener, « Les littératures au Luxembourg : tour d'horizon d'une médiation difficile », art. cit., p. 162.

Mondorf. Créées en 1962 à l'initiative d'Anise et de René Koltz, ces Journées sont organisées jusqu'en 1974, puis reprises dans les années 1990, à l'initiative d'une autre figure majeure des lettres luxembourgeoises, Jean Portante; elles trouvent désormais leur prolongement dans les manifestations organisées par l'Académie Européenne de Poésie, présidée par Anise Koltz jusqu'à sa disparition, en 2023. Les Journées de Monforf mettent en valeur la scène littéraire et plus spécifiquement poétique nationale, mais accueillent également des auteur·rices et poètes étrangers; on a ainsi pu y voir des poètes et poétesses tels qu'Andrée Chedid, Alain Bosquet, Jacques Izoard ou Gisèle Prassinos.

En matière de prix littéraires, le Grand-Duché est loin de démeriter, qui décerne un certain nombre de prix, dont trois surtout sont dotés d'un potentiel certain en matière de médiation littéraire du fait de leur médiatisation⁸⁵. Il s'agit respectivement du prix Servais, décerné chaque année par la Fondation Servais; du prix Batty Weber, attribué tous les trois ans par le ministère de la Culture et récompensant l'œuvre complète d'un auteur ou d'une autrice; et du *Lëtzebuurger Buchpräis*, attribué chaque année par la Fédération luxembourgeoise des éditeurs de livres⁸⁶. Ce dernier prix a la particularité d'être le seul à impliquer de façon directe et active le lectorat, puisque ce sont les lecteurs et lectrices qui votent pour les livres en compétition dans les urnes installées à cet effet dans les librairies du pays, ou via le site Internet de la foire du livre luxembourgeois, les *Walfer Bicherdeeg*, car c'est dans ce cadre que le prix est décerné au gré d'une cérémonie officielle qui constitue un événement médiatique à part entière⁸⁷. Là encore, les autrices de langue française ne sont pas en reste :

85. *Ibid.*, p. 164.

86. *Ibid.*

87. *Ibid.*

Anise Koltz, qui a reçu le prix Batty Weber en 1996, s'est vue décerner le prix Servais en 2008 ; quant au *Lëtzebuurger Buchpräis*, il a été décerné à Laurence Klopp en 2014.

PARCOURS : ANISE KOLTZ ET JOSÉ ENSCH

Il convient à présent de s'arrêter plus longuement sur le parcours de deux autrices luxembourgeoises qui ont fait le choix du français comme langue d'écriture ; ainsi d'Anise Koltz (1928-2023) et de José Ensch (1942-2008).

La première est souvent et à juste titre présentée comme l'une des figures de proue des lettres luxembourgeoises. Née en 1928, elle écrit d'abord en allemand, publiant entre 1953 et 1973 une série de nouvelles, mais aussi plusieurs recueils de poésie ; en 1966, elle publie à Paris, dans la prestigieuse collection bilingue « Autour du monde » dirigée par Pierre Seghers, un recueil intitulé *Le Cirque du soleil*. Le véritable tournant dans sa création survient toutefois après le décès prématuré de son époux, en 1971, des suites des mauvais traitements subis de la part de l'occupant allemand durant la Deuxième Guerre mondiale. Anise Koltz se détourne alors de la langue allemande, choisissant de poursuivre son œuvre en français et d'alterner pour la publication éditeurs luxembourgeois (principalement les éditions Phi) et français (Seghers, Arfuyen, Belfond).

Auréolée d'une renommée internationale, membre de l'Académie Mallarmé et de l'Institut Grand-Ducal des Arts et des Lettres, elle crée les Journées littéraires de Mondorf, lesquelles donnent lieu à des anthologies dont elle est la coéditrice, participe à de nombreux festivals de poésie (dont le Printemps des Poètes et le Poetry Parnassus, en Angleterre), publie des poèmes et des récits de voyage dans de nombreux périodiques et revues littéraires, au Grand-Duché et à l'étranger. Surtout, elle devient le premier écri-

vain luxembourgeois à intégrer la prestigieuse collection « Poésie » chez Gallimard, qui publie en 2016 une anthologie de son œuvre poétique sous le titre *Somnambule du jour*. Deux ans plus tard, elle reçoit le prix Goncourt de la poésie pour l'ensemble de son œuvre, autre consécration.

Anise Koltz embrasse par son parcours toutes les facettes de la littérature, de la création littéraire à la critique ; fortement présente dans les institutions qui font exister la littérature dans l'espace social, et cela tant à l'échelle nationale qu'internationale, elle joue aussi le rôle de passeuse entre différentes cultures : traduite dans de nombreuses langues, elle traduit elle-même du français vers l'allemand Léopold Sédar Senghor et la poétesse belge Andrée Sodenkamp.

Elle illustre également par son parcours la trajectoire éditoriale itinérante dégagée par Pascal Durand à propos du modèle éditorial belge francophone. Ses derniers recueils en date le montrent bien : elle publie chez Arfuyen *Soleils chauves* (2012) et *Galaxies intérieures* (2013), recourt ensuite aux éditions Galerie Simoncini, basées au Luxembourg pour *Pomme* (2013), revient chez Arfuyen pour *Un monde de pierres* (2015), fait paraître aux éditions Galerie Simoncini *Le Messager sans message* (2016), et recourt enfin à Estuaires, maison basée elle aussi au Luxembourg, pour sa dernière publication en date, *Pressée de vivre* (2016).

Le statut de Koltz sur la scène littéraire grand-ducale et internationale, s'il est résolument unique, contribue à tout le moins à accroître la visibilité de la production littéraire des autrices luxembourgeoises de langue française, et au-delà de la littérature luxembourgeoise. On peut espérer que la parution d'une anthologie de son œuvre dans une collection aussi prestigieuse et aussi synonyme de patrimonialisation que la collection « Poésie » de Gallimard et que l'obtention du prix Goncourt de poésie ouvriront la voie à d'autres voix poétiques et plus largement littéraires au Grand-Duché.

Le parcours de José Enschi apporte un éclairage autre à la problématique abordée. Née en 1942, celle-ci écrit des poèmes dès l'adolescence ; à la fin des années 1960, elle montre plusieurs de ses textes à Gisèle Prassinos, qui l'introduit dans le milieu littéraire et artistique parisien. Ses poèmes se voient publiés dès les années 1970 dans des périodiques luxembourgeois (dont *Arts et Lettres*, *Estuaires*, *nos cahiers*, *Les Nouvelles Pages de la SELF*), belges (*Triangle*, *Espace* et *Pollen d'azur*) et français (*Europe*, *Orée*, *Vagabondages*), mais aussi suisses et canadiens. Gage de reconnaissance, plusieurs des poèmes de José Enschi sont dès les années 1980 repris dans des anthologies, dont *Les Éléments des poètes* (Paris, 1990), *Pays clément dans la fureur des vagues* (Luxembourg, 1993) et *Le Siècle des femmes* (Bruxelles, Echternach, 2000). *L'Arbre* (1984), premier de ses huit recueils de poésie, paraît dans la collection bibliophile des éditions Galerie Simoncini. Ses autres recueils paraîtront respectivement aux éditions La Librairie bleue, basées en France, à Troyes (*Le Profil et les Ombres*), puis au Luxembourg, chez Phi (*Dans les cages du vent ; L'Aiguille aveugle*) et Estuaires (*Prédelles pour un tableau à venir ; Les Façades*). José Enschi a donc adopté elle aussi une trajectoire éditoriale itinérante, mais qui se joue selon des modalités différentes que dans le cas d'Anise Koltz, avec notamment une présence moindre sur le marché français.

Comme Anise Koltz, José Enschi aura pratiqué tous les aspects de la création littéraire et joué un rôle actif et majeur dans la vie culturelle et littéraire du Grand-Duché. En 1985, elle participe avec Henri Blaise au VIII^e Congrès de la *World Organization for Poets* à Corfou. Elle fait également partie en 1986 du premier comité de lecture de la revue *Estuaires* avec entre autres Nic Klecker et Rosemarie Kieffer. Elle a également été membre de l'Institut grand-ducal, section des arts et des lettres, ainsi que de la *Lëtzebuurger Schrëftstellerverband* (LSV), et a reçu le prix Servais en 1998

pour son recueil *Dans les cages du vent*. Ses poèmes ont été traduits dans de nombreuses langues (allemand, anglais, roumain, russe, arabe, grec, chinois, hongrois et macédonien), et elle a elle-même traduit du français vers l'allemand des poèmes d'André Schmitz et de Guy Goffette, écrivains belges.

*

Ces deux parcours attestent à la fois du dynamisme et de la vitalité de la scène littéraire grand-ducale, de la variété de ses productions et de sa propension à s'ouvrir aux autres littératures, voire à être façonnée par le rapport qu'elle entretient à ces influences autres. C'est d'ailleurs le propre des « petites littératures » que d'être perméables aux concepts, aux modèles et aux normes des littératures étrangères, surtout lorsque ces concepts, modèles et normes sont le fait de « grandes littératures »⁸⁸.

Loin, toutefois, de voir le multilinguisme grand-ducal comme un obstacle à la création, la génération des écrivains de l'après-guerre, dont Anise Koltz est résolument emblématique, choisit de voir dans ce décalage d'avec la norme monolingue un cadre propice, fécond, pour la création – fût-ce en français, en allemand ou en luxembourgeois⁸⁹. Bousculant les normes et les canons, cette scène littéraire encore jeune et en plein essor semble permettre aux femmes qui désirent l'intégrer d'y jouer un rôle de premier plan en tant qu'autrices et critiques, prenant pleinement part à la vie littéraire nationale, à travers l'organisation et la participation à des manifestations littéraires, l'obtention de prix, la collaboration à des revues littéraires mettant en dialogue leur production et celle d'écrivains et

88. J. Glesener, « Le multilinguisme comme caractéristique et défi de la littérature au Luxembourg », art. cit., p. 129.

89. *Ibid.*, p. 135.

de poètes de la scène internationale. Aussi la marginalité des autrices grand-ducales, fruit de leur genre, de leur position périphérique vis-à-vis de l'espace central et du statut minoritaire de la littérature luxembourgeoise peut-elle se concevoir comme synonyme de liberté linguistique, sémantique et formelle – condition même, finalement, de la création littéraire.

Laetitia SAINTES (UCLouvain)

PARTIE 2

Des périphéries plurielles et unies

Couleurs asiatiques, plume francophone

Enjeux identitaires dans les essais
autobiographiques d'Anna Moï⁹⁰

Depuis la seconde moitié du xx^e siècle, avec le développement des études postcoloniales et de la francophonie en tant que phénomène culturel et linguistique, les littératures francophones sont institutionnalisées en France⁹¹. Néanmoins, malgré une revendication de « dénationalisation », la francophonie littéraire reste dépendante du méridien de Paris, que ce soit pour des raisons d'édition, de lectorat ou de critique⁹². Ce paradoxe entre pluralité et centralité offre toutefois une perspective intéressante pour analyser la francophonie littéraire chez les auteurs non européens : bien qu'ils soient nés et aient grandi sur des continents éloignés, beaucoup considèrent Paris comme leur patrie spirituelle et s'y rendent à l'âge adulte pour lancer leur carrière littéraire.

90. Cette recherche a été soutenue par le fonds « Young Teachers' Scientific Research and Training Fund Project (Humanities and Social Sciences) » (XM2024005601) de l'Université normale de Chine du Sud et par le programme ENS-Fudan.

91. Voir notamment l'ouvrage pionnier *Littératures francophones et théorie postcoloniale* de Jean-Marc Moura, publié pour la première fois en 1999 et dont la 4^e édition a été révisée et actualisée en 2019.

92. Emmanuel Fraisse, « Paradoxes de la francophonie littéraire. Entre pluralité et centralité », Lisbeth Verstraete-Hansen éd., *Écrire le monde en langue française*. Presses universitaires de Vincennes, 2017, p. 73-85.

Peu étudiée dans le cadre du dynamisme des francophonies mondiales, la francophonie littéraire vietnamienne a émergé dès l'époque coloniale, vers la fin du ^{xix}^e siècle, et s'est épanouie durant la première moitié du ^{xx}^e siècle. Selon le critique littéraire Bui Xuân Bào et le sociologue de la littérature Alain Guillemin, la production littéraire vietnamienne francophone peut être divisée en cinq périodes chronologiques⁹³. L'imposition du français comme langue obligatoire dans l'enseignement en Indochine coloniale a constitué le terreau initial de cette littérature, qui a connu un véritable essor à partir de 1913. La francophonie littéraire implique une réponse des auteurs à la situation d'un groupe social intégrant le français dans son répertoire linguistique⁹⁴. Cependant, après les guerres d'indépendance et civiles, et surtout après la chute de Saïgon en 1975, cette littérature a connu une période de régression. Les Vietnamiens francophones exilés dans des pays anglophones ont naturellement adopté l'anglais, tandis que ceux restés au Vietnam ne publiaient plus, faute de lectorat francophone. Une exception notable réside dans les auteurs contemporains d'origine vietnamienne vivant dans des pays francophones comme la France ou le Canada, parmi lesquels figurent principalement des femmes écrivaines, telles qu'Anna Moï (1955 -)⁹⁵.

93. Voir Bui Xuân Bào, « Vietnam », *Littératures de langue française hors de France : anthologie didactique*, Fédération internationale des professeurs de français (éd.), Sèvres, F.I.P.F., 1976, p. 633-695 ; Alain Guillemin, « La Littérature vietnamienne francophone entre colonialisme et nationalisme », *Littératures et temps colonial : métamorphoses du regard sur la Méditerranée et l'Afrique*, Jean-Robert Henry et Lucienne Martini (éd.), Aix-en-Provence, Edisud, 1999, p. 267-279.

94. Michel Beniamino, *La Francophonie littéraire. Essai pour une théorie*. Paris, L'Harmattan, 1999, p. 312.

95. « Quant à l'écriture francophone vietnamienne contemporaine, elle repose sur des auteurs d'origine vietnamienne résidant dans

Ces écrivaines, issues de générations marquées par la guerre d'Indochine (1946-1954) et la guerre civile (1955-1975), trouvent dans leurs souvenirs d'un Vietnam troublé par les conflits une source d'inspiration pour leurs œuvres. Toutefois, elles – Kim Lefèvre, Anna Moï, Linda Lê, Kim Thúy et d'autres – ont rompu avec la tradition littéraire vietnamienne francophone qui remonte à plus d'un siècle. En quittant le Vietnam et en écrivant en français, leurs œuvres relèvent-elles encore de la littérature vietnamienne d'expression française ? Pham Van Quang explore les enjeux de l'institution littéraire dans ce contexte, tandis que Julie Assier s'interroge sur « l'existence possible » d'une francophonie littéraire vietnamienne⁹⁶. Certes, les origines vietnamiennes des écrivaines, et particulièrement leur expérience de la guerre, restent des thèmes récurrents. Toutefois, leur sentiment d'appartenance à une identité transculturelle alimente davantage leur désir d'écrire. La marginalisation de ces auteures dans le champ littéraire soulève des questions cruciales sur les causes et conséquences de leur reconnaissance dans leur pays d'accueil comme dans leur pays d'origine.

La quête d'un ancrage, tant dans le monde réel que littéraire, transparaît dans le choix du pseudonyme d'Anna Moï. Pour cette écrivaine-styliste ayant débuté sa carrière littéraire au début du ^{xxi}^e siècle, le prénom « Anna » rend hommage à son pays natal, l'« Annam », dont le nom signifie étymologiquement « tranquillité-sud ». Ce prénom évoque également « Hannah », référence occidentale

différents pays francophones : en France, Linda Lê, Kim Lefèvre, Anna Moï et autres ; au Canada, comme Kim Thúy par exemple. » Giang-Huong Nguyen, *La Littérature vietnamienne francophone (1913-1986)*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 20.

96. Julie Assier, « Les écrivaines du Viêt-Nam en quête d'ancrage : Linda Lê, Kim Lefèvre et Anna Moï », Thèse de doctorat, Université de Cergy-Pontoise, 2013.

signifiant « grâce » en hébreu. Le nom « Moï », qui signifie « sauvage », complète ce pseudonyme en formant un oxymore : « sérénité-sauvage ». Anna Moï explique : « en adoptant le pseudonyme d'Anna Moï, j'usurpai une nouvelle identité qui me rendit double libre, presque hérétique : *moï* signifie sauvage – bon sauvage ou mauvais sauvage selon les cas. » En choisissant le français comme langue d'expression, l'écrivaine revendique une identité étrangère mais universelle : « Je revendique, de *moï*, la qualité ou la tare, les défauts de couleur de peau et d'appartenance. Je suis consanguine des sauvages et des étrangers sur tous les sols piétinés et n'échangerais ma condition contre aucune autre »⁹⁷.

Bien que l'auteure n'explore pas dans le même essai les origines linguistiques et culturelles du concept de « *moï* /sauvage » en Extrême-Orient en dehors des idées rousseauistes, sa résistance à l'ordre hiérarchique confucéen telle qu'elle se reflète dans ses autres œuvres, nous permet de penser que le choix de son « nom de famille » est également une référence ironique aux différents peuples qui se croient plus « civilisés » que les autres : la Chine ancienne considérait les anciens Annamites comme des « barbares » (*man* 蠻), et les rois de l'Annam, adeptes de l'ordre confucéen, considéraient les minorités ethniques de leur pays comme des barbares. Ce raisonnement est similaire à celui des anciens Grecs et des colonisateurs européens aux yeux desquels les peuples indigènes des colonies étaient des « barbares ». L'idée anthropologique d'ensauvagement n'est pas non plus inconnue d'autres écrivains d'origine européenne qui ont adopté la culture asiatique dans l'autre sens : Marguerite Duras décrit soigneusement les phases d'ensauvagement des rites de passage en Indochine,

97. Anna Moï, *Espéranto, désespéranto : la francophonie sans les Français*, Gallimard, 2006, p.43-44.

tandis qu'Amélie Nothomb montre son détour par la sauvagerie et la marge non cultivée de l'entre-deux des sociétés européenne et asiatique.

Cette étude vise à explorer les enjeux de l'identité trans-culturelle et de l'écriture francophone d'Anna Moï, à travers son parcours scolaire, ses écrits autobiographiques et ses proclamations d'une francophonie littéraire universelle. Nous retracerons d'abord la formation francophone qu'elle a reçue au Vietnam dans les années 1960. En essayant de montrer la dynamique socio-politique dans laquelle l'enseignement de la langue française peut contribuer à la formation d'auteurs, nous examinerons quelques-unes des raisons pour lesquelles Anna Moï a adopté le français comme langue d'expression. Ensuite, à travers *L'Écho des rizières* (2001), premier recueil de nouvelles de notre auteure, nous analyserons ses premiers écrits en français afin d'observer ses stratégies discursives de représentation des mœurs asiatiques auprès du public français ou francophone. Pour conclure, par son implication dans le débat autour de la « francophonie » dans les années 2000, notamment la publication de son recueil d'essais *Espéranto, désespéranto : la francophonie sans les Français* et sa participation à la pétition « Pour une littérature-monde en français », nous chercherons à comprendre les caractéristiques et les revendications de la francophonie littéraire chez les écrivains internationaux au *xxi*^e siècle. Dans le même recueil, Anna Moï s'interroge également sur sa place dans les sociétés de divers pays, en tant qu'écrivaine francophone. Nous verrons comment cet auteur francophone d'origine asiatique a contribué au dynamisme de la francophonie mondiale contemporaine, qui n'est plus strictement définie par les frontières des pays du « Nord » ou du « Sud ». Ainsi nous observerons comment elle a contribué à la conceptualisation et à l'évolution de la francophonie, et comment celle-ci se rapporte à ses identités littéraires.

APPRENTISSAGE DU FRANÇAIS, BILINGUISME ET LA FRANCOPHONIE LITTÉRAIRE

Dans *La Francophonie littéraire*, Michel Beniamino propose de nuancer l'influence de la scolarité dans la formation d'un écrivain francophone : d'une part, les meilleurs écrivains français des XVII^e et XVIII^e siècles n'ont appris que le latin ou le grec à l'école, et l'enseignement du français n'est devenu autonome qu'à toute fin du XIX^e siècle. D'autre part, selon Jean-Claude Blachère, le français introduit par les circonstances de l'apprentissage marquantes dans la littérature africaine, est en fait un français ritualisé sous le « style instituteur »⁹⁸. Certes, l'enseignement des langues à l'école ne suffit pas à former directement des écrivains, mais c'est par l'analyse biographique que l'on peut affirmer la légitimité d'une recherche sur le bilinguisme d'un écrivain, comme le suggère Beniamino dans le même ouvrage. Dans cette première partie, nous commencerons par une réflexion sur la formation francophone de notre auteure. L'accent sera mis sur le contexte sociohistorique dans lequel elle a choisi le français comme langue d'expression, avant de nous interroger sur ses œuvres littéraires « auto-ethnographiques » dans la prochaine partie.

Née à Saigon en 1955, Anna Moï a fait toute sa scolarité en français entre 1961 et 1973, dès les classes primaires à l'École française de Cholon jusqu'à son baccalauréat au lycée Marie-Curie⁹⁹. Étant l'une des écoles primaires françaises établies dans l'Indochine coloniale et gérées par la Mission culturelle, dont beaucoup d'élèves ont été appelés à poursuivre leurs études et leur vie en France, l'école pri-

98. Michel Beniamino, *La Francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, L'Harmattan, 1999, p. 241.

99. Fondé en 1918 et nommé d'après la scientifique lauréate du prix Nobel Marie Curie par le gouvernement colonial français, il reste le seul lycée de Saigon qui porte encore son nom d'origine.

maire de Cholon a emprunté le programme et la méthode habituels des écoles de la France métropolitaine¹⁰⁰. Quant au lycée Marie-Curie, à l'époque où Anna Moï y étudiait, les matières sont répertoriées grâce à une liste complète des professeurs en service au lycée pendant l'année scolaire 1973-74¹⁰¹. Nous constatons que le lycée propose à la fois des cours de sciences, de sciences économiques et de lettres, y compris les langues, l'histoire et la géographie. Certains professeurs de français, souvent des francophones natifs, assurent également les cours de latin, tandis que certains professeurs de vietnamien enseignent « l'Histoire du Vietnam » en même temps. Pour le cours « Histoire & Géographie », matière de base au lycée français, on peut distinguer « l'Histoire & Géographie » classique et « l'Histoire & Géographie du Vietnam ». Nous pouvons supposer qu'en dehors des cours des « langues étrangères », la formation des lycéens, notamment la partie littéraire, était dispensée en bilingue français vietnamien. Dans un entretien réalisé en 2005, Anna Moï déclare que dans son lycée, « le vietnamien est considéré comme une langue secondaire » et qu'elle a choisi « l'anglais comme première langue vivante et le vietnamien comme deuxième langue vivante »¹⁰².

Installée à Paris en 1973 d'abord pour ses études en histoire à l'université de Paris-Nanterre, Anna Moï y devient styliste sous l'influence d'une rencontre avec la créatrice de mode Agnès Troublé. Pour des raisons professionnelles, elle a également séjourné à Tokyo et à Bangkok, avant de retourner en 1992 dans sa ville natale, Saigon,

100. *La Cochinchine scolaire : L'enseignement dans le pays le plus évolué de l'union Indochinoise*, Hanoï, Imprimerie d'Extrême-Orient, 1931, p. 21.

101. <http://www.cdad.com/tuan/mariecurie/nosprofs.cfm>, consulté le 10 mars 2022.

102. Pour cet entretien qui a eu lieu le 14 juin 2005, voir <https://www.francophonemetronomes.com/moi>, consulté le 10 mars 2022.

pour y entamer une carrière d'écrivaine. Dans son propre récit, Anna Moï se présente comme la dernière génération à avoir reçu une éducation francophone au Vietnam : « À cette date, les lycées français, forts d'une tradition qui remonte au moine Abélard [...] avaient un prestige et un savoir-faire supérieurs à celui d'établissements vietnamiens plus récents. C'était pour moi, en pleine guerre, un espace de liberté et d'effronterie où je découvris la magie des mots, des phrases et des livres, et la corne d'abondance illimitée et l'imagination »¹⁰³. Elle évoque aussi son baccalauréat en 1973, juste avant la fin de la guerre deux ans plus tard et la nationalisation de son lycée, où l'ambiance libertaire n'est plus. Dès lors, le sud du Vietnam est marqué par l'ancienne Union soviétique jusqu'à la fin des années 1980¹⁰⁴, quand l'anglais est adopté comme première langue étrangère pour la normalisation des relations avec les États-Unis.

Alain Ricard distingue la diglossie du bilinguisme en affirmant que la première est « une situation sociale » et la seconde « une pratique individuelle »¹⁰⁵. Il indique aussi que la conscience linguistique chez les écrivains est en quelque sorte le point aveugle de l'historiographie littéraire française, qui n'est plus consciente que la langue littéraire soit « une production historique ». Dans le cas d'Anna Moï, son parcours de formation francophone s'incarne certes dans le contexte sociopolitique contemporain de son pays, mais cette écrivaine devenue bilingue, voire polyglotte, a

103. Anna Moï, *Espéranto, désespéranto : la francophonie sans les Français*, Paris, Gallimard, 2006, p. 37.

104. « Le français, première langue étrangère du Vietnam, sombra du jour au lendemain dans une fosse commune où furent jetées toutes choses hérétiques et obsolètes : les Pink Floyd, les Harley Davidson, les meubles en laque, le champagne. » (*Ibid.*, p. 38.)

105. Alain Ricard, « Introduction », *Diglossie et littérature*, Henri Giordan et Alain Ricard (dir.), Publications de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1976, p. 14-15.

néanmoins choisi le français comme sa langue littéraire avec sa conscience et des propos indépendants.

Certains écrivains francophones du Sud considèrent le français comme une « langue de culture »¹⁰⁶ supérieure aux niveaux esthétique et logique, comparée à l'« oralité » de leurs langues maternelles¹⁰⁷. Si la francophonie était une revendication des « élites modernistes » vietnamiennes de la génération précédente, l'usage du français par Anna Moï n'est plus seulement destiné à se distinguer comme « lettrée » ou « bourgeoise ». Son choix du français comme langue d'écriture littéraire s'inscrit davantage dans la continuité de sa quête de valeurs universelles telles que la liberté, et de rupture avec les contraintes imposées aux femmes par les doctrines confucéennes.

LES CHRONIQUES DE SAÏGON : PREMIERS PAS DANS LA LITTÉRATURE

Dans cette deuxième partie, nous examinerons comment Anna Moï a embrassé l'écriture francophone, consacrant ses premiers récits à son pays d'origine. Lorsqu'elle déclare qu'elle n'écrit pas avec la « langue des colons », mais avec la « langue de Chateaubriand », elle prend ses distances avec le passé colonial tout en s'inscrivant dans la tradition de la littérature de langue française. Cette dernière dépasse les limites d'une littérature nationale ethnocentrique. À travers l'analyse des essais autobiographiques de l'auteure, nous explorerons les enjeux de son écriture francophone, initialement destinée à présenter les mœurs vietnamiennes au public français. Nous interrogerons éga-

106. Léopold Sédar Senghor, « Le français langue de culture », *Esprit* (1940-), n° 311 (11), 1962, p. 830-840.

107. Jean-Claude Blachère, *Négritures : les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 134-135.

lement le positionnement de ces œuvres, entre littérature vietnamienne d'expression française, littérature française à thématique extrême-orientale et littératures francophones.

Après son retour à Saïgon en 1992, Anna Moï commence à écrire des chroniques sur le Vietnam contemporain pour *L'Écho des rizières*, revue francophone de l'Association des Français au Vietnam (AFV). Tous les trois mois, dans sa rubrique intitulée « Digression », elle propose un court récit, souvent autobiographique et majoritairement centré sur sa passion pour le chant. Au bout de quatre ans, elle rassemble une sélection de ces récits prêts à être publiés sous forme de livre. Avec d'autres textes inédits, ces nouvelles sont regroupées dans un recueil publié en 2001 par la maison d'édition française L'Aube, dans la collection « Regards croisés », dédiée aux auteurs « étrangers et francophones »¹⁰⁸.

En reprenant le titre du magazine et en renforçant l'image symbolique des rizières, le premier livre d'Anna Moï crée un effet d'exotisme auprès du public français dès ses premières pages. Cette dimension étrangère s'applique également à l'auteure elle-même, qui, à son retour dans les années 1990, ressent une nostalgie pour une société plus rurale des années 1960 et une distance vis-à-vis du Vietnam contemporain. Étrangère dans son propre pays, elle évolue principalement au sein d'un cercle d'expatriés internationaux, entretenant peu de relations personnelles avec les Vietnamiens locaux. Cette situation lui offre un point de vue singulier pour observer la société.

Ses nouvelles, situées dans le Vietnam des années 1990, peuvent être globalement divisées en deux catégories. Certaines illustrent des situations décalées et parfois

108. Anna Moï, *L'Écho des Rizières*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2001 ; pour la collection « Regards croisés », voir <https://editionsdelaube.fr/nos-collections/regards-croises/>, consulté le 12 mars 2022.

humoristiques d'une société en transition, comme dans « Amputation ». Ce récit traite du tournage d'un film historique où les figurants vietnamiens et européens sont rémunérés différemment. Un troisième type de rôle, les amputés de guerre, bénéficie d'une rémunération intermédiaire. L'auteure ironise en suggérant que, pour les producteurs, ces amputés représentent une « transition entre Vietnamiens et Occidentaux ». D'autres anecdotes explorent la marginalisation des amputés vietnamiens, forcés de quitter les rues en raison du développement touristique et de se tourner vers des activités comme la vente de billets de loterie, souvent réservée à une autre communauté défavorisée : les aveugles. Passionnée de musique, l'écrivaine a pensé à la possibilité d'intégrer des amputés dans l'orchestre de Saigon, où son cousin travaille comme tromboniste, mais ce n'est qu'une projection idéaliste. Ce cousin musicien a lui-même prêté ou « loué » son nom à un ami étranger, qui a besoin d'un prête-nom vietnamien pour économiser de l'argent sur son abonnement de téléphone portable. Ces récits, bien que fragmentés, forment un microcosme de la société contemporaine, où tous les groupes, locaux ou étrangers, favorisés ou marginalisés, participent à leur manière à la dynamique sociale.

D'autres nouvelles, souvent empreintes de poésie et de philosophie, partent d'éléments anodins pour atteindre une réflexion plus profonde. Ce type de développement apparaît plus clairement dans des textes tels que « Papillon taoïste », où la référence à l'ancienne pensée asiatique est plus qu'évidente. Les réflexions de l'auteure ont été déclenchées par son changement de professeur de chant, de l'ancienne portant le prénom « Fleur de Pêcher » à la nouvelle professeure nommée « Beauté tranquille ». Elle présente ensuite qu'au Vietnam on porte souvent un prénom d'usage qui ne correspond pas vraiment au caractère de la personne, et ce principe d'irréalité, de la liberté ou

de relativité pourrait provenir d'une tradition taoïste. Elle fait référence à l'histoire légendaire du philosophe antique Zhuangzi (fin du IV^e siècle av. J.-C.), qui se demande si c'est lui qui a rêvé d'être un papillon ou si c'est un papillon qui s'est métamorphosé en lui. À la différence des confucianistes, les taoïstes rejettent toute obéissance, selon l'auteure. Cela correspond également à son propre principe et à la relativité de sa propre position dans les sociétés asiatiques ou européennes, en tant qu'écrivaine francophone d'origine vietnamienne. En outre, ses récits questionnent la notion d'identité conforme à la réalité autobiographique classique, s'inscrivant dans l'essor de l'autofiction comme nouveau genre littéraire à partir des années 1970.

Anna Moï affirme que son enfance au Vietnam est la matrice de toute son œuvre. Même écrits en français, ses récits restent imprégnés de son paysage intérieur vietnamien, nourri de souvenirs de lieux et de traditions culturelles. Elle décrit son sentiment d'illégitimité en France en tant qu'étrangère, et comment son retour au Vietnam a ravivé un sentiment d'appartenance, malgré son statut d'étrangère technique dans son pays natal. Ce processus a enrichi son écriture et renforcé son ancrage identitaire¹⁰⁹. Sur les sites des librairies en ligne françaises, l'écrivaine est présentée comme une « anti-confucianiste », ayant renoncé à l'ordre hiérarchique de sa culture d'origine et choisi le français pour garantir sa liberté d'expression. Certes, dans ses propres récits, les romans comme *Riz noir* ou les récits non-fictionnels, elle a exprimé sa lutte contre la hiérarchie et le patriarcat associés au confucianisme. Anna Moï a ainsi exprimé en français ce qu'elle appelle « les non-dits de la

109. Giang-Huong Nguyen et Anna Moï, « La fabrique d'une langue originale : de l'illégitimité à la liberté. Entretien avec Anna Moï », *Continents manuscrits* [En ligne], 20 | 2023, mis en ligne le 15 mars 2023, consulté le 24 juin 2023. <http://journals.openedition.org/coma/10436>

langue/la société vietnamienne ». Cependant, il convient de noter que la francophonie qu'elle a choisie était idéalisée dans le contexte conflictuel des années 1960. Au fil des deux décennies qui ont suivi, elle a réalisé que son écriture devait non seulement transgresser la morale confucéenne, mais également les contraintes des sociétés occidentales et les attentes imposées aux écrivains issus des pays du Sud ou aux femmes écrivaines.

VERS UNE FRANCOPHONIE « NEUTRE » ET UNIVERSELLE

C'est le géographe Onésime Reclus (1837-1916) qui, vers 1880, introduit le terme « francophonie » dans le débat sur la colonisation française en publiant *France, Algérie et colonies*¹¹⁰. En 2007, avec la parution du manifeste « Pour une littérature-monde en français » dans *Le Monde* et d'un ouvrage collectif publié chez Gallimard, une partie de la communauté littéraire prend conscience de la nécessité d'une littérature-monde en français. Signataire de ce manifeste, Anna Moï contribue à l'ouvrage avec un article intitulé « L'autre », où elle explique que son choix du français comme langue d'écriture découle d'abord d'une volonté implicite de ses parents francophones, puis du contexte sociohistorique de sa jeunesse, où le français représentait une langue idéalisée, épargnée par la guerre¹¹¹.

Plus tard, lorsqu'elle entame sa carrière littéraire et cherche à s'intégrer dans le monde des lettres, elle adopte ce qui, pour elle, était dans son enfance la langue de l'innocence perpétuelle : le français. De la langue du monde idéal

110. Onésime Reclus, *France, Algérie et colonies*, Paris, Librairie Hachette, 1880, p. 422, 424, 724.

111. Anna Moï, « L'autre », dans Michel Le Bris, Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Gallimard, 2007, p. 247-248.

à celle de la littérature, son usage du français devient un moyen utopique de prendre de la distance avec la réalité. Cette langue, qu'elle associe aux contes de fées, l'a protégée durant sa jeunesse des horreurs de la guerre et de la domination masculine dans son pays natal. À un stade plus avancé de sa carrière, Anna Moï affirme que la langue française lui offre une liberté unique pour exprimer ses idées avec précision et humour, une liberté qu'elle pense inatteignable dans sa langue natale, le vietnamien, en raison de ses contraintes culturelles et sociales. Elle qualifie toujours le français de langue « utopique » et poétique, capable de transcender les censures sociales et d'apporter une dimension universelle à son écriture¹¹².

Si les calamités de la guerre ont été temporaires, la marginalisation des femmes reste une constante des sociétés asiatiques influencées par les traditions confucéennes. Ayant vécu dans plusieurs villes d'Europe et d'Asie, alternant entre les carrières de styliste et d'écrivaine, Anna Moï a souvent eu l'impression de devoir s'intégrer à « un univers masculin ». De plus, en tant qu'écrivaine francophone, elle se trouve en bas de la hiérarchie de la francophonie, qu'elle décrit comme « un club cloisonné ». D'une part, la francophonie des pays du Sud n'a pas le même statut que celle du Nord (européenne ou canadienne), « comme si la francophonie d'un ressortissant d'une ancienne colonie était une forme d'*aliénation* ». D'autre part, même parmi les pays du Sud, la francophonie vietnamienne ou asiatique est perçue comme beaucoup moins significative que celle de l'Afrique, en raison de sa taille.

112. Giang-Huong Nguyen et Anna Moï, « La fabrique d'une langue originale : de l'illégitimité à la liberté.

Entretien avec Anna Moï », *Continents manuscrits* [En ligne], 20 | 2023, p. 7, mis en ligne le 15 mars 2023, consulté le 24 juin 2023. <http://journals.openedition.org/coma/10436>

Pour trouver sa place, ni au Vietnam ni en France, Anna Moï choisit d'immigrer dans le « pays de la littérature ». À ses yeux, le statut d'écrivain est neutre : il permet d'être plusieurs personnages, homme ou femme. Elle se définit avant tout comme « l'autre », conservant son indépendance tout en appartenant à la communauté des écrivains, où chacun migre librement entre frontières physiques et spirituelles. En entrant dans le monde littéraire, elle adopte le français, cette langue de l'innocence de son enfance, qu'elle transforme en une langue littéraire universelle, à condition de l'adapter. Au nom de la communauté élargie des écrivains étrangers francophones, elle propose des innovations audacieuses : par exemple, mêler différents temps verbaux pour introduire plus de fluidité dans le récit, ou neutraliser les noms pour renforcer leur universalité.

Un siècle plus tôt, l'écrivain chinois francophone Chen Jitong, en utilisant des métaphores similaires, évoquait la nécessité de s'adapter à l'esprit occidental : tenir « une plume et non un pinceau », et apprendre « la manière de penser et d'écrire à l'européenne »¹¹³. Mais Anna Moï proposait en 2006 dans son livre *Espéranto, désespéranto* qu'étant qu'étranger et écrivain, on peut transgresser les frontières sans outrecuidance, et « emmêler les pinceaux – voire, le pinceau et la plume – sans être soupçonné d'iconoclastie »¹¹⁴, et qu'en dehors de l'Hexagone, « la langue française sans les Français » ne soit pas un mythe, mais « une réalité jubilatoire, généreuse, vivante »¹¹⁵. Sa métaphore du mélange des pinceaux et des plumes incarne une vision renouvelée de la langue française : celle d'une fran-

113. « Avant-propos », Chen Jitong, *Les Chinois peints par eux-mêmes*, Paris, Calmann-Lévy, p. V.

114. Anna Moï, *Espéranto, désespéranto : la francophonie sans les Français*, op. cit., p. 26.

115. *Ibid.*, p. 63.

cophonie neutre et universelle, en écho aux idéaux portés par Chen Jitong à la fin du XIX^e siècle.

ÉLÉMENTS CONCLUSIFS

Polyglotte et artiste, Anna Moï porte un regard d'artisan sur les mots qu'elle utilise dans ses œuvres : ils sont avant tout un matériau de travail, au même titre que le marbre pour un sculpteur ou la peinture à l'huile pour un peintre¹¹⁶. Elle accorde une attention minutieuse aux mots qu'elle utilise, considérant les nuances sémantiques comme essentielles pour la justesse et la poésie de ses textes. Cette précision reflète son travail sur l'identité et la représentation culturelle dans son écriture. En tant qu'écrivaine francophone d'origine asiatique, elle a subi une double marginalisation, liée à son identité féminine et à son origine extra-hexagonale. Ce même statut lui confère pourtant des opportunités, qui se traduisent par des reconnaissances attribuées le plus souvent à des auteurs d'outre-mer, comme le prix Littérature-monde (2017) ou les plus récents prix La-Renaissance-française (2021) et Grand Prix Hervé-Deluen (2022). On ne peut non plus nier l'existence potentielle et ironique d'un « quota pour les femmes » dans certains prix littéraires, lequel s'inscrit néanmoins de manière plus nuancée dans une forme de « discrimination positive » réellement existante.

La trajectoire littéraire d'Anna Moï incarne une redéfinition audacieuse de la francophonie littéraire, dépassant les cadres traditionnels pour proposer une vision universelle et neutre de l'écriture en langue française. En naviguant entre ses origines vietnamiennes, ses expériences

116. Entretien avec Anna Moï réalisé par Alison Rice, Francophone Metronomes, Ivry-sur-Seine, le 14 juin 2005, <https://www.francophonemetronomes.com/moi>, consulté le 5 mars 2022.

internationales et son appartenance à une communauté littéraire mondiale, elle illustre la capacité des écrivains transculturels à brouiller les frontières entre les identités culturelles et linguistiques. À travers ses œuvres, Anna Moï utilise la langue française non pas comme un simple outil d'expression, mais comme un espace utopique où se rencontrent mémoire, créativité et émancipation. L'écrivaine s'amuse avec l'interprétation polysémique de son nom de plume : « Aux yeux de mes contemporains, je ne suis pas Anna "Moï" la sauvage mais Anna "Moi" la moderne. Grâce aux signes diacritiques qui font bifurquer la sémantique à coups d'accents [...] mon nom de plume passe du blaspème à la bien-pensance »¹¹⁷. Cette ambiguïté créatrice renvoie également au contraste entre « fille ensauvagée » et « écrivaine domestiquée » chez Marguerite Duras.

En retraçant son parcours, de son éducation francophone au Vietnam à sa quête d'une francophonie « sans frontières », il devient évident qu'elle redéfinit les enjeux de l'écriture migrante et transculturelle. Ses premières œuvres, profondément enracinées dans la société vietnamienne, s'élargissent progressivement vers des réflexions universelles, révélant une capacité unique à traduire les expériences individuelles en messages littéraires globaux. À travers ses choix esthétiques et philosophiques, elle démontre que la francophonie peut être un espace de liberté, de rupture et de reconstruction, loin des hiérarchies culturelles et des clivages nationaux.

Passeuse entre les cultures asiatique et européenne, sa francophonie est également passée d'un besoin pratique de scolarité et de travail à un idéal littéraire. Issue d'un

117. « Moï » avec l'accent « lourd », celui avec le point en bas, qu'on va chercher le plus loin dans la gorge, veut effectivement dire sauvage. Ou faut-il rajouter le gracieux tilde, qui infléchit le o en e, pour devenir « moi » (nouveau) ? Voir Anna Moï, *80 mots du Vietnam*, Paris, L'Asiathèque, 2023.

contexte historique particulier, sa vision de la francophonie est hautement utopique, brisant les frontières nationales tout en construisant un monde « surréaliste ». Peut-être essayait-elle de se voir dans le miroir de l'« autre » et voyait-elle dans l'écriture francophone un remède à la « société confucéenne » ? Sans conteste, les auteurs asiatiques participent à la francophonie depuis la fin du XIX^e siècle et, au XXI^e siècle, une nouvelle génération d'auteurs y collabore, formant enfin une tradition qui contribue au développement de la littérature francophone tout en jetant un pont entre l'Orient et l'Occident. Anna Moï nous invite ainsi à repenser la francophonie littéraire comme un territoire de dialogues, où chaque voix, aussi marginalisée soit-elle, contribue à enrichir le paysage littéraire. Son parcours illustre non seulement la puissance de l'écriture comme moyen de résistance et de transformation, mais aussi l'importance de reconnaître et de valoriser les contributions des auteurs issus de contextes culturels variés à la richesse de la littérature francophone.

Yue Qi (South China Normal University)

La clé de voûte d'une œuvre : étude sur le *Somnambule du jour* d'Anise Koltz

Lorsqu'il est question de rassembler des extraits d'une œuvre pour l'intégrer à une anthologie, tout auteur se trouve confronté à un impératif : celui du choix et de la mise en pratique d'un esprit de synthèse vis-à-vis d'un domaine artistique, d'une thématique et surtout d'un corpus, souvent particulièrement large. D'autant plus dans la mesure où une anthologie représente, dans le cas des anthologies dédiées à un auteur particulier, un effort réunissant dans un format court et concis l'ensemble d'une production poétique, ce qui se révèle souvent ne pas être chose aisée. La parution, en 2016, du *Somnambule du jour*, anthologie de l'œuvre poétique d'Anise Koltz (1928-2023), ne représente guère une exception à cette règle. Publiée au sein de la collection « Poésie » des éditions Gallimard, le *Somnambule du jour* est la première publication d'une autrice luxembourgeoise au sein de cette prestigieuse maison d'édition. Reconnaissance symbolique de poids pour une autrice pionnière, depuis la seconde moitié du xx^e siècle, de la production littéraire du Grand-Duché du Luxembourg. Fer de lance d'une littérature en constante évolution, Koltz a participé au développement du jeune milieu littéraire luxembourgeois à travers des initiatives comme l'organisation des Journées littéraires de Mondorf¹¹⁸

118. De 1962 à 1974, puis de 1995 à 2003 avec Jean Portante.

et plus tard de l'Académie européenne de poésie¹¹⁹, tout en étant à l'avant-garde d'une génération d'auteur·rices cherchant davantage à faire rayonner leurs publications au-delà des frontières du pays. Déjà en 1958, un journaliste et critique littéraire, Michel Raus, s'enorgueillit du fait que, jeune poétesse, Koltz a vu son œuvre publiée au sein de la maison d'édition allemande Bechtle :

Selten, äußerst selten hat bisher ein deutscher Verlag auf die Lyrik eines luxemburgischen Dichters gebissen, diese seltenen Ausgaben wurden zudem kaum von einem namhaften Verlagshaus bestritten. Umso bemerkenswerter das Experiment, auf das sich der Bechtle-Verlag München mit "Steine und Vögel" von Anise Koltz eingelassen hat¹²⁰.

Il est rare, extrêmement rare, qu'une maison d'édition allemande morde à l'hameçon de la poésie d'un poète luxembourgeois, ces éditions rares n'étant en outre guère disputées par une maison d'édition de renom. L'expérience à laquelle se sont livrées les éditions Bechtle à Munich avec *Steine und Vögel* d'Anise Koltz est donc d'autant plus remarquable. [Nous traduisons]

Entre la publication au sein du champ littéraire allemand en début de carrière et celle, à son crépuscule, chez Gallimard, il est possible de tracer un parallèle exprimant la dimension exceptionnelle du personnage d'Anise Koltz. Autrice luxembourgeoise la plus récompensée à l'international¹²¹, elle fait aussi partie de ces auteurs qui ont rapide-

119. Dont elle fût présidente jusqu'en 2008, puis présidente honoraire.

120. Michel Raus, « *Steine und Vögel. Zur Lyrik von Anise Koltz* », in *Voix*, 1 juin 1965, n°149. À consulter en ligne : <https://viewer.eluxemburgensia.lu/ark:70795/t3tswt7p4c/pages/11/articles/DIVL225?search=Steine+und+vögel>, consulté le 1^{er} avril 2025.

121. Entre autres le prix de poésie Jean Malrieu (1991), le Grand Prix de littérature hors de France (1994), le Prix Guillaume Apollinaire (1998) ou encore le Prix de Littérature Francophone Jean Arp (2008).

ment pris conscience des limites qu'imposent un contexte de production aussi périphérique et restreint qu'est celui du Grand-Duché, indépendamment du choix de la langue d'écriture qui s'offre à ces écrivains :

L'auteur luxembourgeois, n'ayant aucune chance d'être traduit à l'étranger, doit se contenter d'un réservoir de lecteurs qui ne dépasse guère quelques milliers. Il en est d'ailleurs de même pour l'écrivain qui a opté pour le français ou l'allemand, à moins qu'il ne réussisse à se faire publier à l'étranger¹²².

Marginalisé, en périphérie de deux champs littéraires majeurs, l'écrivain luxembourgeois, selon Koltz, se situe dans une position symboliquement faible au sein de l'économie des interactions littéraires internationales. Position de faiblesse relative qui n'empêche guère, quoique le rendant plus ardu, l'accès à la possibilité d'être publié à l'étranger, ce que le cas d'Anise Koltz démontre¹²³. Une percée *extra muros* qui lui a ouvert l'accès à une reconnaissance internationale marquée. Sur l'ensemble d'une carrière de poétesse, qui remonte à la fin des années 1950 avec la parution d'un recueil de contes en 1953¹²⁴ et de son premier recueil de poésie en 1959¹²⁵, c'est plus d'un demi-siècle d'œuvre poétique que l'anthologie *Somnambule du jour* entreprend de condenser en 256 pages.

Or, comme nous l'avons évoqué en introduction, la pratique de l'anthologie installe une approche inévitablement fragmentaire vis-à-vis d'une production artistique,

122. Anise Koltz, « La littérature au grand-duché de Luxembourg », in Jacques F. Poos (dir.), *La Revue générale*, 7-9, Bruxelles, Ducolot, 1990, p. 52.

123. Qu'elles soient allemandes (Bechtle ou Delp) ou françaises (Arfuyen).

124. *Blumenwiese und andere Märchen*, Luxembourg, Linden & Hansen, 1953.

125. *Gedichte*, Luxembourg, der Freundeskreis LVB, 1959.

cherchant à présenter et installer l'œuvre littéraire globale d'un-e auteur-riche comme digne d'être reconnue¹²⁶. Dans le *Dictionnaire du littéraire*, une anthologie est définie comme « [...] un ouvrage composé de textes ou d'extraits de textes, choisis dans un ensemble préexistant qui peut être l'œuvre d'un auteur unique ou de plusieurs auteurs, appartenant à une communauté linguistique, à une époque, à une région, ou qu'on peut rattacher à un même genre littéraire¹²⁷ ». L'impératif du choix sur lequel repose la pratique de l'anthologie repose sur la légitimité du rédacteur, qui vient présenter l'œuvre à travers le prisme de sa subjectivité, ce qui inclut des partis pris d'ordres différents (stylistiques, génériques, linguistiques, mais aussi parfois personnels). Dans son entreprise visant à assembler une anthologie sur les autrices luxembourgeoises, Rosemarie Kieffer témoigne du doute qui pèse sur les auteurs d'une anthologie :

Tout le monde sait que le risque est grand de signer une anthologie puisqu'il s'agit en somme de tracer un parcours limité dans un espace sans frontières. Comment ne pas regretter ce qu'il a fallu, malgré soi parfois, abandonner ? Comment justifier la part gardée, sachant bien que tout choix d'auteur et de texte est vulnérable parce que subjectif¹²⁸ ?

Doutes et regrets prennent racine dans l'inaltérable part de subjectivité qui est à l'origine de toute volonté d'écri-

126. « [Les anthologies] en langue vulgaire virent le jour dans le but de présenter ensemble des textes exemplaires par leur langue et par leur style. » Voir « Anthologie » in *Encyclopédie de la littérature*, Librairie générale française, coll. « La pochothèque », 2003, p. 51.

127. Michèle Benoist, « Anthologie », in Paul Aron, Marie-Andrée Beaudet (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2004, p. 17.

128. *Pays clément dans la fureur des vagues : Les femmes écrivent au Luxembourg*, Rosemarie Kieffer, Danièle Medernach-Merens (dir.), Luxembourg, Ministère des Affaires culturelles, 1993, p. 8.

ture. Entreprendre le processus de synthétisation qu'est l'anthologie, c'est appliquer inévitablement un parti pris, l'expression d'une lecture individuelle. Celle-ci se traduit par la volonté de faire coïncider une approche partielle de l'œuvre avec l'objectif de transcrire l'unité artistique d'une œuvre ou d'une thématique, pour en faire émerger, idéalement, la quintessence. Choisir c'est assembler, et le rédacteur assemble les diverses parties dans un ordre, dans un cheminement qui peut ne refléter que rarement le cheminement originel de l'auteur-rice. D'où la nécessité soulevée par Kieffer d'accompagner l'anthologie d'une justification, qui viendrait expliquer les choix et, par conséquent, tenter de désamorcer la part subjective pour la rendre intelligible au lecteur. Ce processus a pour but de venir pallier une conséquence fréquente de la pratique de l'anthologie qu'évoque une autre entrée encyclopédique :

Toute anthologie suppose un choix, un classement et des regroupements selon un point de vue *a posteriori* qui recourt souvent à des notions peu ou pas utilisées par les écrivains concernés. Ainsi, les anthologies ne se contentent pas de refléter les goûts et les préoccupations d'une époque ou d'un groupe social, elles peuvent aussi créer une nouvelle façon de lire et d'interpréter les textes du passé¹²⁹.

La subjectivité de la construction sur laquelle repose une anthologie amène une réactualisation des interactions entre les extraits, ce qui fonde une nouvelle lecture et, par conséquent, d'hypothétiques nouvelles interprétations. Dès lors, il est bien souvent possible de rencontrer, de la part des rédacteurs, un effort didactique venant consolider le bien-fondé de leur pratique. André Gide, pour sa part, évoque dans la préface de son *Anthologie de la poésie française*

129. *Id.*, p. 18.

une métaphore, qu'il emprunte à Hofmannsthal et qui lui permet de représenter, allégoriquement, ce qu'il considère comme l'équivalent d'une saine pratique de l'anthologie :

Il en est ici, [...] comme de ce musée qui, grâce à l'initiative hardie d'un nouveau directeur, sembla se revêtir soudain d'un lustre inattendu. Par quelle opération miraculeuse celui-ci avait-il su redonner à chacun des tableaux de cette galerie jeunesse et splendeur surprenantes ? Oh, simplement en désencombrant les salles d'une quantité de toiles d'artistes de second ordre, en reléguant au grenier toutes celles qui ne lui paraissent pas mériter vraiment d'arrêter ou de retenir les regards. Celles qu'il offrait à l'admiration du visiteur parurent aussitôt beaucoup plus belles¹³⁰.

La référence au musée comme métaphore de l'anthologie, celle du tableau comme représentant le poème, la personne du nouveau directeur comme incarnation de l'auteur de l'anthologie et la référence de la gestion du musée résonnant avec la pratique du choix, ces divers parallèles viennent tous davantage soutenir l'idée selon laquelle, pour mettre en valeur les poèmes choisis, la netteté d'un choix éclairé serait profitable. Le doute de Kieffer s'exprime chez Gide comme une valeur, l'exercice d'un choix reposant sur un goût ferme du spécialiste distinguant le bon gré de l'ivraie. Faire la distinction entre les chefs-d'œuvre et les œuvres de « second ordre » pour désencombrer la perception des splendeurs en présence : Gide use de cette métaphore pour venir introduire, par la suite, ses choix, ses critères de sélection et la structure qu'il a donné à son anthologie. Il en use pour légitimer ce qui se présente comme sa vision d'un canon de la poésie française. Dans ce sens, la préface lui permet d'argumenter et de tenter de correspondre à l'hori-

130. André Gide, *Anthologie de la poésie française*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 13.

zon d'attente supposé de ses lecteurs en ce qui concerne leur vision de la poésie française, ou bien d'expliquer les raisons qui l'en éloignent sur certains choix.

En théorie, le texte littéraire nécessite, selon Umberto Eco, une coopération entre lui et un lecteur modèle par rapport auquel il serait rédigé. Dans cette même veine théorique et dans la droite lignée de Hans Robert Jauss et de l'école de Constance, une œuvre engloberait simultanément le texte en tant que structure donnée et sa réception par un lecteur. Selon les théoriciens de la réception, le texte littéraire se caractérise, par conséquent, selon deux facettes distinctes : son incomplétude ainsi que sa polysémie. C'est de manière intersubjective qu'une œuvre en vient à être perçue selon eux et, de ce fait, le public percevrait chaque nouvelle œuvre à travers un système de conventions et de références qu'il aurait érigé à travers ses expériences de lectures passées. Hans Robert Jauss explique cette manière de concevoir la réception des textes en ces termes :

Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception¹³¹.

L'accueil d'une œuvre nouvelle intègre une dimension intersubjective et s'élabore selon une perception guidée qui forme ce que les théoriciens de la réception qualifient d'*horizon d'attente*. Cet horizon d'attente se construit sur une pratique de l'intertextualité qui, comme le rappelle Riffaterre, repose sur la mémoire et la culture du lecteur et

131. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 50.

conditionne ses lectures¹³². Cette notion se structure également en paire avec celle de l'intratextualité, qui nous occupera davantage dans cet article où nous l'employons comme désignant l'ensemble des possibilités de reprises et renvois entre des œuvres produites par un·e seul·e auteur·rice¹³³.

Les rédacteurs d'anthologie, comme tous·tes les auteur·rices, consciemment ou non, font face à cet horizon d'attente dans leur écriture¹³⁴. Cette dimension apparaît clairement dans les préfaces à travers ces justifications qui souvent tentent de désarmer d'éventuelles critiques. Dans des cas comme celui du *Somnambule du jour*, cette nécessité de la justification n'est pourtant que peu perceptible. Dans la mesure où l'anthologie est construite par Anise Koltz elle-même et concerne sa propre œuvre poétique, la sélection qui y est présentée ne semble laisser que peu de place à un besoin d'explication dans la préface des choix opérés, comme ce fut le cas chez Gide ou chez Kieffer et Medernach-Mehrens. La légitimité y prend des allures d'évidence, celle du créateur venant retoucher sa création. En dépit de cette apparente évidence de légitimité, la pratique anthologique de Koltz témoigne d'un processus métaréflexif consistant pour la poétesse à présenter la manière dont elle perçoit, rétrospectivement, son œuvre poétique. Par ce procédé, c'est une possibilité de témoigner de sa vision de son œuvre poétique qui s'ouvre à elle, tout en remodelant, réadaptant et choisissant quelles parts montrer, et lesquelles

132. Notion d'*intertextualité* que Riffaterre distingue de celle de l'*intertexte* qui, elle, représente un ensemble stable et incontournable, « une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture, et gouverne le déchiffrement du message ». Voir l'article de Kareen Martel, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », in *Protée*, vol. 33, n° 1, 2005, p. 90-102.

133. Voir *Id.*

134. Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Essais », 1989.

mettre de côté. Pouvoir forger sa propre anthologie, c'est-à-dire exprimer une représentation métaréflexive de son œuvre poétique, permet à Koltz de réadapter cette œuvre à des conditions de réception différentes de celles d'origine.

En effet, qu'advient-il lorsqu'une autrice située en périphérie des champs littéraires français et allemand a la possibilité de publier son œuvre au centre du champ français ? Ce déplacement éditorial des marges du champ littéraire vers le centre de l'œuvre koltzien entraîne inévitablement des changements au niveau de la perception que peut se faire la poétesse de son lectorat. Or, quelles traces témoignent, au sein de l'anthologie, de ce déplacement de l'œuvre sur l'axe de domination sociolittéraire, de la périphérie francophone vers le sacro-saint centre parisien incarné par les éditions Gallimard ?

Pour répondre à cette interrogation, nous allons principalement analyser deux éléments issus du *Somnambule du jour* : les deux premières sections ainsi que la préface. Notre approche se basera sur une lecture comparative entre le *Somnambule du jour* et les textes sources, c'est-à-dire les recueils dont sont tirés les poèmes de l'anthologie, pour mettre en lumière les stratégies dont fait usage Koltz dans la réactualisation de son œuvre poétique. Les deux premières sections permettent d'aborder l'effet homogénéisant de l'anthologie qui amène à remodeler une partie de l'œuvre poétique allemande de l'autrice en vue d'une réception en langue française. Nous aborderons ensuite la préface, à travers sa valeur programmatique, afin d'explicitier le processus de réécriture dont il est l'objet, qui en fait un *ars poetica* koltzien. L'analyse de ces deux éléments mettra également en lumière un processus de réécriture important dans le *Somnambule du jour*.

Avant d'aborder ces deux exemples, cependant, il est primordial de noter que le *Somnambule du jour* n'est pas

la première apparition d'Anise Koltz au sein du microcosme littéraire parisien. La poétesse a déjà fait l'objet de plusieurs publications au sein de maisons d'édition parisiennes¹³⁵, mais aucune du calibre de Gallimard. Ses diverses publications demeuraient uniquement pour les *happy few*, des amateurs de poésie, sans réelle ouverture à un lectorat plus élargi¹³⁶. De ce fait, il est possible de considérer l'entrée d'Anise Koltz dans la collection « Poésie » comme un tremplin lui ouvrant l'accès à un large panel de nouveaux lecteurs ignorant ses publications antérieures. Prendre en compte le *Somnambule du jour* dans cette optique revient à considérer cette anthologie comme la façade, la cristallisation pour ne pas dire la consécration de l'ensemble de son œuvre, mais aussi, par conséquent, l'objet d'une attention particulière de la part de l'autrice luxembourgeoise.

Dans ce sens, la construction de l'anthologie interroge, tout particulièrement sa structuration. Dans une communication dédiée au *Somnambule du jour*, Gérard Noiret évoque l'absence de « marque de vouloir » dans l'économie du recueil, une absence qui se manifeste par le fait que rien

135. En 1975, *Le Jour inventé* auprès des éditions Saint-Germain-des-Prés. En 1980, *La terre monte* auprès des éditions Pierre Belfond, ainsi que *Naissances accélérées* auprès des éditions Le verbe et l'empreinte. En 1997, *L'Ombre déchaussée* auprès des Éditions de l'hôte nomade. En 1998, *Le Paradis brûle* auprès des Éditions de la différence. Finalement, de 2007 jusqu'à la dernière parution en 2016, les recueils poétiques ont été publiés auprès des éditions Arfuyen.

136. En témoigne Gérard Noiret dans son article sur le *Somnambule du jour* : « [...] je me souviens d'avoir eu, en 1982, une conversation avec Guy Goffette durant laquelle nous nous sommes aperçus que nous la considérions comme l'un des auteurs qu'un véritable amateur de poésie devait défendre. » Voir Gérard Noiret, « Anise Koltz : *Somnambule du jour* », in Anise Koltz, *l'inapaisée. La poésie entre les langues*, Michèle Finck, Yves-Michel Ergal (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2019, p. 142.

n'y sente « la sueur¹³⁷ ». En ce sens, il est surpris de l'apparente unité d'un recueil qui, par nature, se veut fragmentaire, composite et hétérogène. La cohérence y semble tant respectée, que l'anthologie prendrait des allures de recueil de poésie à part entière si ce n'était les titres des sections, échos des recueils passés, ainsi que les indications paratextuelles. Puisant dans la richesse thématique des recueils koltziens antérieurs, Noiret commente son impression comme suit :

Tel livre est plus nourri par la réflexion sur le langage, tel autre explore plus les rapports à la religion ou à la mère ou à l'histoire. *Somnambule du jour* est un condensé de cette trajectoire. Un condensé qui opère des prélèvements dans les recueils mais refuse obstinément qu'un texte soit coupé, soit réparti sur deux pages et qui, donc, revendique l'unité de temps¹³⁸.

L'image du condensé d'une trajectoire riche en mouvements à laquelle fait appel Noiret introduit l'effet homogénéisant que l'anthologie exerce sur la représentation de l'œuvre poétique koltzien dans son ensemble. Évoquant la diversité des thématiques abordées par les recueils en amont, c'est bien l'unicité de la trajectoire que vient cristalliser le *Somnambule du jour*, l'unicité d'un parcours poétique qui s'exprime par une œuvre poétique pleinement condensée. Pourtant, c'est bien comme conséquence du genre de l'anthologie que nous interprétons cet effet d'unicité. Une œuvre poétique, surtout lorsqu'il est question d'une production littéraire qui s'étale sur plus de 50 ans et à travers deux langues d'écriture, possède, certes, une cohérence, mais aussi des ruptures, des évolutions et des

137. Gérard Noiret, « Anise Koltz : *Somnambule du jour* », art. cit., p. 142.

138. *Id.*

changements divers et variés. Du fait de sa propension à condenser, le processus anthologique vient à constituer un effet de continuité entre les diverses sections, renforçant l'impression d'homogénéité et d'interconnexions ininterrompues entre les diverses parties. Cet effet de bloc homogène renforce la cohérence interne de l'œuvre et lui donne corps par une structure donnée dense et monolingue. Pourtant, ce monolinguisme affiché repose sur une stratégie de rédaction résultant des choix de Koltz, choix que l'analyse des sections de l'anthologie permet de déchiffrer.

Une préface, dix-huit sections, toutes partageant le titre d'un recueil de l'autrice et une note bibliographique. 256 pages venant cristalliser des extraits issus du *Cirque du soleil* de 1966 au recueil *Un monde de pierres*, paru en 2015. Cette délimitation chronologique induit d'ores et déjà un constat : la mise à l'écart des écrits narratifs de l'autrice¹³⁹, ainsi que des premiers recueils des années 1960¹⁴⁰. Ce premier choix peut s'expliquer par plusieurs hypothèses, dont les plus probables demeurent d'ordre linguistique pour les recueils de poésie, et générique pour les narrations. En effet, l'anthologie se concentre sur le genre poétique, le choix de la collection « Poésie » l'impose et laisse peu de place pour des extraits de contes, nonobstant la qualité poétique de la prose koltzienne de certains textes¹⁴¹. L'*ethos* de l'autrice elle-même se fonde sur son œuvre poétique exclusivement, sa reconnaissance et la légitimité qu'elle s'est construite au sein du monde littéraire prennent source dans ses publications poétiques. Par conséquent, c'est bien sa poésie qui

139. *Die Blumenwiese und andere Märchen* (1953); *Märchen* (1957); *Der Wolkenschimmel und andere Erzählungen* (1960) *D'Krèchtkènnchen kènnnt* (1964); *De Clown. Lètzbuenger Kannerbuch* (1975) ou encore *La Lune noircie* (2009).

140. *Gedichte* (1959); *Spuren nach innen. 21 Gedichte* (1960); *Steine und Vögel* (1964) et *Die Rückkehr des Odysseus* (1966).

141. Voir *La Lune noircie*, Arfuyen, Paris, 2009.

vient à intéresser une maison d'édition aussi prestigieuse que Gallimard.

En ce qui concerne les recueils de langue allemande, le cas est plus trouble qu'il n'y paraît. L'édition du *Somnambule du jour* s'inscrit dans une approche monolingue, l'intégralité du texte est en langue française, exception faite des quelques inscriptions hétérolingues qu'il est possible de trouver au sein de certains poèmes¹⁴². Ce parti-pris linguistique s'explique tout autant par une possible pression éditoriale qui a tendance à vouloir imposer des normes de publications monolingues pour faciliter le succès des produits littéraires, mais également par un choix linguistique de l'autrice. La pression éditoriale reste à relativiser cependant, dans la mesure où depuis quelques années déjà sont publiés au sein de la collection « Poésie » de plus en plus de recueils bilingues, ce qui témoignerait d'une relative ouverture à la possibilité d'inclure la dualité linguistique de l'autrice. Toutefois, ayant été témoin des horreurs de la Seconde Guerre mondiale, Anise Koltz, qui a commencé sa carrière d'autrice avec la langue allemande, a décidé à la fin des années 1970 de changer de langue d'écriture pour passer définitivement au français. Ce changement prendrait racine dans la perte de son mari, le Dr René Koltz, des suites des séquelles qu'il avait gardées de son emprisonnement et des tortures par l'occupant nazi. Cette circonstance rendait l'usage de la langue allemande impossible aux yeux de Koltz, qui assumait pleinement le changement de langue poétique tout au long de sa vie¹⁴³. Avec le temps,

142. Il s'agit le plus souvent de simples citations, comme une référence à un poème de Goethe dans la seconde section : « *Über allen Gipfeln ist Ruh!* ». Voir *Somnambule du jour*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2016, p. 19.

143. « *Ich wollte nicht mehr in der Sprache seiner Henker schreiben und habe auf französisch weitergeschrieben.* » [« Je ne voulais plus écrire dans la langue de ses bourreaux alors j'ai continué à écrire en

quelques exceptions ont été faites comme des traductions, des articles écrits en allemand, mais la poésie koltzienne ne s'exprima, elle, plus qu'en français. Il serait hautement probable que ce soit principalement cette seconde raison qui expliquerait le choix de réunir exclusivement les écrits en français de l'autrice au sein d'une anthologie se voulant le témoignage de l'œuvre d'une vie.

Cette explication du choix du français par l'autrice n'empêche en rien la présence latente de son plurilinguisme au sein des poèmes. L'analyse des deux premières sections laisse apparaître les traces d'une pratique plurilingue au sein de l'anthologie, écho de son passé poétique en langue allemande. Bien que le recueil soit exclusivement en français et que la plus grande partie des sections reprennent les intitulés de certains des recueils poétiques de la période française de Koltz, les deux premières sections font exception. Les sections intitulées « Cirque du soleil » et « S'adonner au silence » sont toutes nommées à partir de recueils bilingues précédant la période française de Koltz. Les recueils d'origine étant de nature bilingue, la lecture comparative entre ces versions antérieures et celle du *Somnambule du jour* met en lumière le rôle des langues dans la genèse des poèmes qui y figurent. Prenons comme exemple un poème issu de la section du « Cirque du soleil » :

12 6 28

MA naissance
n'existe pas
c'est un nombre
qui ouvre le ventre de ma mère
comme un coffre-fort

français. » (trad. pers.)] Voir Daniel Grabis, « “Über das Glück zwischen den Kulturen zu leben” : Anise Koltz im Gespräch », in Irmgard Honnef-Becker, Peter Kühn (dir.), *Über Grenzen : Literaturen in Luxemburg*, Esch-sur-Alzette, Phi, 2004, p. 61.

ma mort
 n'existe pas
 c'est un mirage
 en moi il y a une cité déserte
 avec des puits comblés
 ne vous y fiez pas¹⁴⁴

Pour un lecteur néophyte, ce poème ne dénote pas vis-à-vis des pages qui le précédent. Intériorisation de l'imaginaire poétique fondé sur une dichotomie entre naissance et mort, toutes deux n'existant pas, et qui exprime par conséquent le vide métaphysique d'une réalité trompeuse. Thématiquement, le poème s'inscrit de manière cohérente dans l'élan de la première section, encore marquée de l'influence de l'hermétisme allemand de la première moitié du xx^e siècle. Pourtant, si l'on compare la variante de l'anthologie avec celle présente dans le recueil bilingue *Cirque du soleil* de 1966, il est possible de constater la nature linguistiquement trouble des poèmes de cette première section :

12 6 28

MEINE Geburt
 gibt es nicht
 es ist eine Nummer
 die den Bauch meiner Mutter
 öffnet
 wie einen Geldschrank

meinen Tod
 gibt es nicht
 es ist eine Luftspiegelung
 in mir liegt eine uralte Stadt
 mit verschütteten Brunnen
 lasst euch nicht täuschen

12 6 28

MA naissance
 n'existe pas
 c'est un nombre
 qui ouvre le ventre de ma
 mère
 comme un coffre-fort

ma mort
 n'existe pas
 c'est un mirage
 en moi il y a une cité déserte
 avec des puits comblés
 ne vous y fiez pas¹⁴⁵

144. Anise Koltz, *Somnambule du jour*, op. cit., p. 26.

145. Anise Koltz, *Le Cirque du soleil*, trad. Andrée Sodenkamp, Paris, Pierre Seghers, coll. « Autour du monde », 1966, p. 74-75.

Nous introduisons ici le poème avec son doublon tel qu'il est réparti dans le recueil de 1966, à gauche la version allemande, à droite la version française. Dans le *Cirque du soleil*, recueil paru lors de sa période allemande, Anise Koltz est à l'origine des poèmes allemands, leur traduction en français étant établie par Andrée Sodenkamp à partir des premiers. À en croire le célèbre adage italien : « *traduttore, traditore* », la comparaison des deux versions du poème dans le *Cirque du soleil* devrait présenter des différences. Or, cela est le cas particulièrement au vers 9 : le syntagme nominal « *eine uralte Stadt* » devient sous la plume de Sodenkamp « une cité déserte ». La traductrice se distancie par là de la pratique de la traduction littérale, proche et fidèle au texte, pour davantage introduire un relativisme traductif favorisant la transmission de l'image poétique véhiculée. En effet, littéralement traduit, le syntagme nominal « *eine uralte Stadt* » devrait donner l'équivalent d'« une antique ville », voire d'une « antique cité ». Or, le choix par la traductrice de remplacer l'adjectif épithète « antique » par « déserte » introduit dans l'économie du poème la symbolique de l'abandon, de l'aridité et de la solitude, là où la version allemande rajoute l'impression d'immémorial, d'ancien et d'ancestral. Le tissage symbolique du poème allemand va puiser dans l'idée d'un temps avant le temps, là où la version française de Sodenkamp creuse davantage dans la symbolique de la dérélition. Ce léger changement issu du passage de l'allemand vers le français, Koltz le préserve dans le *Somnambule du jour*, où la version présentée à la fin de la section du « Cirque du soleil » reprend la traduction de Sodenkamp. Ceci est le cas pour l'ensemble des poèmes de la première section. Le jeu de traduction qui a abouti à cette reprise n'a cependant pas laissé d'autres traces, et c'est là que le tissage d'un réseau intratextuel devient flagrant dans la poésie d'Anise Koltz. La poétesse a en effet une tendance à la reprise et

au retravail constant de ses poèmes d'un recueil à l'autre. Ce processus de réécriture forge une genèse permanente se basant sur un système de réseautage intratextuel dense. Par exemple, il est possible de retrouver le poème cité en amont dans d'autres recueils. Le premier est *L'autre temps*, paru en 1991, et le second *Le paradis brûle*, paru en 1998. Dans les deux cas, nous rencontrons le même poème, qui reflète néanmoins littéralement la variante allemande du *Cirque du soleil* :

12 6 28

MA naissance n'existe pas
c'est un nombre
qui ouvre le ventre de ma mère
comme un coffre-fort

Ma mort n'existe pas
c'est un mirage
en moi repose une antique cité
avec des puits comblés

Ne vous y fiez pas¹⁴⁶

Dans cette variante de 1991 et 1998, Koltz effectue une reprise littérale du vers 9 et le transpose de l'allemand au français en respectant la formulation initiale. Ainsi, de « [...] *in mir liegt eine uralte Stadt* [...] » ne devient pas « [...] en moi il y a une cité déserte [...] », comme le voudrait Sodenkamp, mais bien « [...] en moi repose une antique cité [...] ». L'utilisation du verbe du premier groupe « reposer » s'inscrit ici davantage dans la lignée du verbe allemand « liegen » que l'utilisation du verbe du troisième groupe « avoir ». Dans ce sens, la reprise de 1991 et de 1998 témoigne de l'effort entrepris par l'autrice dans la transi-

146. Anise Koltz, *L'autre temps*, Marseille, Sud, 1991, p. 34. Mais aussi dans *Le paradis brûle*, Paris, éditions de la Différence, coll. « Clepsydre », 1998, p. 29.

tion de ses poèmes d'une langue vers l'autre, de l'allemand vers le français, suivant sa propre transition linguistique. Ce processus est aussi une trace de la pratique de l'écriture de Koltz, qui repose sur une genèse poétique permanente, un processus de constante évolution, réécriture et reprise des poèmes sous la plume de la poétesse, qui laisse à travers l'ensemble de ses recueils de multiples variantes d'un même poème.

Toutefois, en faisant transiter son poème pleinement d'une langue à l'autre, Koltz connecte, relie et combine ses deux périodes pour en faire émerger une seule, ce que favorise au sein de l'anthologie la présence des deux premières sections. La version de ce poème présente dans l'anthologie témoigne non pas de la version « auto-traduite », mais bien de celle présente dans le *Cirque du soleil*, c'est-à-dire celle de Sodenkamp. Ce choix peut s'expliquer par une volonté de maintenir une concordance la plus respectueuse possible entre la chronologie de parution des poèmes et les sections éponymes dans le *Somnambule*, faisant de ce dernier un reflet condensé et fidèle du parcours koltzien. Néanmoins, la reprise telle quelle de la version de Sodenkamp peut interroger. La reprise des modifications apportées par la traductrice au sein de l'anthologie par la poétesse témoigne d'un processus créatif ouvert. C'est pourtant davantage l'absence des poèmes allemands, leur omission, qui exprime un limage/lissage de la nature bilingue de la poésie d'Anise Koltz.

La seconde section de l'anthologie, « S'adonner au silence », incarne un pas supplémentaire dans cette démarche d'homogénéisation linguistique à travers le processus de reprise et de condensation qui caractérise le *Somnambule*. Là où le « Cirque du soleil » se démarque par une reprise exclusive des versions traduites par Sodenkamp des poèmes allemands, la section « S'adonner au silence » représente un assemblage de poèmes allemands traduits

vers le français et issus de recueils divers. Venant paradoxalement puiser dans le schisme linguistique présent dans la carrière littéraire d'Anise Koltz, cette section prend des allures de greffe lorsque l'on remonte le fil du réseau intratextuel. Le titre de la section est lui-même traduit de celui d'un recueil bilingue, mais au titre allemand : *Sich der Stille hingeben*¹⁴⁷. Cette présence latente annonce la nature de la section, car en plus d'arborer le titre traduit d'un recueil bilingue, il est à noter par exemple que les poèmes qui y sont regroupés sont également des traductions. C'est le cas, par exemple, du poème à la page 29 du *Somnambule* qui est une variante traduite du recueil *Steine und Vögel*, celui de la page 30 du recueil *Gedichte*, tandis que ceux des pages 31 et 35 proviennent de *Fragmente aus Babylon*. En ce sens, cette greffe, résultat de ce qui semble être un processus d'autotraduction de la part de Koltz, semble condenser une grande partie de la production allemande de l'autrice au sein de cette anthologie en une seule section. Écho latent d'une période allemande, Koltz contribue à renforcer de la sorte, à travers le processus de légitimation que représente ce projet d'anthologie, l'impression d'une continuité poétique entre ses deux périodes, faisant influencer ses poèmes allemands au sein de son œuvre française et les rendant de fait accessibles à un lecteur français néophyte. En accordant une place similaire à des poèmes d'une période linguistique différente, Koltz use de l'effet homogénéisant de l'anthologie pour venir forger l'unité poétique d'une œuvre linguistiquement double.

Dans la même lignée, l'effort de réécriture s'inscrit également dans une veine participant à réactualiser, à mettre à jour certains poèmes à travers la parution de l'anthologie. Ainsi, toujours à travers une lecture comparative,

147. Anise Koltz, *Sich der Stille hingeben*, Waldbrunn, Horst Heiderhoff Verlag, 1983.

il est possible de percevoir non seulement les transitions linguistiques de la période allemande vers le français, mais également les changements apportés à des poèmes de cette dernière période. Changements qui prennent la plupart du temps la forme de coupes et de suppression, visant à présenter une forme plus concise, voire à l'effacement pur et simple de certaines parties de poèmes. Ainsi en va-t-il du poème à la page 21 :

J'AI BESOIN D'UN AUTRE ÂGE

J'ai besoin

d'un autre âge

pour me remettre de toutes mes morts

et d'un avenir

si vieux

qu'aucun prophète

ne s'en souviendra

j'ai fait des adieux

à ma mère

avant de venir au monde

je devais la faire naître

cent fois

avec un pied bot

et un escalier tournant

dans le dos¹⁴⁸

J'AI BESOIN D'UN AUTRE ÂGE

J'ai besoin

d'un autre âge

pour me remettre de toutes mes morts

et d'un avenir

si vieux

qu'aucun prophète

ne s'en souviendra

148. Anise Koltz, *Somnambule du jour*, op. cit., p. 21.

j'ai fait des adieux
à ma mère
avant de venir au monde
je devais la faire naître
cent fois
avec un pied bot
et un escalier tournant
dans le dos

Connaissez-vous le café
au coin de la voie lactée
vous l'y trouverez
empaillée dans mon armoire à glace¹⁴⁹

La mise en contraste de ces deux variantes du poème « J'ai besoin d'un autre âge » issues du *Cirque du soleil* et du *Somnambule du jour* ne laisse pas place à l'équivoque. Dès le premier regard, la suppression de la dernière strophe est évidente. Cette coupe opérée sur le texte de 1966 réduit l'envergure du poème, qui demeure relativement long vis-à-vis des habitudes poétiques de l'autrice¹⁵⁰, sans pour autant faire appel à un processus de réécriture complexe. La simple suppression vient également sceller l'unité thématique et vocale du poème, dans la mesure où les vers restants sont ceux qui abordent les thématiques du temps, de la cyclicité de l'expérience humaine sur un élan qui place la voix lyrique dans une posture de monologue expressif. Or, la dernière strophe du « Cirque du soleil » faisait rupture dans cette économie du poème en prenant à partie le lecteur et en l'incluant dans une relation dialogique explicite à travers la présence de la forme antéposée interrogative qui introduit la strophe « Connaissez-vous le café / au coin de la voie lactée ». Malgré l'absence de la ponctuation interrogative, autre trait marquant de l'esthétique de l'autrice, la

149. Anise Koltz, *Cirque du soleil*, *op. cit.*, p. 54-55.

150. Anise Koltz privilégie les poèmes courts, concis et qui ne dépassent que rarement les deux strophes de longueur.

prise en compte du lecteur par cette adresse à un « vous » fonde un effet d'apostrophe, qui cherche à surprendre et à rompre de manière inattendue avec l'impression de monologue construit en amont. En choisissant de faire apparaître ce poème dans le *Somnambule du jour* sans sa dernière strophe, Koltz consolide l'ancrage, dans la première section de l'anthologie, de la thématique qu'elle introduit déjà dans sa préface et qui se fonde sur la liberté totale qu'offre le poème au poète : « Dans notre monde intérieur, nous sommes libres. Il n'y a ni contraintes ni obstacles. Notre poème peut donc se situer avant notre naissance comme après notre mort¹⁵¹ ». Les strophes reprises expriment cette liberté, ne serait-ce que par la seconde, qui introduit l'image de l'autrice donnant naissance à sa mère cent fois avant de venir au monde elle-même. Pour maintenir l'unité de ton de ce poème et de la voix qui le porte, Koltz supprime le dernier paragraphe et laisse au lecteur une version plus courte, mais plus dense d'un point de vue thématique.

La réécriture témoigne également d'un effort visant à trouver le mot juste, la bonne expression et l'équilibre pour exprimer une expérience poétique. Interrogée lors d'un entretien sur la nature de la relation du poète aux mots, Koltz avait envisagé l'écriture comme une « lutte qui peut durer une ou même plusieurs années pour trouver le mot juste et adéquat¹⁵² ». Un besoin de dompter son outil qui prend corps chez Koltz par la pratique de la réécriture, et surtout de la coupe, de la suppression. Lorsqu'elle aborde sa propre pratique de l'écriture, la poétesse avoue « jeter beaucoup¹⁵³ » et

151. Anise Koltz, *Somnambule du jour*, op. cit., p. 9.

152. Martínez Evelio Miñano, « À quoi bon bénir le serpent ? Entretien avec Anise Koltz », in Claude Benoît (dir.), *La violence au féminin*, Chatou, Transparence, 2011, p. 200.

153. Sonia da Silva, « “Je jette beaucoup” : grand entretien avec Anise Koltz, la doyenne des lettres autochtones », in *Die Warte*, n° 33, Luxembourg, nov. 2013, p. 6.

fonctionner par raccourcissement des poèmes. Or, c'est ce procédé qui prend forme lorsque l'on compare nombre de poèmes dans les recueils sources à leur version dans l'anthologie. Certains sont débarrassés de coquilles, d'autres réajustés pour équilibrer le rythme, mais la plupart sont sujets à de véritables coupes de paragraphes entiers venant remodeler le sens du texte, voire en changer le but.

Le capital symbolique du *Somnambule du jour* le positionne de manière déterminante au sein de l'économie des publications d'Anise Koltz. Prévoyant l'horizon d'attente de ses lecteurs à venir, le *Somnambule du jour* devient l'outil d'une modulation des attentes et des enjeux à travers sa préface. Anise Koltz oriente la lecture du recueil à travers la valeur programmatique de ce texte liminaire. Intitulée « Dieu est mort. Finis, fleurs et petits oiseaux », cette préface de trois pages contient le témoignage de la poétesse vis-à-vis de sa propre pratique poétique, tout autant que sa vision du monde et de la poésie en général. S'ouvrant sur un paragraphe écrit à la première personne du singulier, l'amorce du texte traduit l'impression d'inéluctable manquement ressenti par la poétesse à chaque fois qu'elle se met à rédiger¹⁵⁴. Un sentiment d'incomplétude de la pratique poétique, incapable d'atteindre le « côté caché des choses¹⁵⁵ ». De cet aveu, Koltz digresse et en vient à définir le rôle de la poésie et plus précisément du poète selon elle : « Le poète doit donc aussi prendre position face au monde qui l'entoure. Finis, fleurs et petits oiseaux... Dieu est mort ! L'homme est seul face à lui-même, face à l'univers¹⁵⁶. »

154. « Dès que j'écris une phrase, je suis désorientée et embarrassée, déjà, j'ai envie de la rejeter pour dire dans la suivante le contraire. C'est que j'ai toujours l'impression que l'essentiel m'échappe. La double face, le côté caché des choses. » Voir *Somnambule du jour*, op. cit., p. 7.

155. *Id.*

156. *Id.*, p. 7.

L'exhortation de la poétesse à une prise de position face au monde qui l'entoure sonne dans un premier temps comme une invitation à un engagement face à des enjeux socio-politiques globaux. Cependant, la suite vient nuancer cette impression, la relativiser en actualisant le référent du substantif « monde ». En effet, celui-ci est introduit à travers l'adverbe de localisation « face » qui prend en charge le groupe adverbial complément circonstanciel de lieu de la locution verbale « prendre position ». Or, cet impératif de la prise de position du poète fait écho au constat que Koltz annonce deux phrases plus tard. La réutilisation de l'adverbe « face » permet un renvoi entre les deux phrases et, par conséquent, de comprendre que la prise de position prônée est celle d'un individu qui se trouve seul à se faire face, autrement dit, seul responsable de ce qui l'entoure. Cette responsabilisation participe des divers enjeux que soulève cette préface. L'importance de l'évolution technologique et l'impossibilité pour le commun des mortels de comprendre ces avancées tellement elles sont rapides : « Nous voilà redevenus analphabètes de ce monde qui nous dépasse dans toutes ses prouesses¹⁵⁷ ». Cette incompréhension vis-à-vis d'un monde technologiquement dépendant n'empêche en rien un réenchantement du sens de la vie à travers la prise en compte de ce que l'autrice nomme le « monde nocturne du réel¹⁵⁸ » et dont la poésie fait partie. Le pouvoir démiurgique de la poésie, qui permet au poème de « contenir une projection d'une réalité qui n'existe pas encore et qui n'existera peut-être jamais¹⁵⁹ » s'exprimerait uniquement à travers une redécouverte des racines qui relient le poète au « grand TOUT¹⁶⁰ ». C'est ce retour aux racines, à la prise en compte de la fragilité et du pouvoir des

157. *Id.*, p. 8.

158. *Id.*

159. *Id.*, p. 9.

160. *Id.*

mots que Koltz vient à rappeler. Concluant sur un appel au lecteur, celui appelé à entrer après cette préface dans l'univers poétique koltzien, à prendre en considération le poème non pas uniquement littéralement, mais à travers ce qui le dépasse tout en le constituant, c'est-à-dire « [...] ces dimensions symboliques et de l'aura qui l'entoure [...] »¹⁶¹. La langue devient l'objet qui permet d'aborder ce monde nocturne, de réapprendre à exprimer le monde et, par conséquent, de lui donner sens. « Notre langue est sacrée¹⁶² » en vient-elle à conclure, rappelant l'importance de la préservation de la langue et les dangers d'en mésuser, ce qui constituerait une perte incommensurable.

La valeur programmatique de cette préface repose principalement sur le raisonnement, mais surtout sur la fulgurance d'un titre aussi marquant que significatif : « Finis, fleurs et petits oiseaux... Dieu est mort ! ». Ces quelques mots viennent à résonner auprès du lecteur avec une des maximes les plus connues de la philosophie occidentale. La référence à la fameuse phrase du Zarathoustra de Nietzsche, « Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué¹⁶³ », n'est que trop évidente. Pourtant, elle vient, telle une source, revivifier l'ensemble de cette préface et l'ensemble de la lecture de l'anthologie par la suite, contribuant d'entrée de jeu à façonner les attentes du lecteur par diverses références. Citer Novalis, Guillevic, Ponge ou encore Singer, mais aussi se référer implicitement à Nietzsche oriente la lecture en venant faire appel au bagage culturel du lecteur. La responsabilisation de l'humain face au divin, la révolte vis-à-vis d'une autorité tendant à infantiliser, une poésie de la subversion des symboles religieux. La poésie

161. *Id.*

162. *Id.*

163. Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, Paris, Flammarion, coll. « Poches », 1998.

koltzienne emprunte à la verve nietzschéenne une grande part de son explosivité. Or, la référence nietzschéenne est plus marquante dans la version antérieure de cette préface, car la préface de l'anthologie n'est pas écrite exclusivement pour introduire l'œuvre poétique, mais bien une reprise retravaillée d'un texte plus ancien.

Lors de la cérémonie de remise du Prix Servais¹⁶⁴ 2008, Anise Koltz présente un discours de remerciement intitulé de la même façon et qui sert de base à la préface précédemment envisagée ici. Prononcé le 3 juillet 2008, ce discours présente la même structure à quelques exceptions près. Des exceptions qui sont pour la plupart des conséquences d'une pratique de l'écriture qui fonctionne par reprises, cherchant toujours à accéder à davantage de concision et de clarté. Dans ce sens, le préface elle-même s'inscrit comme appartenant à l'effort anthologique, elle est une reprise, un choix de l'autrice qui ne vient pas justifier sa sélection, mais bien sa poétique. En ce sens, la forme de la préface présente dans l'anthologie est l'expression en prose de la pratique poétique versifiée de Koltz. Pour preuve, l'on peut comparer le premier paragraphe de la préface avec son équivalent du discours :

Dès que j'écris une phrase, je suis désorientée et embarrassée, déjà, j'ai envie de la rejeter pour dire dans la suivante le contraire. C'est que j'ai toujours l'impression que l'essentiel m'échappe. La double face, le côté caché des choses¹⁶⁵.

Je suis chaque fois désorientée et embarrassée lorsqu'on me demande de prendre la parole. Dès que je prononce une phrase, j'ai déjà envie de la rejeter pour dire dans la suivante le contraire. C'est que j'ai toujours l'impression

164. Prix prestigieux au Grand-Duché.

165. Anise Koltz, *Somnambule du jour*, op. cit., p. 7.

que l'essentiel m'échappe. La double face, le côté caché des choses sont toujours présents¹⁶⁶.

La première citation est celle issue du *Somnambule du jour*, la seconde du discours de 2008. Le retravail effectué sur le texte ne se limite pas à adapter le cadre d'énonciation de l'oralité à la scripturalité, à travers le remplacement des verbes de la parole par les verbes de l'écriture (« je prononce » devient « j'écris »). Il se caractérise également par la réduction du nombre de mots, de 59 à 45 mots, à travers un effort visant à la brièveté du propos. Par exemple, la fusion entre les deux premières phrases, qui résulte par l'antéposition de la proposition subordonnée circonstancielle de temps (« Dès lors que je prononce une phrase, [...] ») au début du paragraphe qui vient introduire chronologiquement l'état d'esprit « désorientée et embarrassée » qui se situe, dans le discours, dans la première phrase. Concision qui vient aussi s'exprimer par la suppression du groupe verbal de la troisième phrase (« sont toujours présents ») au profit d'une phrase averbale dans l'anthologie qui repose sur une référence anaphorique liant les deux syntagmes nominaux de la phrase 3 au sujet de la proposition subordonnée complétive de la phrase précédente, « l'essentiel ». Cet effort stylistique prônant une langue brève et chargée d'une densité de sens caractérise l'écriture koltzienne, mais n'est pas le seul type de retravail qu'il est possible de constater en comparant les deux versions du texte.

Ce travail de concision, de coupes, se démarque également dans l'avant-dernier paragraphe de la préface. Citant Christiane Singer, Koltz argumente sur les conséquences de ce que Singer qualifie de mésusage des mots pour mettre

166. Anise Koltz, « Finis fleurs et petits oiseaux... Dieu est mort » Discours prononcé lors de la réception du Prix Servais à Mersch, le 3 juillet 2008, in *Remise du Prix Servais à Madame Anise Koltz : 3 juillet 2008*, Mersch, Fondation Servais, 2009, p. 20.

en garde ses lecteurs de la nature fragile de la langue. Dans la préface, le paragraphe s'arrête à la fin de la citation, tandis que le discours continue :

Elle [Christiane Singer] explique par exemple le mot : pédophile = amour de l'enfant. « C'est un sarcasme insoutenable » dit-elle. « Si le champ sémantique d'un mot comme ALMER est piégé et empoisonné, notre cœur ne va pas tarder à l'être aussi »¹⁶⁷.

L'exemple interloque et sa reprise dans le discours à nouveau peut surprendre. Néanmoins, la suppression de ces quelques lignes sépare l'argument de son exemple, lui donnant un aspect de vérité générale, ce qui contribue à amener le lecteur à porter une particulière attention à la langue dans la poésie koltzienne. La suppression de ces quelques lignes condense davantage le propos, tout en rapprochant concrètement dans le texte la mise en garde de Singer avec sa conclusion sur la sacralité de la langue. Ainsi, le poète que Koltz définit en reprenant les mots de Ponge de « laveur de mots » devient le garant de la langue, protecteur d'un feu qui ne doit jamais s'éteindre. Par ce biais, Koltz fait une référence à peine voilée aux vestales de la Rome antique dont elle rapproche la figure du poète, c'est-à-dire *in extenso*, la sienne propre.

Le travail fourni par Anise Koltz pour l'élaboration et la construction de son anthologie, malgré une apparence d'homogénéité et de continuité, a ainsi bel et bien laissé des traces qui témoignent, tout d'abord, d'une pratique poétique de la concision et de la clarté, mais également d'un déplacement de l'œuvre vers un horizon d'attente différent, non plus situé par rapport à la périphérie grand-ducale, mais bien vis-à-vis d'un centre littéraire parisien monolingue et encore largement ignorant de l'œuvre koltzien.

167. *Id.*, p. 23.

Dans ce sens, le *Somnambule du jour* se veut la clé de voûte de la poésie de l'autrice luxembourgeoise, condensant ses vers en 256 pages, matérialisant son processus d'écriture tout en présentant la représentation réactualisée de son œuvre. Elle homogénéise à la fois la dualité linguistique, la figure de l'autrice (à travers la préface), mais présente également une frise chronologique de la parution des poèmes. Les reprises et suppressions dont nous avons montré les traces sont autant de témoignages d'une rigueur du travail poétique visant en permanence à atteindre à l'idéale simplicité d'une langue pure et explosive. La poétesse évoque ce souci du retravail par la prise en compte, justement, des attentes d'un lecteur : « En ce qui concerne les lecteurs, je pense que c'est avant tout la qualité qui compte¹⁶⁸ ». La préface témoigne également de cet effort et fait accéder le lecteur à l'univers poétique de Koltz armé des clés de compréhension prévues par la poétesse.

Qu'en est-il, enfin, de l'impact de la parution de cette anthologie chez Gallimard ? De périphérique, l'œuvre poétique d'Anise Koltz s'est vue ouvrir la possibilité d'un recentrement par une publication en plein cœur du champ littéraire français, ce qui ouvre la voie à un lectorat bien plus important que celui auquel s'adressait l'autrice précédemment. En ce sens, l'horizon d'attente sur lequel elle élabore son anthologie présente les traces d'une adaptation à des attentes qui prend en compte le fait que l'anthologie puisse atteindre davantage de néophytes que de connaisseurs. Koltz est consciente d'intégrer, à travers sa présence dans la collection « Poésie », un catalogue à plus large diffusion, partageant l'affiche avec les classiques et les grands noms légitimés par les instances diverses. En ce

168. Daniel Grabis, « “Über das Glück zwischen den Kulturen zu leben” : Anise Koltz im Gespräch », in *Über Grenzen : Literaturen in Luxemburg*, Irmgard Honnef-Becker, Peter Kühn (dir.), op. cit., p. 62.

sens, la structure du *Somnambule du jour* témoigne d'une volonté d'offrir à ces nouveaux lecteurs une entrée en la matière la plus complète possible quant à l'univers poétique de l'autrice. La nature anthologique de cette parution, fondée sur un processus de reprise et de réécriture de textes antérieures, présente par le fond et la forme le reflet fidèle d'une poétique visant la concision comme moyen de renforcer la fulgurance des images évoquées et d'une écriture à la nature linguistique trouble. Le *Somnambule du jour* est l'occasion par laquelle Koltz s'attelle à inscrire concrètement l'intégralité de sa poésie sous les habits de la langue française, consolidant l'homogénéité de son œuvre à travers un recueil, et consolidant également, si cela était nécessaire, son statut de poétesse francophone. Koltz s'ajuste sans trop de peine au cadre de Gallimard ; les bénéfices de cette association ne font d'ailleurs aucun doute dès l'instant où l'on prend en compte que c'est quelque temps après l'apparition de l'anthologie d'Anise Koltz dans la collection « Poésie » que la poétesse obtint le Goncourt de la poésie récompensant l'ensemble de son œuvre. Le rayonnement et la reconnaissance que véhicule une instance de légitimation aussi imposante que Gallimard présente ici à nouveau l'impact différentiel entre une publication périphérique et l'apparition dans le circuit éditorial dominant.

Marvin ANDRIEUX (Université du Luxembourg)

BIBLIOGRAPHIE

- ARON, Paul et BEAUDET Marie-Andrée (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2004.
- DA SILVA, Sonia, « “Je jette beaucoup” : grand entretien avec Anise Koltz, la doyenne des lettres autochtones », in *Die Warte*, n° 33, nov. 2013.
- ECO, Umberto, *Lector in Fabula* [1979], Paris, Le Livre de Poche, coll. « Essais », 1989.
- FINCK, Michèle et ERGAL Yves-Michel (dir.), *Anise Koltz, l'ina-paisée. La poésie entre les langues*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2019.
- GIDE, André, *Anthologie de la poésie française*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.
- HONNEF-BECKER, Irmgard et KÜHN Peter (dir.), *Über Grenzen : Literaturen in Luxemburg*, Esch-sur-Alzette, Phi, 2004.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.
- KIEFFER, Rosemarie et MEDERNACH-MEHRENS Danièle (dir.), *Pays clément dans la fureur des vagues. Les femmes écrivent au Luxembourg*, Luxembourg, Ministère des Affaires culturelles, 1993.
- KOLTZ, Anise, « La littérature au grand-duché de Luxembourg », in Jacques F. Poos (dir.), *La Revue générale*, 7-9, Bruxelles, Ducolot, 1990.
- , *Blumenwiese und andere Märchen*, Luxembourg, Linden & Hansen, 1953.
- , *Gedichte*, Luxembourg, der Freundeskreis LVB, 1959.
- , *Le cirque du soleil*, trad. Andrée Sodenkamp, Paris, Pierre Seghers, coll. « Autour du monde », 1966.
- , *Sich der Stille hingeben*, Waldbrunn, Horst Heiderhoff Verlag, 1983.
- , *L'autre temps*, Marseille, Sud, 1991.
- , *Le paradis brûle*, Paris, éditions de la Différence, coll. « Clepsydre », 1998.
- , *La lune noircie*, Paris, Arfuyen, 2009.

—, *Somnambule du jour*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2016.

MARTEL, Kareen, « Les notions d'intertextualité et d'intra-textualité dans les théories de la réception », *Protée*, vol. 33, n° 1, 2005, p. 90-102.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai Savoir*, Paris, Flammarion, coll. « Poches », 1998.

RAUS, Michel, « Steine und Vögel. Zur Lyrik von Anise Koltz », *Voix*, 1^{er} juin 1965, n° 149.

Encyclopédie de la littérature, Paris, Librairie générale française, coll. « La pochothèque », 2003.

Remise du Prix Servais à Madame Anise Koltz : 3 juillet 2008, Fondation Servais, Mersch, 2009.

Amélie Nothomb, autrice belge de best-seller ou la triple marginalité

Depuis 1992, malgré une présence médiatique durable sur la scène littéraire française, la littérarité de l'œuvre d'Amélie Nothomb est constamment remise en question. En effet, l'autrice ne correspond pas aux normes tacites imposées par les institutions pour entrer dans le canon littéraire français. Dès le début de sa carrière, la question du genre se pose, la critique doutant qu'une femme puisse être l'autrice d'*Hygiène de l'Assassin* (1992). Très vite, le succès de l'autrice est fulgurant et elle devient l'autrice de best-sellers, ce qui lui est défavorable pour une reconnaissance universitaire et institutionnelle. Pour un grand nombre d'universitaires, l'œuvre d'Amélie Nothomb n'appartient pas à la littérature. À cela, s'ajoute sa nationalité : Amélie Nothomb n'est pas française mais belge ; être issue d'un espace littéraire minoritaire amenuise encore ses chances d'avoir une place dans le canon littéraire français. L'autrice devient donc triplement marginale, du fait de son genre, de son succès et de sa nationalité belge. Comment Amélie Nothomb a-t-elle réussi à se placer face à cette triple marginalité ? Et pourquoi a-t-il fallu attendre trente ans avant que lui soit décerné le prix Renaudot, en 2021 ?

L'OBSTACLE DU GENRE

Être une femme en littérature revient se confronter à des obstacles parfois invisibles mais non moins réels. Malgré les progrès, les œuvres écrites par des femmes sont encore trop souvent sous-évaluées, enfermées dans des catégories réductrices ou totalement invisibilisées. Les autrices doivent prouver leur légitimité davantage que les auteurs. À titre d'exemple, la réception du premier roman d'Amélie Nothomb est teintée de misogynie ; l'autrice est accusée de ne pas être l'autrice de son roman, car il semblerait que tant de talent ne pouvait être que l'œuvre d'un homme : « Albin Michel a dû me montrer, pour prouver que j'existais. Ça n'a pas suffi. J'ai dû montrer mes manuscrits, pour prouver que c'est bien moi qui les avais écrits. Mais j'aurais pu les recopier... Aucun écrivain ne peut prouver qu'il est réellement l'auteur de ses livres¹⁶⁹. » En octobre 2006, Albin Michel décide de mettre une publicité dans le magazine *Lire* pour la publication du roman *Journal d'Hirondelle* où l'on voit, en grandes lettres, au-dessus d'une image de l'autrice : « Amélie Nothomb est un homme dangereux ». Un peu d'ironie en réponse aux rumeurs qui courent sur Amélie Nothomb depuis la sortie d'*Hygiène de l'assassin*. Amélie Nothomb se voit bientôt affublée d'une image médiatique construite : chapeau, tenue noire et rouge à lèvres rouge.

Ce n'est pas seulement un problème de reconnaissance qui pèse sur les autrices, mais aussi d'accès à la publication, à la critique, aux prix littéraires. La difficulté à entrer dans le canon littéraire ne date pas d'aujourd'hui. Gisèle Sapiro consacre un chapitre de *La Sociologie de la littérature* au « monde des lettres et ses institutions¹⁷⁰ » et les identifie

169. Jean-Claude Perrier, « Amélie Nothomb : La star a toujours faim », *Livres Hebdo*, 2 juillet 2004, p. 85.

170. Gisèle Sapiro, *La Sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2014, p. 42.

clairement, afin de montrer l'importance de ces institutions dans la vie littéraire et la façon dont elles contribuent à définir la littérature :

Instances de formation et de socialisation (lycées, universités, écoles spécialisées), lieux de sociabilité (salons, cénacles, cafés), instances de production et de diffusion (revues, éditeurs, presses, bibliothèques), instances de consécration (prix, académie, sociétés d'amis), organisations professionnelles (sociétés d'auteurs, associations, syndicats), groupes ou écoles littéraires¹⁷¹.

Le monde des lettres en France s'est donc construit autour d'une hiérarchisation qui s'est renforcée avec les revues et les prix. On songe notamment à la création du prix Goncourt, en 1903, qui, d'une part, revêt très vite un enjeu éditorial majeur du fait de son impact sur les ventes des ouvrages qu'il récompense et permet, d'autre part, de convertir « le capital symbolique en capital économique¹⁷² ».

D'après une étude de 2018 publiée dans *Le Monde*¹⁷³, depuis sa création, le prix Goncourt ne récompense que très peu de femmes. Seuls 10 % des auteurs qu'il récompense sont des autrices, et il a fallu attendre 1945 pour qu'une femme, Elsa Triolet, obtienne le prix pour la première fois pour *Le premier accroc coûte 200 francs*. Précisons que les jurys des prix littéraires sont essentiellement masculins – à l'exception de ceux des prix *Femina* et *Elle*, exclusivement composées de femmes – et il en est de même pour les ouvrages retenus dans les sélections finales des jurys, sur-

171. *Ibid*, p. 48.

172. *Ibid*, p. 49.

173. Grégoire Orain, « Prix littéraires : toujours aussi peu de femmes récompensées », *Le Monde*, 16 novembre 2018, disponible sur <https://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2018/11/16/prix-litteraires-toujours-aussi-peu-de-femmes-recompensees_5384443_4355770.html>, consulté le 8 juin 2020.

tout dus à des auteurs masculins¹⁷⁴. Nous constatons donc qu'au XXI^e siècle, les femmes sont encore loin d'être mises à l'honneur aussi bien en tant que récipiendaires des prix littéraires majeurs que comme membres des jurys de ces prix. L'accès à la reconnaissance littéraire pour les femmes est encore difficile et la problématique reste actuelle.

Dans de nombreux articles de journaux, dès les premières années de présence médiatique d'Amélie Nothomb, l'autrice se voit désignée comme « la petite cousine du président de la chambre¹⁷⁵ » ou « la fille de l'ambassadeur de Belgique au Japon¹⁷⁶ ». On la nomme donc en référence à un homme de sa famille, au lieu de simplement la désigner par ses nom et prénom. Gisèle Sapiro rappelle que l'élection de Marguerite Yourcenar en tant que première académicienne en 1981 a suscité « de violents affrontements entre ses opposants, pour qui l'entrée d'une femme sous la Coupole était inconcevable [...] ¹⁷⁷ ». Notons que onze plus tard, lors de la publication du premier roman d'Amélie Nothomb, le problème persiste, le fait que l'autrice en soit une jeune femme est toujours au cœur de sa réception.

Pourtant, le succès d'Amélie Nothomb ne se dément pas et chaque année, ses romans font partie des meilleures ventes littéraires et sont traduits en plusieurs langues. En 2005, l'autrice entre au musée Grévin, en 2006, l'Union Astronomique Internationale nomme Nothomb un astéroïde découvert le 28 janvier afin de lui rendre hommage. En 2009, la Poste belge édite un timbre à son effigie. Parmi ses distinctions littéraire, l'on peut retenir le grand prix du roman de l'Académie française en 1999, le prix de Flore en

174. *Id.*

175. Auxipress, Bruxelles, 15 septembre 1993. Nous n'avons pas le nom de l'auteur de cet article archivé dans les locaux d'Albin Michel.

176. Jacqueline Baron, « La semaine télé de Amélie Nothomb », Suisse, octobre 1993.

177. G. Sapiro, *La Sociologie de la littérature*, *op. cit.*, p. 49.

2007, le grand prix Jean-Giono en 2008, ou encore son élection en tant que membre de l'Académie royale de langue et de littérature française de Belgique en 2015. Elle figure parmi les finalistes du prix Goncourt à trois reprises – en 1999, avec *Stupeur et tremblements*, en 2007 avec *Ni d'Ève ni d'Adam* et en 2019 avec *Soif* –, mais ne l'obtiendra pas. Enfin, en 2021, treize ans après son dernier prix, elle obtient le prix Renaudot pour *Premier Sang*. Cette liste de distinctions montre une nouvelle fois une tension entre des livres récompensés et une autrice absente du canon littéraire et largement rejetée par le monde universitaire. De ce fait, l'on peut constater que les prix littéraires français ne permettent pas vraiment d'honorer le talent des écrivain·e·s ni de les mettre en lumière.

Les recherches de Sylvie Ducas sur les prix littéraires montrent qu'ils sont devenus avant tout commerciaux, et font vivre les maisons d'éditions et les médias davantage que les écrivain·e·s. Dans *La littérature à quel[s] prix?*, la chercheuse montre que « l'Académie Goncourt est sans doute le plus bel exemple de détournement d'un mécénat littéraire par l'économie de marché : fondée dans le but de soustraire l'écrivain aux déboires du journalisme [...] »¹⁷⁸. À titre d'anecdote illustrant ce propos dans l'histoire de l'Académie, en 1977, l'écrivain français Bernard Clavel quitte la Coupole et dénonce « le jeu truqué des prix littéraires »¹⁷⁹. La valeur littéraire et la valeur marchande ne sont plus dissociées, il y a désormais une compétition entre les maisons d'édition par le biais de ces instances. Ainsi, la littérature est soumise à ces autorités qui décident d'honorer une œuvre et pas l'autre. Le prix Goncourt permet aujourd'hui à son lauréat d'augmenter ses ventes, allant de 250 000 à

178. Sylvie Ducas, *La littérature à quel(s) prix ?* Paris, La Découverte, 2013, p. 43.

179. *Ibid.*, p. 70.

450 000 exemplaires, mais également de toucher un public plus large avec une publication rapide de son ouvrage en livre de poche et une traduction presque automatique dans plusieurs langues étrangères, permettant de toucher un public international. Par son autorité et son prestige, le prix Goncourt crée en quelque sorte le best-seller. Pour Sylvie Ducas, l'écrivain-e primé-e ne s'y retrouve pas : « L'écrivain lauréat s'y découvre aliéné à un jeu médiatique où la promotion du livre, dans une rotation de plus en plus rapide des titres et des palmarès, prend le pas sur la reconnaissance durable de son auteur et de son œuvre¹⁸⁰. »

Il y a donc confusion entre diffusion et légitimation. De plus, comme le constate Sylvie Ducas, une nouvelle façon de légitimer une œuvre a vu le jour. En effet, l'histoire de la littérature française est façonnée par ces instances de jugement critique qui décident de ce qui est légitime ou non. La littérature qu'elles considèrent comme légitime, c'est-à-dire les classiques, serait réservée à un public lettré, par opposition à une production dite illégitime du fait de sa consommation de masse et de sa grande production. Il s'avère que pour ces instances littéraires être une femme est « un handicap¹⁸¹ » et que, même lorsque l'autrice a déjà publié, « elle se révèle moins apte à tenir un rôle de premier plan sur la scène littéraire¹⁸² ». Être une autrice, même célèbre, c'est souvent être exposée à un niveau d'humiliation publique que bien peu d'hommes connaissent. La notoriété, loin de protéger, devient un terrain fertile pour les jugements et les attaques : les femmes sont scrutées, non seulement pour leurs actions, mais aussi pour leur apparence, leur comportement ou par le simple fait d'oser occuper l'espace public.

180. *Ibid.*, p. 111-112.

181. *Ibid.*, p. 173.

182. *Id.*

Ainsi de l'image d'Amélie Nothomb « se nourrissant de fruits pourris et buvant du thé du Kenya [...] »¹⁸³. Lors d'une interview sur Canal + dans l'émission « Nulle part ailleurs »¹⁸⁴ pour la sortie de son roman *Hygiène de l'assassin*, un journaliste demande à Amélie Nothomb si comme son personnage principal, Prétextat Tach, l'autrice mange des aliments gâtés ; celle-ci répond qu'elle aimait manger certains fruits qui commencent à pourrir, comme les bananes et les raisins, pour une question de goût¹⁸⁵. En 2000, lors d'un passage à la télévision dans l'émission « On a tout essayé », présentée par Laurent Ruquier sur France 2¹⁸⁶, les mots ne suffisent plus : Laurent Ruquier amène sur le plateau un plat de fruits pourris, obligeant l'autrice à les manger devant des millions de téléspectateurs, ce qu'elle fait sans perdre la face. Suite à cet épisode, Florence Godfernaux, attachée de presse d'Amélie Nothomb chez Albin Michel, a juré que l'autrice ne participerait plus jamais à cette émission¹⁸⁷. Ce sexisme structurel fait de la célébrité un amplificateur de violence envers les femmes. Derrière ces humiliations se cachent souvent des hommes qui alimentent un système

183. *Id.*

184. Aujourd'hui nous ne pouvons plus trouver de trace de cette émission sur internet, la vidéo a été retirée il y a quelques années, toutefois, lors de nos premières recherches sur l'autrice, cette vidéo était encore disponible sur YouTube. De plus, nous pouvons trouver des témoignages dans certains livres comme celui de Michel Zumkir, *Amélie Nothomb de A à Z*, Waterloo, La Renaissance du Livre, coll. « Le grand miroir », 2003, p. 77.

185. La plupart de ces interviews ont disparu de la toile, cependant la question est réitérée dans le livre de Michel Robert, *La Bouche des carpes*, Paris, L'Archipel, 2018, p 141-142.

186. Aujourd'hui nous ne pouvons plus trouver de trace de cette émission sur internet, la vidéo a été retirée il y a quelques années, toutefois, nous pouvons trouver des témoignages dans certains livres comme celui de Michel Zumkir, *Amélie Nothomb de A à Z*, *op. cit.*, p. 77.

187. *Id.*

d'injustice, de domination et d'humiliation dans lequel le succès des femmes semble déranger.

Bien que ses lecteurs, de plus en plus nombreux, soient au rendez-vous à chaque publication, ce qui lui permet d'exister sur le plan commercial comme médiatique, Amélie Nothomb ne semble toujours pas prétendre à une place dans le canon littéraire. Même si certains de ses romans sont étudiés dans quelques collèges et lycées grâce à des enseignant-e-s, elle n'en reste pas moins un sujet tabou à l'Université où lui sont reprochés le volume réduit de ses œuvres, le nombre d'exemplaires vendus, le fait qu'elle publie un roman par an et son style prétendument trop simple – ce qui remet en cause la littérarité de son œuvre. À ce constat s'ajoute un témoignage d'Amélie Nothomb dans l'ouvrage de Michel Robert, *Amélie Nothomb, la bouche des carpes*, dans lequel elle livre une de ses expériences dans une université :

J'ai été invitée à parler de mon livre devant un auditoire universitaire. Avant que je n'intervienne, deux intellectuels étaient censés me présenter. Pendant vingt minutes, l'un des deux m'a descendue sans réserve. Il affirmait que j'étais un phénomène de mode, que les éloges que l'on écrivait sur moi étaient creux... Jusqu'à ce que l'autre intellectuel prenne la parole pour dire pire¹⁸⁸ !

Étudier l'œuvre d'Amélie Nothomb à l'Université est donc difficile et les étudiants qui désirent le faire se heurtent à de nombreux obstacles : refus du sujet pour un mémoire ou une thèse, difficulté à trouver un directeur ou une directrice de mémoire ou de thèse. En lien avec l'expérience que nous a livrée l'autrice, notre expérience à l'Université a montré à plus d'un titre ces difficultés. En raison de l'accueil défavorable de l'œuvre d'Amélie Nothomb dans

188. Michel Robert, *La Bouche des Carpes*, op. cit., p. 73.

le monde universitaire, les éditions Albin Michel ont ainsi refusé qu'elle vienne présenter son œuvre lors de journées d'études. Amélie Nothomb n'est certainement pas la première femme rejetée par l'Université : lors de la publication de *Speculum* (1974), ouvrage issu de sa thèse de doctorat, Luce Irigaray se voit retirer le poste de chargée de cours à l'université Paris-VIII qu'elle occupait jusqu'alors.

Les femmes de lettres ont toujours été victimes de misogynie et les hommes ont en tout temps essayé de leur interdire l'accès à la lecture et à l'écriture. En 1801, Sylvain Maréchal propose un projet de loi pour interdire la lecture ainsi que l'accès à l'écriture aux femmes : « La raison *ne veut pas* plus que la langue française qu'une femme soit auteur : ce titre sous tous ses acceptations, est le propre de l'homme seul¹⁸⁹. » La littérature est donc considérée comme exclusivement masculine. Martine Reid relève dans *Femmes et littérature* qu'au XIX^e siècle, pour une autrice, l'alternative est la suivante : « rester femme (et produire des œuvres de femme, nécessairement médiocres) ou manifester un talent égal à celui de l'homme (et être ainsi sortie du sexe auquel on appartient)¹⁹⁰. » Prenons pour exemple George Sand à qui Gustave Flaubert adresse cette critique : « Quelle bonne femme vous faites et quel brave homme¹⁹¹ ! ». Elle aura également le droit à un bon nombre d'insultes par d'autres auteurs et critique, en lien avec son sexe : on la qualifie tour à tour de « latrine », de « bas-bleu », de « ménagère », de « vache à romans ». Cela n'est pas sans faire penser aux insultes auxquelles a le droit Amélie Nothomb aujourd'hui

189. Sylvain Maréchal, *Projet d'une loi portant défense d'apprendre à lire aux femmes* (1801), éd. Michelle Perrot, Paris, Mille et une Nuits, coll. « Mille et une nuits », 2007, p. 54.

190. Martine Reid, « Des femmes en littérature » in Martine Reid (dir.), *Femmes et littérature*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2020, p. 29.

191. *Id.*

lorsqu'elle est qualifiée de « bleurette¹⁹² », de « petite fille¹⁹³ », « absente des romans qu'elle pond¹⁹⁴ ».

À travers l'écriture, c'est le corps de la femme qui s'exprime, elle exprime ses émotions, ses sensations, son désir sexuel et sa jouissance. Écrire avec son corps, ses sensations, c'est ne plus être l'objet considéré par le patriarcat. C'est l'optique des tenantes féministes de l'écriture féminine, ou écriture-femme – par opposition au féminisme universaliste incarné notamment par Beauvoir –, visant à ce que les femmes puissent montrer leur originalité auctoriale et enfin obtenir une reconnaissance pour leur production littéraire. Julia Kristeva ne croyait pas à l'écriture féminine :

Je pense de plus en plus qu'il faudrait se garder de sexualiser les productions culturelles : ceci serait le féminin, ceci le masculin. [...] Qui a intérêt à demander à une femme d'écrire comme (toutes) les femmes ? Qu'il y ait une généralité de la condition féminine ne devrait être qu'un levier pour permettre à chacune de dire sa singularité¹⁹⁵.

La littérature féminine devient donc un concept et comme l'affirme Béatrice Slama, ce concept est défini comme une littérature du manque et de l'excès :

Manque d'imagination, de logique, d'objectivité, de pensée métaphysique ; manque de composition, d'harmonie de perfection formelle. Trop de facilité, trop de facticité, trop de mots, trop de phrases, de mièvrerie, de sentimentalité, de désir de plaire, trop de ton moralisateur, trop de

192. P. Gattégno, *J'ai tué*, op. cit., p. 204.

193. *Id.*

194. L.D., « Amélie Nothomb. Loufoquerie à date fixe », *Valeurs actuelles*, 30 août 2002.

195. Julia Kristeva, « Unes femmes » in *Dé-pro-ré-crée*, *Les Cahiers du GRIF*, n° 7, 1975, p. 27, https://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1975_num_7_1_994, consulté le 14 juin 2021.

narcissisme. Littérature du « moi » enfermée dans ses limites, à l'écoute de ses sentiments, de ses impressions, de ses rêves [...] ¹⁹⁶.

Créer un concept marqué par la dichotomie du manque et de l'excès montre le refus de donner de la valeur à l'œuvre d'une femme. Amélie Nothomb se voit également reprocher des manques : la critique évoque « Du Nothomb économique, un peu du gâchis ¹⁹⁷ », l'autrice publiant des livres brefs ; ceux-ci sont par ailleurs trop nombreux : « Anémie a causé un tort considérable à la littérature. Avec un nouveau titre à chaque rentrée, elle en fait une industrie ¹⁹⁸ », puisqu'elle vend énormément d'exemplaires de ses romans.

L'OBSTACLE DU SUCCÈS COMMERCIAL

Le terme de « best-seller » exprime une contradiction : une œuvre à succès, dont les ventes sont conséquentes se voit automatiquement délégitimée. Lorsque la commercialisation devient un enjeu premier de la production littéraire, l'œuvre perd toute légitimité ; cependant, comme l'affirme Letourneux, « les grands succès de la rentrée, les prix Goncourt sont rarement présentés comme des *best-sellers*, parce que le système des prix prétend imposer une logique littéraire contre celle du marché ¹⁹⁹ ». Les difficultés

196. Béatrice Slama, De la « littérature féminine » à « l'écrire-femme » : différence et institution, in *Littérature*, n° 44, L'institution littéraire II, 1981, p. 51-71.

197. D.D., « La biblio file », *La Canard enchaîné*, 24 août 1994. Nous n'avons que les initiales de l'auteur-e de cet article archivé chez Albin Michel.

198. *Ibid.*, p. 105.

199. Mathieu Letourneux, *Le Best-seller, entre standardisation et singularisation*, *Revue critique de fixxion française contemporaine* n° 15, p. 7. Voir <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx15.02>, consultée le 17 février 2022.

d'Amélie Nothomb à obtenir une reconnaissance universitaire peuvent se lire en ce sens : puisque ces ouvrages se vendent, ce n'est pas de la littérature ; sa production est donc classée par certains universitaires dans la paralittérature, et n'est dès lors pas digne de rentrer dans le canon littéraire. Si l'on se penche sur les différentes appellations de cette paralittérature au fil des siècles, l'on s'aperçoit aussitôt que le problème que pose le succès commercial des ouvrages a une dimension sociétale plus profonde. En effet, dès le ^{xix}^e siècle les appellations désignant la production littéraire sont nombreuses²⁰⁰ : on parle de « romans pour femmes de chambre », de « romans pour cuisinières », de « romans pour portières », de « littérature à deux sous », de « littérature marchande », de « littérature de bas étage », de « littérature légère », de « littérature de grande diffusion », de « littérature à grand tirage », de « littérature de masse » ou encore de « littérature de gare ».

Ces appellations dépréciatives dévalorisent ce qu'elles nomment. Parmi les nombreux articles de journaux qui envisagent l'œuvre d'Amélie Nothomb comme de la littérature de gare, il faut citer celui de la journaliste Nathalie Donnadiou : « Bien que nous considérions sa prose comme de la littérature de gare, nous acceptons la sempiternelle sortie du dernier Nothomb²⁰¹. » Les détracteurs de l'autrice justifient cette appellation par la brièveté de ses ouvrages (« Ses 140 pages remplies de dialogues sont à la littérature ce que la bande-annonce est au cinéma :

200. Alain-Michel Boyer, *La paralittérature*, Paris, PUF, 1992, p. 14.

201. Nathalie Donnadiou, « Rentrée littéraire : Amélie Nothomb, tu mériterais une bonne fessée ! », *L'Obs avec Rue89*, 2016, 17 novembre, sur le site *l'OBS*, <<https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-rue89-culture/20120829.RUE2091/rentree-litteraire-amelie-nothomb-tu-meriterais-une-bonnefessée.html>>, consulté le 10 août 2021.

une complaisance, un digest, une promo, un gâchis²⁰² ») et par son rythme annuel de publication : « La sortie du dernier Nothomb, un accouchement aussi régulier qu'une digestion bien fermentée²⁰³. » La littérarité de son œuvre dépendrait donc selon eux d'un nombre de pages donné ou d'un nombre de publications bien arrêté. La minorisation de l'œuvre d'Amélie Nothomb ne s'arrête pourtant pas là.

Son statut d'autrice belge sur la scène littéraire française permet ainsi de comprendre la place donnée aux francophones, et qui plus est, aux femmes francophones, dans le canon littéraire français. Dans son article « À la recherche d'une identité linguistique et littéraire belge »²⁰⁴, Sophie Laval explique que les Belges francophones ont eu historiquement de grandes difficultés à décrire leur identité et leur littérature, jusqu'à même éprouver une infériorité vis-à-vis des Français quant au maniement de la langue, se traduisant par une insécurité linguistique. Pour le saisir, il est important de reprendre les raisons historiques de cette situation. Sophie Laval retrace les grandes étapes de l'histoire de la langue française en prenant appui sur la situation française et la situation belge, et remonte ce faisant jusqu'à Charles Quint, qui confère une structure politique fédérale aux pays sur lesquels il règne ; l'empereur connaît l'ancien français et l'ancien flamand et ne voit aucun problème à ce que différentes langues soient employées dans son empire.

202. Jérôme Garcin, « Nothomb, pas de quoi en faire un roman », *Bibliobs*, 2011, 24 août, sur le site *nouvelobs*, <<https://bibliobs.nouvelobs.com/latendancedejeromegarcin/20110824.OBS9077/nothomb-pas-de-quoi-en-faire-un-roman.html>>, consulté le 10 août 2021.

203. Nathalie Donnadiou, « Rentrée littéraire », art. cité.

204. Sophie Laval, « À la recherche d'une identité linguistique et littéraire belge », 2003, sur le site *aieti.eu*, <https://www.aieti.eu/wp-content/uploads/AIETI_1_SL_Recherche.pdf>, consulté le 30 avril 2019.

Mais, à partir du règne de François I^{er} et de l'ordonnance de Villers-Cotterêts (1539), tous les actes juridiques et administratifs se rédigent uniquement en français. Puis en 1634, Richelieu crée l'Académie française ; le littéraire se lie donc au politique, et le français devient la langue officielle. Dans les faits, toutefois, le territoire demeure bilingue et les langues romanes et germaniques continuent à s'y développer. Au XVIII^e siècle, une campagne d'éradication des patois voit le jour en France et l'abbé Henri Grégoire publie en 1794 un rapport sur « la nécessité et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser l'usage de la langue française²⁰⁵. » Dès le siècle suivant, l'instruction obligatoire diffuse durant les cours d'histoire des symboles d'identification nationale, c'est pourquoi les pays francophones naissants tels que la Belgique sont confrontés à des difficultés quant à se définir et le fossé entre eux et la France se creuse. La Belgique tente donc de se différencier de la France sans pouvoir définir son espace littéraire, car le terme « francophone » n'est pas encore usité. Plusieurs appellations vont donc coexister pour désigner la littérature belge de langue française : on parle de « littérature belge d'expression française », de « littérature française de Belgique » ou encore de « littérature belge de langue française ». Le manque de reconnaissance des auteurs belges peut donc être vu comme le fruit d'une identification vieille de deux siècles désormais entre le territoire, la langue et la littérature nationaux. Outre le plafond de verre que rencontrent les autrices durant leur parcours, outre le fait qu'écrire des best-sellers soit un frein à une reconnaissance par les instances littéraires et par la sphère universitaire, il faut donc ajouter aux obstacles rencontrés par Nothomb le statut particulier de la littérature

205. Abbé Henri Grégoire, *Rapport sur la nécessité et les moyens d'anéantir le patois et d'universaliser l'usage de la langue française*, Paris, Convention nationale, 1794, <<https://occitanica.eu/items/show/5129>>.

belge francophone, décrite par Bourdieu comme « un sous-champ du champ littéraire français séparé de lui par une frontière politique²⁰⁶ ».

L'OBSTACLE DE L'ORIGINE : UNE BELGE SUR LA SCÈNE LITTÉRAIRE FRANÇAISE

Dans son article « Accéder à la reconnaissance en tant que femme écrivain belge²⁰⁷ », Émilie Saunier envisage le cas d'Amélie Nothomb et pose la question suivante : « Qu'est-ce qui a conduit cette écrivaine belge à tenir une place d'auteure médiatique, à succès et reconnue littérairement²⁰⁸ ? » Elle part donc du principe qu'Amélie Nothomb bénéficie d'une reconnaissance auprès des instances littéraires car elle a obtenu le Grand Prix de l'Académie française, le prix Flore, et affirme que l'autrice a l'estime du monde universitaire. Or, notre expérience au sein du monde universitaire français a montré tout l'inverse. Il a également fallu attendre près de trente ans pour qu'elle soit reconnue par les instances littéraires françaises avec l'obtention du prix Renaudot en 2021. Pour évaluer la consécration d'Amélie Nothomb, Émilie Saunier se base sur quatre grandes étapes dans le processus de légitimation des œuvres, identifiées par Dubois et Denis : « l'émergence » (« vouloir être de la littérature »), la « reconnaissance » (« être de la littérature »), la « consécration » (être de la « bonne » littérature) et enfin la « canonisation » (faire partie

206. Pierre Bourdieu, « Existe-t-il une littérature belge ? Limites d'un champ et frontières politiques », *Études de lettres*, revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne, n° 4, 1985, p. 3-6.

207. Émilie Saunier, « Accéder à la reconnaissance en tant que femme écrivain belge : une étude du cas d'Amélie Nothomb dans le champ littéraire français », *Sociologie et sociétés*, vol. 47, n° 2, 2015, p. 113-135.

208. *Ibid*, p. 114.

de l'histoire littéraire)²⁰⁹. Parmi ces quatre stades, Amélie Nothomb semble avoir franchi les deux premiers – l'émergence et la reconnaissance de son public. Pour preuve, le nombre de ventes de ses livres explose chaque année, on connaît son nom sans l'avoir lue, et elle a obtenu un grand nombre de prix littéraire. Elle est également présente dans *Le Dictionnaire des écrivains de langue française* de Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey en 2001²¹⁰. Elle est étudiée par des chercheurs en lettres à l'étranger, notamment dans des universités anglophones comme Berkeley, Stetson ou encore Édimbourg. Si l'on peut parler d'émergence et de reconnaissance grâce à ces prix, il n'en est pas moins difficile de parler de consécration de son œuvre dans le milieu universitaire français, qui ne la considère pas comme de la littérature alors que dans d'autres pays (Canada, États-Unis, Angleterre, Espagne), Nothomb est une figure consacrée et presque canonique de la littérature contemporaine. En France, son succès commercial, sa nationalité belge et son genre forment trois grands freins pour les instances littéraires et par extension pour le milieu universitaire, qui l'empêchent d'arriver à cette consécration.

La reconnaissance et la légitimité du statut d'autrice d'Amélie Nothomb sont remis en cause, notamment par les journalistes et les universitaires. Il y a d'ailleurs très peu d'études en France sur l'œuvre de l'autrice. De façon révélatrice, les jugements négatifs à son encontre portent la plupart du temps sur l'autrice et non sur une critique littéraire fondée de ses ouvrages. La délégitimation de l'œuvre de Nothomb éclaire les critères inconnus qu'il s'agit de remplir en littérature, d'une part pour être légi-

209. Émilie Saunier, art. cit.

210. *Dictionnaire des écrivains de langue française*, Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty, Alain Rey (dir.), Paris, Larousse, 2001.

time, d'autre part pour espérer entrer dans le canon littéraire.

*

L'œuvre d'Amélie Nothomb fait donc l'objet d'une triple marginalité mettant un frein à une reconnaissance universitaire et à une entrée dans le canon littéraire français : c'est une autrice belge de best-sellers. Au moment où cet article est rédigé, les femmes se heurtent encore à un plafond de verre dans le milieu littéraire et subissent lorsqu'elles y entrent des attaques profondément misogynes. La difficulté d'être une femme dans le milieu littéraire ne date pas d'aujourd'hui et notre parcours permet de constater la misogynie subie par l'autrice dès sa première publication. La nationalité belge de l'autrice forme un autre prétexte de choix pour minorer son œuvre. La littérature belge francophone a longtemps été considérée comme un sous-champ du champ littéraire de langue française, et même si l'autrice n'a pas toujours vécu en Belgique (et vit depuis longtemps à Paris), sa nationalité belge amène la critique médiatique à la situer dans ce champ qui peine encore, parfois, à trouver une légitimité aux yeux de la critique française.

Cette difficulté à accéder à la reconnaissance amène Amélie Nothomb à se construire une posture et une *persona*. Sa posture d'autrice, guidée par la création de sa *persona* a été bénéfique au début de sa carrière afin de se faire connaître ; aujourd'hui, pourtant, elle forme un obstacle à la reconnaissance littéraire de son œuvre. En effet, comme on a pu en faire le constat dans cette étude, le style vestimentaire de l'autrice est beaucoup plus commenté que son style littéraire. Si elle ne porte pas son chapeau lors de ses représentations médiatiques, la déception de certains journalistes et photographes est palpable, au point que parfois, ceux-ci préfèrent partir. Les informations que l'autrice

donnent d'elle-même sont également souvent détournées, exagérées et retournées contre elle. La construction de cette image médiatique apparaît comme une protection qui lui permet de séparer sa vie publique de sa vie privée. Si au départ, le choix de ses vêtements n'est pas une mise en scène intentionnelle de sa part, très vite, les médias scénographient son port d'un chapeau, la couleur noire de ses vêtements et le rouge de son rouge à lèvres, et Amélie Nothomb commence à en jouer, alimentant cette mise en scène publique d'elle-même dans les médias. Il s'agit là d'une signature, d'un moyen de souligner son originalité dans le champ littéraire.

L'analyse de la réception de l'œuvre de l'autrice indique ainsi que la façon dont Amélie Nothomb se donne à voir semble intéresser davantage que la façon dont elle se donne à lire. L'absence de recherche universitaire sur la réception de l'œuvre d'Amélie Nothomb nous a amenée à pousser les portes d'Albin Michel pour y consulter les archives et découvrir une réception médiatique partagée entre aversion et passion. Si comme toute œuvre, celle d'Amélie Nothomb tantôt séduit la critique, tantôt se heurte à des critiques négatives, pour l'autrice, les critiques négatives impliquent un jugement sur sa personne et non sur son œuvre en elle-même.

Figure singulière de la littérature contemporaine, Amélie Nothomb son parcours met en lumière par son parcours les biais persistants qui imprègnent le monde littéraire et la sphère universitaire. En tant que femme de nationalité belge, autrice de best-seller, elle a été l'objet d'une triple marginalisation : celle liée à son genre, dans un milieu marqué par la misogynie, celle d'une femme belge dans un champ littéraire dominé par le centre parisien, et celle d'une autrice à succès, méprisée par les cercles académiques qui privilégient une littérature élitiste et essentiellement masculine.

Malgré une reconnaissance publique indéniable et une production littéraire prolifique, Amélie Nothomb reste exclue du canon littéraire. Les universitaires en particulier dénigrent fréquemment son œuvre, qu'ils jugent superficielle ou commerciale, sans s'appuyer sur des recherches scientifiques rigoureuses pour justifier leur position – et parfois, sans même l'avoir lue. Ce mépris témoigne d'un biais systémique qui associe le succès populaire à une absence de valeur littéraire. Ainsi, l'exclusion d'Amélie Nothomb des sphères dites légitimes de la littérature soulève des questions sur les critères de légitimation d'une œuvre littéraire, et reflète des mécanismes d'exclusion genrés, nationaux et élitistes, invitant à une réflexion critique sur l'évolution des canons littéraires et sur la place que les femmes y occupent.

Eolia VERSTICHEL-BOULANGER
(Université du Luxembourg)

BIBLIOGRAPHIE

- ARON, Paul et DENIS, Benoît « Introduction. Réseaux et institution faible », in *Les Réseaux littéraires*, Daphné de Marneffe et Benoît Denis (dir.), Bruxelles, Le Cri, 2006, in Björn-Olav DOZO et François PROVENZANO (dir.), *Historiographie de la littérature belge*, Lyon, ENS, 2014.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- BOYER, Alain-Michel, *La Paralittérature*, Paris, PUF, 1992.
- DUCAS, Sylvie, *La littérature à quel(s) prix ?*, Paris, La Découverte, 2013.
- GATTEGNO, Jean-Pierre, *J'ai tué Anémie Lothomb*, Paris, Calmann-Lévy, 2019.
- GEMIS, Vanessa, *Femmes de lettres belges (1880-1940). Identités et représentations collectives*, thèse en langues et lettres, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 2009.
- GRÉGOIRE, Henri, *Rapport sur la nécessité et les moyens d'anéantir le patois et d'universaliser l'usage de la langue française*, Paris, Convention Nationale, 1794.
- JOUBE, Vincent, *La Valeur littéraire en question*, Paris, L'Improviste, 2010.
- KRISTEVA, Julia, « Unes femmes » in *Dé-pro-ré-crée*, *Les Cahiers du GRIF*, n° 7, 1975, <https://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1975_num_7_1_994>, consulté le 14 juin 2021.
- LAVAL, Sophie, « À la recherche d'une identité linguistique et littéraire belge », 2003, *Ricardo*, disponible sur <http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI_1_SL_Recherche.pdf>, page consultée le 30 avril 2019.
- LETOURNEUX, Mathieu, « Le best-seller, entre standardisation et singularisation », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 15, 2017.
- MARK D, Lee, *Les Identités d'Amélie Nothomb. De l'invention médiatique aux fantasmes originaires*, Amsterdam, Rodopi, 2010.

- , « Entretien avec Amélie Nothomb », *The French Review*, vol. 77, n° 3, février 2004, p. 562-575.
- MEIZOZ, Jérôme, *La Littérature « en personne ». Scène médiatique et formes d'incarnation*, Genève, Slatkine, coll. « Érudition », 2016.
- NAUDIER, Delphine et ROLLET, Brigitte (dir.), *Genre et légitimité culturelle : quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- REGGIANI, Christelle, « Depuis 1980 », in *Femmes et littérature*, Martine Reid (dir.), t. II, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2020.
- REID, Martine (dir.), *Femmes et littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », t. II, 2020.
- ROBERT, Michel, *La bouche des Carpes*, Paris, L'Archipel, 2018.
- SAUNIER, Emilie, « Accéder à la reconnaissance en tant que femme écrivain belge : une étude du cas d'Amélie Nothomb dans le champ littéraire français », *Sociologie et sociétés*, vol. 47, n° 2, 2015.
- SAPIRO, Gisèle, *La Sociologie de la littérature*, Paris, La Découverte, coll. « Repères Sociologie », 2014.
- VOUILLOUX, Bernard, « Le jeu des valeurs. Au-delà de l'esthétique » in Dominique Vaugeois, dir., *La Valeur*, Lille, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle, 2006.
- ZUMKIR, Michel, *Amélie Nothomb de A à Z*, Waterloo, La Renaissance du Livre, coll. « Grand Miroir », 2003.

PARTIE 3

Paroles d'autrices

Entretien avec Carla Lucarelli²¹¹

Carla LUCARELLI est née à Luxembourg en 1968. Elle a publié aux éditions Phi deux recueils de poésie, *Aquatiques* (2012), *Dekagonon* (allemand/français) (2016), deux romans, *Carapaces* (2013), *La Disparition de Wanda B.* (2017), ainsi qu'un récit autobiographique, *Enfance, Instantanés* (2020). Aux éditions Venterniers a paru en 2013 *Terrains vagues*, un recueil de 22 microfictions. Elle a également écrit des pièces de théâtre et contribué à diverses anthologies publiées dans le cadre des journées du livre à Walferdange ou éditées par le Centre National du Livre, ainsi qu'à des suppléments littéraires et des revues (*Kulturissimo/Galerie/forum*). En 2022 a paru aux éditions Phi son recueil de nouvelles *Chantiers du désir*.

Laetitia SAINTES est chercheuse postdoctorale à l'Université du Luxembourg dans le cadre du projet FEATHER, consacré aux autrices luxembourgeoises de langue française.

Marvin ANDRIEUX est doctorant à l'Université du Luxembourg dans le cadre du projet FEATHER; il prépare une thèse de doctorat consacrée à l'œuvre poétique d'Anise Koltz.

211. Il s'agit de la retranscription d'un entretien réalisé le 20 octobre 2023, à l'Université du Luxembourg.

Laetitia Saintes – Nous ouvrons aujourd'hui avec Carla Lucarelli un cycle d'entretiens intitulé « La littérature, a-t-elle un genre ? Regards d'autrices ». Ce cycle a été organisé par l'équipe du projet FEATHER, que je représente seule aujourd'hui, qui est basée ici à l'université et qui travaille sur le rôle des autrices luxembourgeoises, exemples à l'appui, dans la construction de la scène littéraire du Luxembourg, cela en abordant exclusivement la production francophone. Le cycle a été organisé en partenariat avec l'Institut français du Luxembourg et l'Ambassade de France au Luxembourg, que l'on remercie pour leur aide. Il comprendra en tout six dates, et autant d'autrices invitées. Dans le cadre de ces conférences, le but sera de revenir avec une autrice francophone et un membre de l'équipe FEATHER sur le rapport à l'écriture de cette autrice, sur la relation qu'elle a au champ littéraire, sur sa relation aussi aux institutions littéraires dans lesquelles elle se situe.

On va revenir ensemble notamment sur la façon dont cette autrice est entrée en littérature, s'est mise à l'écriture, a pu accéder à la publication, a choisi une (ou des) langue(s) d'écriture – puisque, comme vous le savez, le Luxembourg compte une triple production littéraire en français, en allemand et en luxembourgeois. Il s'agira donc de répondre à une série de questions : comment a-t-elle choisi, par exemple, une maison d'édition ou plusieurs maisons d'édition ? Comment elle a opté pour telle ou telle forme ou genre littéraire ? Pourquoi faire de la poésie ? Pourquoi écrire un roman ? On abordera ensemble les difficultés, les questions qu'elle a pu se poser en tant que femme qui évolue dans un champ littéraire qui reste dominé par les hommes sur le plan quantitatif. Et on va se pencher sur la façon dont le parcours et la relation à la littérature de l'autrice convergent ensemble, ont été influencées, tout simplement, par le fait d'être une femme. La place des femmes

en littérature, en 2023, ne va toujours pas de soi. Ce n'est toujours pas quelque chose d'acquis, ce n'est toujours pas quelque chose d'évident. À titre d'exemple récent, quand Annie Ernaux, en 2022, reçoit le Nobel de littérature, si on était très nombreux-ses à se réjouir, d'autres ont trouvé que cette attribution était complètement injustifiée. Si elle était un homme, aurait-on eu la même réaction ? On peut supposer que non, sans prendre trop de risques.

Si cela vous convient, Carla Lucarelli, nous pouvons envisager d'abord votre venue à l'écriture, voir comment cela s'est joué. Ce qui tourne autour de la publication est absolument fondamental quand on aborde une production quelle qu'elle soit. Tout ce qui tourne aussi autour de la sociabilité littéraire, à savoir les institutions, les prix, les récompenses, ce genre de choses, les réseaux d'écrivains aussi. On en viendra ensuite au vif du sujet, à savoir votre sensibilité aux questions de genre, donc entre autres à la place des hommes et des femmes dans le champ littéraire. Et puis, peut-être pour finir, on envisagera tout ce qui se passe autour de la réception de l'œuvre, dans quelle mesure celle-ci fait intervenir (ou pas) une perspective genrée.

Sans plus attendre donc, pour introduire cet entretien, Carla Lucarelli, quand et comment êtes-vous venue à l'écriture, qu'est-ce qui vous a donné envie d'écrire ?

Carla Lucarelli – Je pense que je n'ai jamais eu envie d'écrire, j'ai juste écrit. Et depuis toujours, j'écrivais, déjà à l'université. J'écrivais des textes qui d'ailleurs étaient nul-lissimes quand je les revois aujourd'hui. Mais j'ai toujours écrit, des petits textes, des nouvelles, des petites pièces de théâtre. Mais je ne finissais jamais rien. Parce que ce qui est dur, c'est de finir. On a des idées. Il y a un écrivain que j'ai connu qui disait, des idées, tout le monde en a. Mais le reste, c'est du travail. Et donc je mettais mes idées [par

écrit], j'étais toute contente, j'arrivais à moitié et puis je trouvais que c'était bon. Et peu à peu j'ai quand même fait du théâtre, j'ai fait un peu de formation aussi théâtrale, etc. et je m'intéressais beaucoup à ça. Et j'écrivais surtout des pièces de théâtre. J'écrivais aussi de la poésie, mais ça c'était dans mon coin. Voilà, des moments d'émotion et puis je mettais tout ça par écrit. Et donc j'ai commencé vraiment par filmer des pièces de théâtre. Et comme j'étais très, très naïve comme on est quand on est plus jeune, je me suis dit « tu vas envoyer ça à une maison d'édition en France et ils vont dire « Bien sûr, madame ! On va vous ouvrir très grand les portes et on va vous publier ». Donc j'envoie une pièce de théâtre que je trouvais très bien. Lettre de refus.

Ok, je me suis dit « t'as peut-être été trop haut, prends une autre maison d'édition peut-être moins connue », pas de réponse du tout, donc refus. Bon, puis je me suis dit, « si c'est comme ça », et là j'ai connu des gens aussi, peu à peu, par des stages, par des productions théâtrales, j'ai connu beaucoup de monde et on m'a donc fait comprendre, « ah non, non, non, ma fille, ça ne marche pas du tout comme ça. C'est beaucoup plus compliqué que ça déjà, il y a beaucoup d'appelés et très peu d'élus et donc c'est tout un parcours du combattant puis c'est une histoire de mode aussi, les thèmes qui sont à la mode », donc c'est très complexe, et donc j'étais un peu dégoûtée et je me suis dit « bah alors tu ne publieras rien », et j'ai joué, j'ai écrit pour moi et pour une copine, on a joué notre pièce, nos pièces à Saarbrücken, avec une actrice allemande, on avait fait un petit spectacle, etc. Et j'écrivais toujours dans mon coin de la poésie.

Et puis sont arrivés effectivement les réseaux sociaux. Alors les réseaux sociaux, on en dit beaucoup de mal et il y en a, il y a du mal à en dire, mais parfois ils servent aussi à quelque chose. Et effectivement, je publiais sur mon mur Facebook en 2007, 2008, 2009, non je crois que [c'est en] 2008

[que] j'ai commencé, des poèmes, des poèmes à moi. Et il y a des auteurs luxembourgeois qui étaient sur Facebook qui m'ont dit qu'ils trouvaient ça très bien, notamment quelqu'un comme Lambert Schlechter, qui a dit que c'était très bien, est-ce que j'avais un recueil ou est-ce que j'avais quelque chose, j'ai dit non. Et il a dit, « bah continuez, continuez, faites », voilà, donc par message Facebook, « continuez, allez-y ». Et je me suis dit, « ah bon, s'il trouve ça pas mauvais, tu vas terminer un petit recueil et tu vas [le lui] envoyer ».

Il y a le prix littéraire. Le Batty-Weber, c'est quand on est très vieux. Peut-être que je l'aurai aussi, sinon personne d'autre, parce qu'effectivement, c'est tous les deux ans. Et quand on est très vieux, juste avant de mourir, on vous donne le Batty-Weber. Mais non, c'était... Non, le prix où j'ai eu une mention spéciale d'ailleurs. On peut envoyer un manuscrit anonymement d'ailleurs, si vous avez des manuscrits, allez-y. Et il y a un jury qui évalue et qui, à la fin, [en choisit] trois, enfin ceux qui sortent et là j'avais une mention spéciale donc pour mon recueil de poésie et je me suis dit « bah tiens donc », peut-être je n'avais jamais vraiment pensé à publier à Luxembourg, étant donné que je suis luxembourgeoise, [j'avais dans] l'idée que la littérature française, ça se faisait en France, et à la limite je savais qu'il y avait des livres publiés en luxembourgeois, publiés en allemand, mais je n'étais pas vraiment consciente de comment ça marchait, je ne savais pas... Je ne connaissais pas vraiment ces maisons d'édition. Et là, donc, on m'a dit, « mais envoie un recueil à une maison, à Phi ». C'est la seule maison d'édition qui publie plus de français. Binsfeld, c'est surtout de l'allemand et du luxembourgeois, quasi exclusivement. Phi, donc ce sont les seuls qui publient également du français. Mais je me suis dit « si tu vas envoyer ça comme ça... » et déjà on m'avait prévenue, on m'avait dit « fais attention il faut que tu aies [une recommanda-

tion] », donc j'étais déjà, de par mon expérience française, là, j'étais déjà un peu refroidie, et on m'a dit « si quelqu'un peut te donner un coup de pouce... », et donc j'ai réécrit à Lambert Schlechter, je lui ai dit « écoutez, vous m'avez si gentiment encouragée ; est-ce que vous pourriez relire mon manuscrit et éventuellement me donner des conseils et d'amélioration ? », et il a relu et il a trouvé que c'était bien, et donc je pouvais écrire sur le manuscrit relu par Lambert Schlechter et étant donné que lui il était déjà publié là, j'ai eu une réponse positive de l'éditeur. Et c'est comme ça que j'ai publié mon premier recueil de poésie. Et étant donné que j'avais des tiroirs pleins d'écritures, pleins de nouvelles, de toutes sortes de choses, j'ai été donc au Marché de la poésie à Paris, dont je ne connaissais pas l'existence non plus avant. Puis j'y étais, donc j'y étais avec mon livre. Et le marché de la poésie à Paris, c'est à la place Saint-Sulpice, c'est en juin normalement. Il y a donc tous les éditeurs de poésie qui se rassemblent un petit peu là. Et on peut aller de stand en stand. Et là j'ai connu des gens et j'ai connu une jeune fille qui était en train de mettre sur pied une maison d'édition, qui avait créé une maison d'édition, les Venterniers, et on a parlé, on s'est bien entendues, et elle m'a dit : « si tu as des textes, tu peux me les envoyer ; je ne te garantis rien, mais si j'aime, on pourrait [travailler ensemble] ». Et je lui ai envoyé un recueil de nouvelles, que j'ai finalisé, j'ai rassemblé tout ce que je trouvais dans les tiroirs qui était à peu près fini et viable, et elle a dit qu'elle était intéressée, et a donc publié cela. Et elle fait les livres à la main ; elle a cela de spécial qu'elle fabrique les livres, c'est de l'artisanat. J'avais aussi des débuts de roman, et je me suis dit qu'il faudrait peut-être les finir, si j'avais en effet une maison d'édition ; et je m'y suis mise. Il y avait un roman que j'avais commencé depuis longtemps, et quand je commence un roman, quand je commence de la prose, c'est très souvent à partir d'une lecture que j'ai faite, et qui

me donne des idées. Là, je venais – je suis une grande fan de David Foster Wallace, génie de la littérature – de lire *La Fonction du balai*. Et ça m'avait tellement inspirée que j'ai commencé à ajouter des chapitres vraiment inspirés par ce livre-là. Je n'ai pas fait la même chose, mais c'est vraiment avec l'énergie de ce livre-là que je me suis mise à réécrire. C'est donc comme cela que je suis venue à l'écriture, en me disant que, finalement, on n'a pas besoin d'être publié chez Gallimard, P.O.L ou les éditions de Minuit. Auparavant, je me disais : ce sera P.O.L., les éditions de Minuit, Gallimard à la rigueur, ou rien. Maintenant je connais beaucoup d'auteurs français, et je me rends compte combien j'étais naïve, parce que l'édition, c'est très complexe, cela ne se passe pas du tout comme cela. Déjà, aujourd'hui, les livres se lisent beaucoup moins, donc, pour les éditeurs, ou bien c'est une niche – vous avez quelque chose de très spécial à dire –, ou alors vous êtes jeune, beau, jolie, et vous avez écrit votre premier roman à 21 ans – cela aussi, c'est un atout. C'est malheureux, mais c'est comme ça. Un journaliste que j'ai connu m'a dit : « regarde les livres qui sortent, et regarde les photos des auteurs ». Et effectivement, si le livre est vraiment très bon et vraiment très spécial, vous pouvez vous permettre d'être moche. Sinon, mieux vaut être jeune et jolie, ou jeune et beau garçon.

LS – C'est justement un aspect important de la vie littéraire, cette scénarisation de la vie d'auteur ; on peut penser notamment à Amélie Nothomb : même si vous ne l'avez pas lue, vous avez forcément en tête les photographies d'elle qui ornent les couvertures de ses romans, parus chez Albin Michel. Elle exerce un contrôle absolu sur cet aspect. Une dimension genrée intervient forcément ; on imagine moins cette mise en avant du corps, du visage, pour un auteur masculin. Il s'agit pour Nothomb de se réapproprier son image d'auteur en se réappropriant son image tout court par le biais de certains codes (rouge à lèvres bien rouge,

vêtements sombres, chapeaux, etc.). Dans le sujet qui nous occupe, il importe non pas de s'enfermer dans ces questions, mais d'en être conscient, particulièrement au début d'un parcours littéraire.

CL – Il y a quand même une certaine parité à cet égard ; les hommes aussi, s'ils ne cadrent pas vraiment [avec les canons de beauté], s'ils ont un gros défaut physique, ils ont intérêt à être bons, et même très bons, au point qu'on ne puisse pas passer à côté. À talent égal, on prendra celui qui est le plus photogénique. Pour revenir à des questions de genre, j'étais donc toute contente [à la sortie de mon premier livre], au Marché de la poésie à Paris ; un auteur luxembourgeois assez important, dont je ne vais pas dire le nom, a regardé mon livre, sans même regarder dedans ; il a regardé la photo, une belle photo faite par un bon photographe, et il a dit : « on a besoin de nouvelles jeunes et jolies filles, chez Phi, c'est bien pour la maison. » Point. On se sent quand même... c'était pas méchamment dit, mais j'étais vraiment outrée. Je ne l'ai pas montré, parce que c'est quelqu'un qui a du pouvoir dans le milieu littéraire luxembourgeois, mais j'étais vraiment, vraiment outrée ; c'était vraiment me dire – j'étais là pour la littérature – et, si tu ne regardes même pas ce que j'écris, cela veut dire que tu t'en fiches, de ce que j'écris, cela ne t'intéresse pas, tu juges. La misogynie, cela existe aussi dans le milieu littéraire, et on a beau être littérairement bon et perspicace et savoir écrire de beaux textes, cela n'enlève rien au caractère parfois assez mesquin des auteurs. D'ailleurs, vous devez absolument apprendre à séparer l'auteur et son œuvre, comme dirait l'autre ; parfois, vous avez des auteurs qui sont des génies, mais qui sont, comme personnes, assez imbuables. Parfois, il vaut mieux juste connaître l'œuvre et ne pas essayer de connaître l'auteur ; pas toujours évidemment, mais il arrive que vous ayez de très bons auteurs qui soient

vraiment des personnages exécrables. C'est vrai dans le milieu littéraire luxembourgeois, mais aussi, bien sûr, en France et en Allemagne ; c'est comme partout : vous avez des gens très bien, et d'autres qui n'ont pas très bon caractère, c'est comme cela.

LS – C'est important, justement, d'avoir ce regard de première main sur le regard que des auteurs, et particulièrement des autrices, peuvent porter sur un paysage littéraire national, ses institutions, ses prix littéraires, etc. On connaît moins, d'ailleurs, le paysage littéraire luxembourgeois, au Grand-Duché même, y compris ses figures les plus éminentes, comme Anise Koltz – un des auteurs les plus reconnus et récompensés au Luxembourg et à l'international, publiée chez Gallimard, dans une collection patrimoniale, mais sans doute plus connue en France que dans son propre pays, où elle n'est connue que des milieux littéraires.

CL – Cela a sans doute à voir aussi avec le fait qu'elle a publié de la poésie.

LS – Effectivement, cela a dû jouer ; pour autant, dans le cadre du projet FEATHER, en analysant exclusivement la production francographe, nous avons pu constater que la poésie est le genre où les femmes sont le plus représentées, avant, respectivement, le roman policier et la littérature jeunesse. C'est assez saisissant, d'autant plus que la poésie se vend peu, bénéficie de canaux de diffusion plus restreints.

CL – D'ailleurs, Anise Koltz a été publiée chez Gallimard, certes, mais à la toute fin de sa vie.

LS – En effet, la publication date de 2016, ce qui est assez récent. Pour rester dans la sociabilité littéraire, faites-vous partie de groupements, d'associations d'écrivains luxembourgeois ?

CL – Il n'y a pas beaucoup d'organisations. Il y a le Schriftstellerverband, mais je n'en fais pas partie ; je suis un électron libre, je ne me retrouve pas dans ces espèces de groupements, et je n'ai pas voulu adhérer. Et je n'aime pas ces choses-là ; dernièrement, mon ancien professeur de français m'a demandé de faire partie de l'Institut grand-ducal ; j'ai d'abord refusé, je trouvais que cela faisait très solennel. Il a insisté, il a dit qu'il fallait renouveler les membres – lui-même a 78 ans – et a mis en avant qu'il n'y avait pas grand-chose à faire, sinon assister à une réunion par an. Et j'ai finalement accepté, et je fais donc partie maintenant de l'Institut grand-ducal des Arts et des Lettres. Il y a des gens qui aiment beaucoup faire partie de toute sorte d'institutions, moi je déteste ça, je trouve ça poussiéreux.

LS – Justement, à ce propos, un extrait de votre blog, « Encre désancrées », où vous publiez des brouillons de textes à paraître, partagez des images « aimées, prises, empruntées », daté du 18 mars 2022, est consacré à la conférence d'Antoine Compagnon avait donnée à l'abbaye de Neumünster sur le thème « Comment enseigner la littérature ? ».

CL – Oui, j'avais écrit ce qui me passait par la tête. Voici l'extrait :

« La modératrice raconte qu'il vient d'être élu à l'Académie française, et je me demande, comme à chaque fois, 'que [vont-ils] faire dans cette galère ?', moi qui ne peux comprendre qu'on ne soit pas gêné de faire partie d'une institution aussi poussiéreuse si on n'est pas soi-même poussiérement mondain. Je connais à peine l'orateur, Collège de France, oui, entendu ici ou là à la radio, souvenir de propos sur l'enseignement, dont la trop grande féminisation aurait fini par saper le prestige. [C'est ce que disait Antoine Compagnon]. Pauvres hommes. Même s'il n'a probablement pas tort quand je vois les gesticulations de certains représentants de sexe

masculin pour garder le dessus, en littérature aussi. Pour ne pas devoir se frotter à la littérature féminine. Un Karl Ove Knausgaard qui dit à Siri Hustvedt qu'il ne se voit en compétition qu'avec d'autres auteurs masculins, en aucun cas avec des auteurs féminins. »

Je ne sais pas si vous connaissez Karl Ove Knausgaard ; c'est un grand auteur norvégien, mondialement connu, qui a écrit une autobiographie. Siri Hustvedt, c'est une grande autrice américaine, mariée à Paul Auster. Dans *Un été sans les hommes*, elle raconte justement qu'elle s'est retrouvée dans une conférence, ou dans une lecture, je ne sais plus, avec Karl Ove Knausgaard, et qu'il lui a dit ne pas être jaloux d'elle du tout, parce que lui n'était pas en concurrence avec des femmes, ne se sentait en concurrence qu'avec des hommes. Cela veut tout dire ; les mâles alpha, à la rigueur ; les femmes ne peuvent pas lui faire de l'ombre. J'ai trouvé que c'était un peu gros ; on se heurte donc encore et toujours, en tant que femme, à des choses de ce genre, tant la bêtise reste la chose la mieux répartie de par le monde – et l'est d'ailleurs très bien entre les femmes et les hommes –, qui donnent à réfléchir. Antoine Compagnon, lui, regrettait la féminisation de l'enseignement, parce que, pour lui, cela faisait perdre à l'enseignement de son prestige ; il faut comprendre les implications de ce propos : il regrettait qu'il y ait trop de femmes, parce que s'il y a trop de femmes, cela devient un métier féminin, et les hommes ne vont plus aller. Cela deviendra donc une sous-catégorie, l'enseignement ; c'est ce qu'il insinuait par là, ce qui le dérangeait ; je comprends ce qu'il veut dire, et en effet, il y a de moins en moins d'hommes dans l'enseignement.

LS – Ce genre de phénomène s'observe d'ailleurs déjà au XIX^e siècle dans le champ littéraire : aussitôt qu'un genre, qu'une forme se voient de plus en plus investis par des autrices, surtout s'ils ressortent de monopoles masculins – la poésie, typiquement –, ils se voient déconsidérés,

souffrent d'un déficit de légitimité. Ce sera le cas, un siècle plus tard, du roman, massivement investi par des femmes au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. À propos de formes, justement, vous vous êtes essayée, Carla Lucarelli, à de nombreuses formes d'expression artistique et littéraire – la poésie, le roman, la nouvelle, le théâtre –, avez été actrice. Est-ce que cela a eu une influence sur votre place dans le champ culturel, littéraire luxembourgeois ?

CL – Je ne suis pas consciente de ces choses ; pour moi, cela part d'une même impulsion : c'est de la création. Et je ne fais pas la différence entre ces formes, tout cela m'intéresse, et j'essaie tout simplement d'aller vers ce qui m'intéresse.

LS – Dans le champ français, par exemple, cela peut être mal vu, considéré comme une forme de dilettantisme.

CL – Ah oui, effectivement, ce n'est pas très bien vu. J'ai moins ressenti cela au Luxembourg, mais à l'époque de la sortie de mon premier recueil, je faisais encore des choses, comme une série sur RTL, où je jouais la mère de deux garçons. Les recensions du recueil étaient positives, sauf une, due à une femme, qui avait écrit que mon recueil était mauvais – enfin, pas mauvais, mais que le titre en était incompréhensible, mais qu'après tout cela n'avait rien d'étonnant, parce que si l'on touchait à tout, on ne pouvait pas faire grand-chose de bien. Je ne suis pas d'accord avec le principe, même si elle a bien sûr absolument le droit ne pas aimer. Le problème est aussi que les gens veulent reconnaître un auteur ; il doit avoir une spécificité, et je dis ça parce qu'une sculptrice luxembourgeoise, Florence Hoffmann, que j'aime beaucoup, et dont une des sculptures, représentant des hommes-livres, se trouve à l'entrée de la Bibliothèque nationale, m'avait raconté que c'est justement lorsqu'elle s'est mise à sculpter des hommes-livres qu'on lui a dit : « enfin, tu sculptes des choses reconnais-

sables! ». Impossible donc de faire ce que l'on veut : il faut avoir un créneau et être reconnaissable, ce qui l'a vraiment dérangée. J'ai l'impression que c'est le même phénomène en littérature : il y a des chasses gardées, et si l'on fait ceci, on ne peut pas faire aussi cela, ou en tout cas pas en étant aussi bon dans un domaine que dans l'autre.

D'un côté, j'ai eu de la chance d'avoir de bonnes critiques – sauf cette recension, justement. Quand mon deuxième recueil – *Dekagonon* – est sorti, là aussi, les critiques étaient assez bonnes, sauf une, écrite par un auteur allemand ; mon recueil était bilingue, et l'allemand était apparemment sa chasse gardée. Il s'en est donc pris au côté allemand du recueil, en disant que ce n'était vraiment pas ça. Il n'a osé rien dire pour ce qui était écrit en français, mais pour l'allemand, ça, pas question, c'était sa chasse gardée : tu écris en français, continue d'écrire en français. D'ailleurs, je vais sortir l'année prochaine un recueil de poésie entièrement en allemand, je me demande vraiment ce qu'il va dire ! Il faut être au-dessus de cela et ne pas s'en préoccuper, mais il est vrai qu'il y a une tendance à assigner un auteur à un genre, une forme, une langue. Ce qui me sauve, moi, c'est que je m'en fiche, parce que j'ai le besoin d'écrire, que ça plaise au-dehors ou pas. Si je devais vivre de mon écriture, je devrais me poser la question de mon public ; mais comme je ne dois pas vivre de ça, comme j'ai un autre métier à côté [elle est enseignante dans le secondaire, Ndlr], je veux écrire pour mon plaisir, écrire ce qui me plaît, et faire ce que je veux. Par exemple, avant d'avoir un recueil publié, on m'avait demandé pour une anthologie de poésie érotique féminine éditée à Paris plusieurs textes ; j'en ai donné cinq ou six, parus dans cette anthologie. Je n'ai plus envie de faire ce genre de textes mais systématiquement, dans les entrevues, on me pose la question, tant la poésie érotique, c'est forcément féminin ; vous êtes une femme, vous êtes censée écrire de la poésie érotique ou amoureuse, et des romans

d'amour. Moi, ça m'ennuie à mort ; ça me tombe des mains. Ces best-sellers français, j'ai essayé – notamment ceux de Virginie Grimaldi – mais je n'y arrive pas. Si je devais écrire des livres comme ça, ça me rendrait triste et m'ennuierait à mort ; mais ça se vend comme des petits pains, et ce sont des histoires de femmes. Celui que j'ai lu, c'est une femme dont les enfants ont quitté la maison, et comme son état, c'est celui de mère, et exclusivement celui de mère, tout l'enjeu est celui-là : que fait une maman quand il n'y a plus les enfants ? Elle décide de devenir visiteuse pour des enfants prématurés... Je n'ai pas réussi à le finir, mais c'est ce qui se vend, et c'est ce qu'on demande aux femmes. Ce genre de livres contiennent aussi des histoires d'amour, mais rien à faire, je ne veux pas écrire des histoires d'amour conventionnelles, ça ne m'intéresse pas. Il y a aussi des hommes qui écrivent ce genre d'histoires ; pour moi, ce genre de livre, c'est du kitsch, pas de la littérature.

LS – Parmi les injonctions faites aux autrices plus qu'aux auteurs, on peut citer celle du témoignage, de l'autobiographie.

CL – En effet ; on peut songer notamment aux livres de Christine Angot et à celui de Neige Sinno, à la différence qu'il s'agit bien là de littérature : le vécu est sublimé, il y a une forme. Mais on voit aussi se multiplier les témoignages qui valent pour le fond bien plus que par la forme, anecdotique. Et ça se vend ; d'ailleurs, mon propre récit autobiographique, *Enfance, Instantanés*, est ce qui s'est le mieux vendu parmi mes œuvres.

LS – Pour en revenir à votre blog, le blog pouvant être une porte d'entrée à la création littéraire pour tout-e aspirant-e auteur-riche, quel rôle joue-t-il dans votre processus d'écriture ?

CL – Quand j’ai créé ce blog, en 2016, tout le monde a ri, disant que l’époque des blogs était finie depuis bien dix ans. Moi, je m’étais dit que, pour écrire, il ne fallait pas forcément en passer par un éditeur et une publication classique : je pouvais le mettre là, sur le blog. Au début, il jouait le rôle de journal, pas un journal intime, mais un journal de bord ; ensuite, j’y ai mis des poèmes ; et enfin, tout ce qui me passait par la tête, histoire que ce soit quelque part, sur le Net. Parfois, c’est intéressant parce qu’on a des retours : tout à coup, quelqu’un du Portugal, d’Afrique du Sud ou de République tchèque vous écrit. Cela donne des échanges, mais aussi une impulsion, maintenant que je ne publie plus aussi souvent ; il s’agit de l’alimenter fréquemment. Comme j’ai fait de l’histoire de l’art, j’aime aussi mettre sur mon blog des images qui m’ont parlé, inspirée, en regard de mes textes.

Entretien avec Danielle Hoffelt²¹²

Danielle HOFFELT est née à Esch-sur-Alzette en 1963. Danielle Hoffelt a publié aux éditions Les Cahiers luxembourgeois un recueil, *Impuissance* (prix Arthur-Praillet en 1996) et aux éditions Phi le recueil *Mots à maux* (2013). Certains de ses poèmes ont paru dans des périodiques et revues littéraires luxembourgeois et étrangers, d'*Estuaires à nos cahiers*, en passant par *Traversées*. Elle a également écrit une pièce de théâtre, *Pandora* (1998) et est la coautrice, avec Jean-Claude Degrell, de trois livrets pour des comédies musicales portant sur l'histoire d'Echternach, représentées en la basilique ou au Trifolion d'Echternach.

Laetitia SAINTES est chercheuse postdoctorale à l'Université du Luxembourg dans le cadre du projet FEATHER, consacré aux autrices luxembourgeoises de langue française.

Marvin ANDRIEUX est doctorant à l'Université du Luxembourg dans le cadre du projet FEATHER; il prépare une thèse de doctorat consacrée à l'œuvre poétique d'Anise Koltz.

Laetitia Saintes – Pour commencer cet entretien, Danielle Hoffelt, peut-être pourrait-on évoquer la façon dont vous êtes venue à l'écriture, ce qui vous a donné

212. Il s'agit de la retranscription d'un entretien réalisé le 8 décembre 2023, à l'Université du Luxembourg.

l'impulsion, l'envie d'écrire et ce que vous avez commencé à écrire (formes, genres littéraires).

Danielle Hoffelt – Depuis toute jeune, j'ai toujours aimé beaucoup parler, raconter des histoires. Donc ça commençait par là. Et j'ai raconté mes premières histoires, évidemment, à mes jouets, à mes poupées, etc. Ensuite, quand j'ai appris à écrire, j'ai commencé à écrire. J'ai écrit des histoires un peu farfelues. Je me souviens d'une histoire que j'avais écrite sur un ancien président américain, vous ne pouvez pas le connaître. Il s'appelait Ford et c'était un monsieur qui avait le même problème que moi, c'est qu'il trébuchait souvent, il tombait souvent. Je me souviens, on l'avait vu à la télé en noir et blanc. À l'époque, on l'a vu descendre de l'avion présidentiel, et il a glissé en descendant de l'avion et il est tombé. J'avais écrit une histoire là-dessus à 8 ou 9 ans. Je ne vous dirai pas que c'était une histoire d'une très grande qualité, mais juste pour vous dire que j'ai toujours aimé inventer des histoires, écrire des histoires. Et puis, à l'âge de 12 ans, je suis entrée au Conservatoire pour commencer mes études de diction et d'art dramatique.

Donc d'abord, diction et puis, trois ans plus tard, art dramatique. Et pendant les cours de diction, j'ai fait la connaissance de la poésie. Parce qu'à l'école fondamentale, au Luxembourg, à l'époque, on ne voyait pas de poésie. Donc, j'ai découvert la poésie et j'ai découvert des poètes qui m'ont beaucoup parlé, qui m'ont beaucoup touché. Et je dirais qu'à partir de 13, 14 ans, j'ai commencé à écrire mes propres poèmes en m'inspirant très fortement, évidemment, de ce que je lisais à l'époque. À 14 ans, j'ai découvert Baudelaire. J'étais certainement beaucoup trop jeune pour découvrir Baudelaire, mais j'étais fascinée par ce qu'il écrivait et j'essayais d'écrire comme lui. Et donc, à partir de là, j'ai écrit, j'ai régulièrement écrit, j'ai beaucoup écrit. J'ai envoyé mes textes – on en parlera peut-être

plus tard. J'ai envoyé mes textes à des quotidiens. Et puis, j'ai écrit des textes aussi pour des occasions. Par exemple, j'étais membre dans un groupe de jeunes, on animait des messes et j'écrivais toujours un texte pour la fin de la messe qui était lu généralement. Donc, j'écrivais comme ça. Voilà, donc par rapport à l'écriture; j'espère avoir répondu à votre question.

LS – Admirablement. Mais justement, ça m'amène à deux choses. Peut-être d'une part les références littéraires. Vous avez abordé Baudelaire, mais est-ce qu'il y a eu d'autres noms comme le sien, tant en poésie que dans d'autres formes d'ailleurs? Parce que je pense que c'est toujours un faisceau de références, de textes qui amène à l'écriture, qui guide dans l'écriture. Est-ce que d'autres références éventuellement d'autrices, de poètes, de poétesses vous ont amené vers l'écriture et guidé un tant soit peu dans ce travail?

DH – Oui, évidemment. Je vais vous décevoir un tout petit peu. À l'époque où moi, j'avais votre âge, c'était à peine si on pensait que les femmes savaient écrire et lire. Non, j'exagère un tout petit peu, mais finalement, à l'école, on n'a jamais vu de femmes écrivains, on n'a pas vu de poétesses. Très peu de textes écrits par des femmes, peut-être parfois en allemand, on en parlait un peu, mais en français, non. Les femmes écrivains, je les ai découvertes plus tard, soit grâce à des rencontres comme avec Anise Koltz, par exemple, ou José Enschedé. Soit par des lectures, mais non pas parce que je les ai étudiées, rencontrées durant mon cursus de lycéenne. Un auteur qui m'a beaucoup marquée aussi et qui m'a beaucoup influencée dans mon écriture et dans la voie que j'ai choisie, c'est Paul Éluard. J'ai écrit mon mémoire de maîtrise et mon mémoire de DEA – la maîtrise, c'est votre master et le DEA, c'est en fait ce que vous faites pour votre master. Vous, c'est cinq ans, nous, c'était quatre

ans. Donc, je rallongeais, je faisais encore deux années de plus qui m'aurait permis de faire un doctorat à l'époque.

Mon mémoire de DEA, c'était sur Paul Éluard aussi et sur la littérature engagée. Ensuite, il y a évidemment Desnos, Yves Bonnefoy, René Char. Les femmes quand même aussi. Anise Koltz, j'en ai parlé, José Enschedé. Et puis, le genre théâtral me fascine beaucoup aussi. Et là, j'aime beaucoup Reza, Yasmina Reza. Et puis, j'aime aussi Ionesco, Anouilh. Et en littérature allemande, il y a des figures comme Horváth, Borchert, qui m'ont beaucoup marquée aussi. Je lis moins la littérature anglaise, parce que je maîtrise moins bien l'anglais, même si j'ai fait mon bac au Luxembourg en section A avec l'anglais, évidemment, mais faute de parler, de lire régulièrement, il m'est plus difficile d'accéder à cette littérature-là.

Marvin Andrieux – Justement, vous avez évoqué Anise Koltz. Il y a une particularité chez cette poétesse qui, personnellement, me marque beaucoup, c'est son rapport avec la langue et avec les langues au pluriel, dans la mesure où la première partie de sa poésie a été écrite en allemand, puis elle est passée à la langue française. À cet égard, quel est votre rapport à cela en tant qu'autrice luxembourgeoise, comment faites-vous le choix d'une langue d'écriture ?

DH – Actuellement, j'écris essentiellement en français, ou prioritairement en français. À l'époque, j'écrivais aussi des textes en luxembourgeois. En fait, le choix de la langue dépend de ce que je veux dire ; c'est-à-dire, si je parle de ma terre natale, c'est-à-dire de Esch, je suis née à Esch, j'écris en luxembourgeois. Et si je parle du monde des ouvriers, des travailleurs, c'est le luxembourgeois ; je ne saurais jamais faire ça en français. Tandis que si je parle de ce qui m'habite, de ce qui me tracasse, me travaille, de ce qui me préoccupe, de ce que j'aime, dans ma vie privée, là c'est plutôt la langue française. L'allemand, j'y ai complètement renoncé ;

j'ai peut-être écrit en allemand quand j'avais 15, 16, 17 ans, et puis après j'ai complètement arrêté d'écrire en allemand. Alors qu'est-ce que ça veut dire ? On nous dit toujours que c'est un gros avantage de parler plein de langues, que ça nous ouvre plein de portes, etc. mais d'un autre côté, c'est aussi la difficulté, lorsqu'on écrit, de choisir la langue, qui n'est jamais, sauf si j'écris en luxembourgeois, ma langue maternelle, donc j'écris en français bien que ce ne soit pas ma langue maternelle. Il est très difficile aussi de connaître son lectorat, et le lectorat, il a tendance à pencher vers le français, ou vers l'allemand, ou vers le luxembourgeois, et l'on est pris dans un étau qui nous fait jouer un rôle, alors qu'on voudrait peut-être aller au-delà.

LS – Cela va dans le sens de certaines des hypothèses qui ont justement guidé notre projet de recherche. En croisant d'ailleurs la question des langues et celle des références littéraires, je remarque que les auteurs qui vous viennent à l'esprit sont français, et les autrices, dans un deuxième temps qui n'est plus celui de la formation scolaire et universitaire, sont des autrices luxembourgeoises. C'est assez frappant et révélateur de pays qui, comme le Luxembourg, sont justement pris dans un étau entre trois langues, et des champs littéraires nécessairement plus vastes que le sien propre.

DH – C'est exact.

LS – Concernant la, ou les formes : vous avez écrit de la poésie, de la prose ; qu'est-ce que cela change, concrètement, dans le travail d'écriture ? Cela, sachant que le champ littéraire luxembourgeois accorde une place à la poésie qui n'est pas anodine, comme le montre la place qu'y a occupé Anise Koltz. Aussi, écrire de la poésie ou de la prose, est-ce que cela influe sur les possibilités d'être ou non publié ? Le cas échéant, quelle(s) maison(s) d'édition offrent des possibilités au Luxembourg et au-delà ?

DH – La poésie, c'est le genre qui s'impose à moi quand j'écris pour moi ; tandis que la prose, c'est plutôt le genre que j'utilise pour des commandes. Pour les comédies musicales, par exemple, on était une équipe, et il y avait une histoire que j'avais envie d'écrire ; il fallait se mettre d'accord avec les musiciens, voir s'ils allaient pouvoir écrire de la musique pour le texte que j'allais écrire, il fallait me mettre d'accord avec Jean-Claude Degrell, etc. On m'avait aussi demandé une contribution dans *Les Moments littéraires*, parmi beaucoup d'autres auteurs ; j'étais censée présenter des carnets intimes, donc là c'est plutôt de la prose. Cela dit, dans cette contribution, il y avait aussi des poèmes dans la prose ; je décris ma journée, et tout à coup, à force de décrire ma journée, il y a quelque chose qui s'impose à moi, et là, automatiquement, cela devient de la poésie. Sinon, de manière générale, c'est plutôt de la poésie.

Pour ce qui est de la publication, je suis dans la position bienheureuse de ne pas être obligée de publier pour pouvoir vivre, parce que j'étais enseignante, et donc si on ne veut pas me publier, tant pis. Je ne suis pas à la recherche désespérée d'éditeur. C'est évidemment le cas pour le recueil que j'ai publié avec une amie, *Mots à maux* aux éditions Phi ; là, il y a le recueil, intitulé *Arborescences*, que j'ai préparé avec un ami photographe, Raymond Clément. C'est au sujet d'un arbre que nous admirons et que nous vénérons tous les deux, qui pousse en haut du village où nous habitons tous les deux, et un jour, par hasard, nous avons parlé de cet arbre, et il m'a dit faire des photos à la même date de cet arbre ; de mon côté, depuis que j'habite ce village, j'ai écrit plein de textes à son sujet. On a donc pensé que c'était peut-être une bonne idée de joindre les photos et les textes, et on a été publiés chez Mediart. À part cela, je ne cherche pas absolument à me faire publier.

MA – Justement, comme vous envisagez la poésie comme l'écriture de l'intime, à quel moment se passe le basculement entre cette écriture et le désir de la diffuser, de la publier ?

DH – Pour ma première publication, j'avais participé, encore adolescente, à un concours lancé par nos cahiers, et j'avais remporté un prix avec ce poème. Cela m'a donné l'envie de savoir ce qu'on pensait de ce que j'écrivais, et c'était un texte intime, sur mon grand-père, qui venait de mourir, et l'accueil a été assez positif, et j'ai eu envie de savoir ce qu'on pensait d'autres écrits. Et là, j'ai commencé à envoyer des textes au *Luxemburger Wort*, qui avait une rubrique, qui existe toujours d'ailleurs, qui s'appelle « Die Wachter », supplément culturel qui paraît le jeudi. Celui qui s'occupait du choix des textes s'est une fois permis de changer mon texte ; cela m'avait choquée, et j'ai téléphoné, et j'ai dit que j'estimais qu'il n'était pas en droit de changer mon texte. Il m'a dit que j'étais extrêmement effrontée, que je n'avais que 16 ou 17 ans, et que ce n'était donc pas à moi de juger ce qui était bien ou mal écrit, que je devais m'estimer heureuse d'être publiée par eux. Là, j'ai arrêté de leur envoyer mes textes ; on peut discuter d'un texte avec son auteur, lui donner ses impressions, mais on n'est jamais en droit de supprimer ou d'en changer le moindre mot sans lui demander son avis.

La deuxième expérience de publication a été pour le recueil *Impuissance* ; jusque-là, j'envoyais régulièrement des textes aux *Cahiers luxembourgeois* ; sans que je le sache, Nic Weber, qui y travaillait, a proposé mes textes au jury du prix Arthur-Praillet. J'ai eu le prix, dont une des composantes était la publication des textes ; c'est comme cela que la publication d'*Impuissance* a pu se faire. Cette reconnaissance-là d'un jury composé de Nic Weber, mais aussi de Germaine Goetzinger, entre autres, m'a rassurée un tant

soit peu sur la qualité de mes écrits, parce que je doutais beaucoup, je ne pensais pas être à la hauteur. À partir de là, j'ai osé envoyer mes textes, saisir des opportunités de publication ou de participation à des ouvrages collectifs.

LS – Il y a là une forme de légitimation par vos pairs.

DH – Exact.

LS – Vous parlez du prix Arthur-Praillet ; vous avez également obtenu le deuxième prix du concours « Vers d'automne – 2001 » de la Ville de Florange. Quel regard portez-vous sur le paysage littéraire luxembourgeois, sur les possibilités qu'il offre à un auteur et à fortiori à une autrice, en termes de reconnaissance, sinon de consécration ?

DH – Je ne juge pas le paysage littéraire luxembourgeois, qui est complexe, on en a parlé, mais d'après moi, la reconnaissance ne doit pas être le critère principal pour l'auteur, et l'expérience que j'ai faite de ce paysage littéraire me fait penser qu'il est très difficile de se faire publier, d'abord si l'on écrit en français. J'ai ainsi contacté les éditions Op der Lay à propos d'une publication ; lorsque j'ai dit que ce serait en français, on m'a dit qu'il ne valait même pas la peine d'envoyer les textes. Maintenant, heureusement, il y a des maisons d'édition comme Hyde éditions, qui préfèrent la langue française et la mettent en avant, mais à l'époque, c'était extrêmement difficile. Ensuite, être femme ; ensuite, être jeune et ne pas avoir encore été reconnue par les grands ; cela ne m'a pas facilité la tâche, et c'est pour ça que je me suis souvent tournée vers des revues et des maisons d'édition en Belgique et en France. L'édition luxembourgeoise, c'est un vase clos ; on se connaît entre écrivains, éditeurs, etc., et si vous avez la réputation d'être un bon écrivain, vous aurez plus de facilité à vous faire publier que si vous êtes quelqu'un d'inconnu ou n'ayant publié qu'un livre jusque-là. Si vous donnez vos textes à l'étranger, il y a moins d'à-priori.

LS – C'est d'ailleurs quelque chose que l'on a constaté au fil du projet : souvent, les auteurs et particulièrement les autrices francophones du Grand-Duché publient leur œuvre chez différents éditeurs, de différents pays, dans des trajectoires qui ne suivent pas les schémas classiques, par exemple français (de début chez un éditeur confidentiel, puis de fidélité à un éditeur en vue une fois que l'on a été remarqué). En parlant du champ littéraire, avez-vous des connaissances auteur·rices avec qui vous pouvez dialoguer, collaborer sur des projets ?

DH – Non, pas tellement. J'avais cela avec Anise Koltz, qui est décédée récemment, et j'avais des échanges avec elle, et avec José Ensich également. Comme j'étais collaboratrice aux éditions Estuaires, et que je publiais aussi chez eux, je connais d'autres écrivains, essentiellement, voire presque exclusivement des hommes, comme Félix Molitor. Mais tout cela est révolu ; maintenant, je suis plutôt dans mon petit bureau, et j'écris. J'étais membre du LSV – le Luxemburger Schriftstellerverband –, qui n'existe plus ; j'étais membre d'Estuaires, qui n'existe plus ; c'est l'inconvénient de l'âge, on a vu plein de choses qui n'existent plus.

LS – Quel regard portez-vous sur les institutions littéraires étrangères ?

DH – On peut plus largement se poser la question de leur rôle, et de la place qu'occupe le marketing dans tout cela. J'achète certains des ouvrages qui reçoivent des prix, par envie de découvrir leurs auteurs ; parfois, c'est une agréable surprise, et on a envie de lire d'autres œuvres du même auteur ; mais souvent, je lis des textes qui auraient selon moi davantage mérité d'être consacrés que ceux qui le sont finalement. Mais c'est très personnel et subjectif, une question de goût, vraiment.

LS – On peut aussi entendre le discours selon lequel certains prix, notamment le Goncourt, tendent le plus souvent à récompenser des ouvrages plus classiques, prenant moins de risques que, par exemple, les lauréat-es du Femina.

DH – En effet. Ce que je viens de découvrir aussi dans le paysage littéraire luxembourgeois, c'est que le prix national, décerné tous les ans, couronne de nouvelles formes, de nouveaux genres d'écriture ; dans les lauréats, d'autres noms surgissent, on commence à apprécier d'autres auteurs que ceux et celles déjà reconnus. Jusque-là, c'étaient toujours les mêmes noms qui revenaient, toujours le même genre d'écriture qui se voyait récompensé.

LS – Cela permet d'envisager à nouveaux frais le rôle des prix littéraires, qui pourraient, plutôt que de systématiquement consacrer le même genre de forme et de production, permettre de faire entendre de nouvelles formes, de nouvelles voix, possiblement des voix de femmes, mais pas uniquement. Vous collaborez souvent à des événements culturels, notamment avec Jean-Claude Degrell ; qu'est-ce que cela change dans le travail d'écriture ?

DH – C'est à la fois très intéressant et très contraignant. Il faut se mettre d'accord sur l'histoire qu'on veut raconter ; pour Pandora, j'avais l'intention de proposer une autre issue, mais on m'a dit que ça ne convenait pas, donc j'ai dû retravailler la fin de l'histoire pour que la pièce puisse être représentée dans la basilique. Il faut aussi se mettre d'accord avec l'autre auteur, parce qu'on a des styles très différents, qu'il s'agissait d'harmoniser quelque peu. Pour le texte lui-même, comme c'est accompagné de musique, il faut aussi qu'il puisse être mis en musique ; là aussi, il y a beaucoup de contraintes.

LS – Le champ littéraire national, chez les autrices francophones, fait la part belle à la poésie et au roman policier,

ainsi qu'à la littérature jeunesse ; quel regard portez-vous sur les possibilités qu'offre ce champ restreint en termes de genres et de formes ?

DH – Je trouve ça merveilleux, parce que la poésie, c'est nous : c'est ce que nous ressentons, ce que nous vivons, c'est ce qui nous permet de nous comprendre, de nous écouter, de nous dire. Moi, en tout cas, c'est le genre qui me permet de me situer, par rapport au monde dans lequel je vis, par rapport au sexe que j'ai, par rapport au pays dans lequel je vis, par rapport aux événements, à mes émotions ; c'est le genre qui permet de dire le plus sincèrement qui nous sommes. Et s'il a une place importante ici, c'est à mon sens qu'il parle au nom de beaucoup de gens, plus que le roman peut-être ; le roman, ça peut nous faire voyager, nous faire rêver, etc., mais je crois que dans la poésie, on peut plus facilement toucher. C'est l'expérience que j'en ai eue : j'ai lu Baudelaire, je me suis retrouvée dans ses vers ; il y a une sensibilité, il y a un langage qui me touchent tellement, plus directement ; et Anise Koltz aussi, elle a écrit des textes que j'aurais pu écrire – certainement moins bien ; elle dit exactement ce que je ressens, et ça, je ne peux pas le trouver dans une pièce de théâtre. Je trouve autre chose dans une pièce de théâtre ; j'aime beaucoup le théâtre, je m'occupe d'ailleurs du groupe de théâtre dans le lycée où j'ai travaillé, mais c'est une autre manière d'aborder ce que je ressens.

LS – Vous parlez de vos lecteurs et de vos lectrices ; quel rapport avez-vous avec eux ?

DH – Souvent, les lecteurs qui osent vous aborder sont toujours bienveillants ; les autres, ils ne vous parlent pas. Les lecteurs et lectrices avec qui j'ai eu l'occasion de parler, c'était généralement très bienveillant, ils étaient touchés, ils admiraient ma façon de dire les choses. Mais je suis sûre qu'il y a d'autres lecteurs et lectrices qui apprécient moins. Au début, les premières lectures, notamment chez

Estuaires où l'on en avait beaucoup, c'est difficile, très difficile ; vous vous mettez à nu devant le lecteur, vous savez qu'il n'est pas là en objet neutre : il vous écoute, il ressent sans doute des choses, mais vous ne pouvez pas savoir s'il est terriblement ému, s'il sort de votre lecture et qu'il est au bord du précipice ou bien s'il se dit qu'on ferait mieux de ne plus écrire. C'est vraiment une expérience très intense, les lectures ; au fil du temps, ça va mieux, je suis habituée. Honnêtement, d'ailleurs, pour lire mes textes, je préfère le faire moi-même ; j'étais à plusieurs séances de lecture où on a lu mes textes, et je n'étais jamais satisfaite, j'estimais toujours que ce que je voulais dire ne ressortait pas à travers cette lecture-là. Peut-être que c'est ambitieux ou arrogant, mais je me trouve la mieux placée pour lire mes textes.

MA – Ce qui peut éclairer cette réticence, c'est que la lecture est le prolongement naturel de création ; il y a quelque chose de forcément personnel, d'intime dans le geste de créer, qui se prolonge dans celui de lire ce que l'on a créé. Mais justement, touchant à la création, j'aimerais revenir à la question des langues dans l'acte de création ; est-ce qu'au moment de l'écriture, il vous arrive de mélanger les langues, quitte à arriver, à la fin, à une création dans une seule langue ?

DH – La langue s'impose à moi, ce n'est pas un choix ; le luxembourgeois, le cas échéant, s'impose de lui-même, ce n'est pas un choix. Les textes que j'écris maintenant, le premier mot qui sort, il sort en français, et je ne saurais pas dire les mêmes choses en luxembourgeois ; je saurais dire autre chose, mais ce n'est pas ce que j'ai envie de dire à ce moment-là.

MA – On ne trouvera donc pas chez vous des manuscrits où vous passeriez de l'allemand au français – ou vice-versa – comme chez Anise Koltz ?

DH – Non, je ne fais jamais ça ; c'est une question aussi de vocabulaire et de syntaxe : le luxembourgeois est une langue qui, à mon avis, ne se prête pas à dire les choses de la même manière que la langue française et, pour certains sujets, je ne trouverais pas les mots qu'il me faut pour le dire, je pourrais dire le contenu, mais pas ce que je ressens. Donc je pourrais raconter la même histoire dans un poème en luxembourgeois que celle que j'essaie de raconter en français, mais je ne serais pas satisfaite, parce que ça ne rend pas ce que je ressens.

MA – Pour revenir à la thématique du cycle d'entretiens, est-ce que le fait d'être une femme influence-t-il votre façon d'écrire, de créer, particulièrement de la poésie ?

DH – C'est une question difficile, sinon insoluble : comment le saurais-je, puisque je suis une femme ? En tout cas, pour la génération à laquelle j'appartiens, il y avait moins de choix pour les femmes ; moi, je voulais écrire, j'en étais sûre, écrire beaucoup ; en même temps, j'avais une profession qui m'accaparait beaucoup – mais ça, c'est aussi vrai pour les hommes – et je suis aussi une épouse et la mère de mes enfants. Concilier tout cela, c'est plus difficile pour une femme que pour un homme ; je me sentais toujours responsable de tout en rentrant à la maison – les repas, les devoirs – et après tout cela, si j'avais encore du courage, j'écrivais. Et je crois que c'est l'une des différences entre hommes et femmes : les premiers auront plus de facilité à reléguer tout ce qui ne touche pas à la création à l'arrière-plan ; moi, ça a toujours été le contraire. Pour moi, la différence entre les sexes relativement à l'écriture ne réside pas dans le besoin d'écrire, qui peut être le même que l'on soit homme ou femme, mais plutôt dans le temps qu'on peut y consacrer, qui n'est définitivement pas le même pour une femme – à moins d'être écrivain professionnel.

LS – La différence se joue aussi en termes de représentation ; dans la formation scolaire et universitaire, les autrices sont minoritaires, sinon inexistantes.

DH – En tant qu'enseignante, je me suis toujours efforcée de présenter à mes élèves au moins une autrice pour chaque époque abordée ; évidemment, il y avait moins de femmes publiées à l'époque, et cela même au ^{xx}e siècle, comme le montre notamment le début de la production de Colette, publiée sous le nom de son mari. Heureusement, aujourd'hui, les femmes semblent avoir les mêmes possibilités que les hommes pour s'exprimer, dire « je suis là ». Mais si je suis persuadée que, si j'avais rencontré dans ma propre formation des noms d'autrices, de poétesses, cela aurait forcément eu de l'influence sur ma façon d'écrire. Cela dit, j'ai eu des enseignantes engagées dans le mouvement féministe, qui nous ont parlé des femmes de façon tellement marquante que cela m'a fascinée ; et je suis sûre que si j'avais pu lire à ce moment-là des textes de femmes, cela m'aurait influencée.

LS – Cette minorisation, cette invisibilisation va bien au-delà de la littérature, d'ailleurs.

DH – En effet, si vous demandez autour de vous de vous citer des compositeurs, rares sont ceux qui vont pouvoir citer une compositrice. Pourtant, elles sont là ; des mathématiciennes, il y en a ; est-ce que vous en avez vu dans votre carrière ? Non. C'est tout le problème. Par contre, je ne suis pas fan des quotas : s'il y a des femmes, parlons d'elles ; mais ne cherchons pas obligatoirement une femme pour que les quotas soient respectés.

LS – Le mouvement récent est plutôt d'avoir un tableau complet de la réalité, de mettre au jour ce qui existent, d'avoir un tableau non pas exhaustif, mais représentatif de la réalité.

DH – Alors, cela, oui, je suis pour !

LS – Justement, à propos de figures féminines inspirantes, vous vous êtes penchée sur celle de Mélusine ; pourquoi ?

DH – C'est une figure fascinante ; j'avais réécrit le mythe de Mélusine dans les années 1990 pour en faire une pièce de théâtre pour mes élèves au lycée. Celle de Pandore me fascine aussi ; j'aime reprendre des mythes et réfléchir à ce qu'ils nous disent aujourd'hui, à ce que deviendraient ces femmes aujourd'hui. J'avais réécrit le texte sous le titre de *Sort(s) des femmes*.

Entretien avec Geneviève Damas²¹³

Geneviève DAMAS est née à Bruxelles en 1970. Après une licence en droit, elle suit une formation de comédienne au conservatoire royal de Bruxelles, à l'IAD et à la Central School of Speech and Drama de Londres. Elle se tourne ensuite vers différents métiers du théâtre (comédienne, metteuse en scène, adaptatrice puis autrice dramatique) en Belgique et en France. Pour mettre en œuvre son projet artistique, elle crée en 1998 à Bruxelles la Compagnie Albertine. Dès 1999, elle organise à Bruxelles les soirées « Portées-Portraits », événements littéraires et musicaux qui proposent la découverte d'œuvres d'auteurs contemporains.

Elle écrit tout d'abord une vingtaine de pièces pour le théâtre, dans lesquelles elle joue le plus souvent, comme dans *Molly à vélo* (2004), pièce auréolée de nombreux prix. Son premier roman, *Si tu passes la rivière* (Luce Wilquin, 2011 ; Le Livre de Poche, 2014) a obtenu, entre autres, le prix Victor Rossel 2011 en Belgique, le prix des Cinq Continents de la Francophonie 2012, ou encore La Plume d'Or du Premier Roman (2012, Cesson-Vert Saint Denis).

Patricia (2017), en *Bluebird* (2019, prix des Lycéens de la Fédération Wallonie-Bruxelles en 2020) et *Jacky* (2021, prix d'Honneur Filigranes en 2021) paraissent aux éditions

213. Il s'agit de la retranscription d'un entretien réalisé le 23 février 2024 à l'Université du Luxembourg.

Gallimard. Elle anime chaque année plusieurs ateliers d'écriture et théâtre (lycées, associations, CPAS, Maisons Maternelles, Prisons, Club Antonin Artaud pour adultes fragilisés), dont certains pour des publics adultes.

Elle est également chroniqueuse occasionnelle pour les quotidiens *Le Soir* et *La Libre*. Depuis la saison 2019-2020, elle est artiste associée au Théâtre des Tanneurs. En 2023, elle est professeure invitée dans le Master de journalisme de l'UCLouvain.

Laetitia SAINTES est chercheuse postdoctorale à l'Université du Luxembourg dans le cadre du projet FEATHER, consacré aux autrices luxembourgeoises de langue française.

Marvin ANDRIEUX est doctorant à l'Université du Luxembourg dans le cadre du projet FEATHER; il prépare une thèse de doctorat consacrée à l'œuvre poétique d'Anise Koltz.

1. La venue à l'écriture

Laetitia Saintes – Quand et comment êtes-vous venue à l'écriture? Qu'est-ce qui vous a donné envie d'écrire? Qu'avez-vous commencé à écrire (formes, genres)?

Geneviève Damas – Je suis venue à l'écriture sans m'en rendre compte vraiment, je pense. Au départ, j'ai une formation de juriste; mon rêve, c'est de faire du théâtre, mais j'arrive à l'école de théâtre beaucoup plus tard, à 23 ans, alors que la majorité des étudiants en a 18. Mes études de droit, je les ai à la fois aimées et faites contrainte et forcée, parce que j'avais des parents qui m'aimaient et ont voulu me donner les armes qui leur avaient manqué; j'ai fait les études dont ma mère aurait rêvé, le droit, passionnantes par ailleurs, et touchant à de nombreux domaines. Lorsque je suis finalement arrivée à l'école de théâtre, mon désir de théâtre avait été différé de cinq ans, ce qui impliquait que je ne voulais pas faire les choses n'importe comment,

et qu'il y avait des choses que je n'avais pas envie de faire ; par exemple, je n'avais pas envie de faire Feydeau, que je considère comme un auteur misogyne et lamentable qu'il ne faut plus jouer, quoi qu'en disent certains de mes collègues masculins qui trouvent que la mécanique dramatique y est magnifique. Déjà à l'école de théâtre, il y avait donc des textes que je ne voulais pas dire ; c'est moins avouable, mais je ne suis pas particulièrement fascinée par Molière, je trouve que c'est très français, que ce n'est pas mon monde. Et j'ai donc commencé à écrire les textes que j'avais envie de jouer, déjà à l'école de théâtre. Le texte est un ingrédient essentiel du théâtre, et l'écriture me plaisait, me permettait d'entrer dans mon monde ; toutefois, une fois le texte écrit, tout est encore à faire, il s'agit de monter la pièce, de la produire, etc. A un moment, j'ai eu envie d'écrire quelque chose qui pourrait être réalisé sans contraintes financières, de personne ou de temps ; l'écriture, c'est l'art du pauvre, qui ne nécessite rien, sinon un ordinateur. Je me suis demandée si j'étais capable d'écrire un roman. L'écriture de théâtre est contraignante, il faut tout de suite penser en termes de production (on ne peut pas convoquer un personnage pour une seule scène, par exemple) et de coût (ainsi du coût des costumes pour une pièce située au XVIII^e siècle). J'avais également envie d'avoir le luxe de faire des descriptions – ce qui est empêché par l'écriture théâtrale –, de faire intervenir un personnage pour une phrase, de faire des bonds dans le temps, de ne pas être dans le contemporain. Le manuscrit qui en a résulté a d'abord été refusé partout ; la chance que j'ai eue, c'est d'avoir eu une éditrice belge, Luce Wilquin, qui s'est battue pour qu'il voie le jour.

LS – La contrainte peut donc nourrir l'écriture, susciter quelque chose dans l'écriture.

GD – Toute notre vie se résume sans doute à cela : trouver la liberté dans la contrainte – et elles sont nombreuses :

les horaires, la vie en groupe (où on peut avoir du mal à trouver sa singularité). Je pense que ma pratique de l'écriture est à la fois une tentative de trouver la liberté au sein de la page blanche et de parvenir, dans ma vie pleine de contraintes et de nécessité financières et familiales, à trouver un espace et un temps pour créer. *Journal de création* (1990), de Nancy Huston, se consacre justement à cette question.

Marvin Andrieux – Vous avez écrit du théâtre, des nouvelles, des romans. Qu'est-ce que cela change dans le travail d'écriture ?

GD – Dans *Théâtres intimes* (1989), Jérôme Sarrazac établit qu'il y a deux périodes dans le théâtre : avant Ibsen, et après Ibsen. Avant Ibsen, les personnages ne mentent pas ; Richard III confie au public son désir de séduire une femme, et le fait, il ne ment pas. Avec Ibsen, on peut observer pour la première fois la différence entre ce que le personnage dit et ce qu'il fait, ce qui est passionnant. Pour moi, la parole de théâtre est celle-là : quelqu'un sait qu'il parle ; il sait qu'il est en représentation, et montre donc ce qui lui convient ; nous, public, pouvons distinguer le vrai du faux. J'écris des romans à la première personne du singulier pour ce motif même : le « je », c'est la parole du personnage à lui-même, c'est ce qui n'est pas dit, il n'y a pas de mensonge possible. C'est la parole qui n'est pas publique, celle que l'on n'entendra jamais.

Concernant les nouvelles, j'en ai écrit avant de me tourner vers le roman, comme un moyen d'entrer dans le mode narratif ; j'en écris encore de temps en temps, parfois pour des commandes, parfois pour le plaisir, mais je ne suis pas entrée dans ce genre comme Thomas Gunzig, par exemple. C'est un genre qui lui sied particulièrement ; je ne sais pas si c'est mon cas.

LS – En termes de références littéraires, on a jusqu'ici parlé de Feydeau, de Molière, contre-modèles pour vous; quelles sont, au contraire, les références qui, au cours de votre formation et ensuite, vous ont influencée ?

GD – C'est une question difficile; souvent, les auteurs me fascinent dans ce que je ne suis pas, dans le mystère de leur inspiration. Selon moi, il y a autant d'écritures que de gens, un peu comme une empreinte digitale, qui ne ressemble à aucune autre. Ma compagnie de théâtre, l'Alber-tine, emprunte son nom au personnage de la *Recherche*; Proust a été un choc pour moi, ses phrases qui se déversent et ces émotions qu'il communique, ces souvenirs qui res-surgissent et la façon dont il leur consacre une somme romanesque. Il parle de l'amour, de l'art, de tout ce que l'on perd, de tout ce qui s'éteint; ce qui est merveilleux avec Proust, c'est que c'est un auteur avec qui cela va matcher ou non – auquel cas ce n'est pas la peine d'insister. Je me souviens de mon professeur de français en rhéto, avec qui on avait lu *Un amour de Swann*, qu'il ne faut pas lire à dix-huit ans – sans doute ne comprend-on pas Swann avant d'en avoir au moins quarante; à dix-huit ans, on juge le personnage pathétique. Ce professeur disait qu'il persistait à enseigner Proust dans chacune de ses classes, parce que dans chacune de ses classes, au moins un élève lirait toute la *Recherche*; et cette élève, c'était moi. Quelques années plus tard, quand j'étais au Conservatoire, je m'y suis replongée, et cela a été un éblouissement; je me suis rendue compte que ce professeur était un grand professeur. Il nous avait fait lire Proust, certes, mais aussi l'*Introduction à la psy-CHANALYSE* de Freud, une somme de 700 pages; en fait, il nous avait amenés dans des endroits où je n'aurais pas été naturellement, élargissant notre monde.

J'ai eu aussi un choc avec Shakespeare, c'est absolument sublime, notamment les *Sonnets*. Nous avons la chance

d'avoir des traductions en langue contemporaine, alors même qu'en Angleterre, on trouve sa langue vieillissante et certains de ses mots, devenus incompréhensibles. J'ai également eu un choc avec Salman Rushdie ; je ne conseillerais pas la lecture des *Versets sataniques*, à laquelle je me suis accrochée en dépit du fait que c'était laborieux. Par contre, je recommande vivement *Joseph Anton*, son autobiographie fictive, véritable splendeur ; il y raconte tout ce qui lui est arrivé depuis la fatwa prononcée à son égard à la suite des *Versets sataniques*. Joseph Anton, c'est le nom qu'il s'est donné dans sa nouvelle vie clandestine à Londres, celui qu'il a indiqués sur ses documents administratifs, qu'il a donné à ses gardes du corps par mesure de discrétion ; cela vient de l'admiration de Rushdie pour Joseph Conrad et Anton Tchekhov. C'est une réflexion sur la littérature, avec des passages très drôles, notamment quand on lui suggère d'utiliser une perruque pour se promener incognito – recommandation qu'il suit, et qui échoue lamentablement puisqu'il est reconnu aussitôt sorti dans les rues de Londres.

J'aime beaucoup Paul Auster, parce que trouve qu'il écrit des fables, des histoires ; il y a toujours une dimension philosophique à ses écrits, dans des mots simples ; c'est un écrivain très démocratique, si j'ose dire. J'aime beaucoup aussi Emmanuel Carrère, même s'il pose question, par exemple sur sa manière d'utiliser, sinon de jeter en pâture, dans son autofiction, les gens qui partagent sa vie. J'ai une tendresse aussi pour Romain Gary, sa pensée brillante, son ouverture, sa générosité, sa démesure parfois. Pour moi, c'est un écrivain qui à la fois a gagné ses lettres de noblesse pour entrer dans la littérature française, et a fait résonner la voix de l'immigré, couchant sur le papier deux langues, ce que je trouve fascinant.

LS – Parmi les références que vous avez citées, j'ai remarqué qu'il n'y avait pas d'autrices.

GD – C'est vrai, alors qu'il y en a : je trouve que Jane Austen est formidable, George Eliot, les autrices anglaises plus largement. Mais c'est vrai que j'ai plus de références masculines ; en même temps, la lecture est l'expérience de l'altérité, donc je ne vois pas pourquoi on devrait s'interdire la lecture d'auteurs masculins, même je comprends tout à fait le combat, la volonté pour les femmes de prendre une place qui n'a pas toujours été reconnue.

LS – Cela d'autant plus que le théâtre, dont vous venez, est un milieu particulièrement masculin, sinon un bastion ; il y a déjà des autrices qui s'y essaient dès le ^{xvi}^e et le ^{xvii}^e siècle, mais ont un mal fou à obtenir quelque reconnaissance que ce soit et à faire monter leurs pièces. Au siècle suivant, Olympe de Gouges y parviendra, mais avec beaucoup de difficultés ; au ^{xix}^e siècle, les choses évoluent mais le milieu demeure très masculin, à quelques exceptions près, largement tombées dans l'oubli.

GD – En effet, d'autant plus que le nombre d'autrices au ^{xix}^e siècle n'est pas si élevé que cela non plus, à fortiori dans le théâtre. D'ailleurs, une partie de moi est persuadée que si les références littéraires féminines qui me viennent spontanément à l'esprit sont anglaises, c'est parce que le nombre d'autrices était plus élevé en Angleterre qu'en France, et que cela s'explique notamment par le rôle central dans la société anglaise de figures féminines revêtues d'un pouvoir politique réel. Cela me paraît avoir infusé dans les romans des sœurs Brontë, peuplée de femmes fortes, qui se battent, se rebellent, n'acceptent pas leur condition – au contraire de nombreuses protagonistes de la littérature française, résignées à leur sort.

LS – La seule autrice qui pourrait se rapprocher de cet esprit, côté français, serait sans doute George Sand.

GD – Oui, mais l'on considère encore largement son œuvre comme une œuvre mineure ; on en lit toujours les mêmes extraits, issus de *La Petite Fadette* ou de *La Mare au Diable*, vers 10 ou 11 ans, et c'est tout, le plus souvent.

LS – Le canon français a à cet égard posé, et pose encore problème en termes de parité, de hiérarchie ; la place des femmes y reste minoritaire, et à ce titre problématique.

GD – C'est pour cela qu'il faut créer d'autres modèles, d'autres figures ; ce n'est que comme cela que l'on sortira de cet état de fait qui a trop duré.

2. La publication

LS – Avant la publication de votre premier livre, la pièce *Molly à vélo* (2004), avez-vous proposé des textes à des revues, à des éditeurs ?

GD – Non, c'est le premier. J'ai fait une lecture publique, et j'ai eu la chance qu'un directeur de théâtre et l'éditeur y assistent, et tout s'est enclenché. C'est aussi grâce à cette lecture que j'ai pu publier un roman, puisque Luce Wilquin a entendu parler de la pièce.

MA – Comment vous est venue l'idée de publier ?

GD – Pour *Molly à vélo*, ce que je voulais absolument, c'est que le spectacle soit joué, c'était mon objectif. Une fois que la tournée a été prévue, que je disposais du texte, là s'est posée la question de la publication – bien après l'écriture, donc. Une fois qu'on a publié un premier texte, cela dit, il y a une mécanique qui s'enclenche et vous fait vouloir en publier un deuxième, et ainsi de suite. Pour le premier roman, cela s'est passé de la même façon : j'avais envie de voir si j'arriverais à l'écrire, je l'ai écrit, et les choses se sont enchaînées.

LS – Quels rapports avez-vous entretenus avec chacun de vos éditeurs ?

GD – Le premier travail que j'ai eu l'occasion de mener avec un éditeur, c'est avec Émile Lansman qu'il s'est fait. J'avais écrit un texte très oral, et il m'a d'abord incitée à le rendre plus littéraire ; cela m'a semblé une intrusion dans mon écriture, mais le metteur en scène, qui m'avait accompagnée, m'a affirmé que tout pouvait se négocier dans le travail de l'édition, écrivain et éditeur devant porter le livre ensemble, et donc travailler non pas dans un rapport conflictuel, mais dans l'harmonie. Tout a donc été négocié, et c'était passionnant ; j'en ai beaucoup appris. Quand j'ai commencé à Luce Wilquin, je parlais de cette idée de porter le texte à deux, autrice et éditrice, tout en ne cédant pas sur ce qui me paraissait non négociable, en matière de fond ou de forme. Luce Wilquin, à présent disparue, avait un fort caractère ; elle n'avait pas peur du conflit, elle en avait même une certaine jouissance. Cela l'a servie à de nombreuses occasions, mais l'a aussi desservie parfois, en la laissant seule contre tous. Elle gérait l'impression, le stockage et la diffusion, d'où un rythme effréné ; elle faisait tout avec son mari, c'était une petite maison d'édition. Une fois par semaine, elle traversait la frontière franco-belge et faisait des colis pour expédier ses ouvrages en France. Or il est difficile de reprendre une maison d'édition familiale – et c'est toute l'histoire de l'édition belge, formée d'une multitude de maisons d'édition familiales, qui tiennent vingt, trente ans, puis s'arrêtent. C'est sans doute en partie pour cela qu'on connaît si peu les autrices belges ; on cite souvent Jacqueline Harpman, Madeleine Bourdouxhe, mais à part cela, difficile de citer cinq auteurs et autrices belges du passé – pour la période contemporaine, cela a heureusement changé. Du fait de cette réalité qui est celle du paysage éditorial et littéraire belge, Luce Wilquin ne s'est pas inquiétée de se ridiculiser

en soumettant pour le prestigieux prix Rossel l'un de ses ouvrages.

Cela dit, l'énorme travail qu'elle accomplissait ne lui permettait pas, me concernant, de me faire travailler sur le plan littéraire. Je pense par exemple à Richard Millet, éditeur chez Gallimard d'Alexis Jenni pour *L'Art français de la guerre*, prix Goncourt en 2011 ; on sait que l'éditeur a été derrière chaque page, sans quoi le Goncourt aurait probablement été pour un autre récipiendaire.

Quand j'ai reçu le prix Rossel, le jury, après les félicitations d'usage, m'a incitée à quitter Luce Wilquin pour une maison d'édition française ; cela a été terrible pour elle, même si l'on a encore travaillé ensemble sur un recueil de nouvelles.

Je me suis ensuite tournée vers les éditions Arléa, à Paris, où j'ai trouvé plus d'accompagnement pour l'écriture. Toutefois, lorsque j'ai eu envie d'écrire un livre sur la migration, j'ai senti des tensions avec Arléa, qui appartient au groupe LVMH, propriété de Bernard Arnault, qui a sauvé la maison de la faillite avec pour mot d'ordre : « pas de vague ». J'ai compris que je ne pourrais pas publier chez Arléa ce roman sur la migration que j'envisageais, ce qui m'a affectée jusqu'à ce que je rencontre un éditeur de chez Gallimard, Guy Goffette – l'éditeur de ma vie et un immense écrivain et poète belge. Il m'a fait travailler, énormément ; m'expliquait ce qui n'allait pas dans ce que j'écrivais. Lorsqu'il est parti à la retraite, et que Maud Simoneau, qui a pris sa relève, n'est plus parvenue à défendre mon travail, il a fallu envisager une autre maison d'édition, d'autant plus le roman sur la transidentité dans lequel je m'étais alors lancée ne manquait pas de gêner Gallimard, n'étant pas moi-même une personne trans. Ils ont refusé le manuscrit et je me suis alors tournée vers Grasset, où j'ai trouvé un éditeur prêt à se lancer dans l'aventure, et qui est

par ailleurs aussi écrivain. Guy Goffette et Charles Dantzig m'ont vraiment amenée à aller plus loin, et j'en suis heureuse ; selon moi, il est des auteurs très talentueux que l'on ne fait pas assez travailler, parce qu'on sait que leur livre se vendra de toute façon.

LS – Vous animez chaque année plusieurs ateliers d'écriture et de théâtre, et vous êtes depuis la saison 2019-2020 artiste associée au Théâtre Les Tanneurs. Qu'est-ce que ce type de travail collaboratif implique pour vous ? Qu'est-ce que cela change dans votre processus créatif ? Dans quelle mesure ce travail nourrit-il votre œuvre littéraire ?

GD – Tous ces ateliers, toute cette médiation culturelle que je fais, cela a nourri tous mes livres. Par exemple, j'ai animé un atelier où j'ai mis un temps fou à comprendre qu'une bonne partie du public était analphabète, tant la honte sociale associée à l'analphabétisme est paralysante ; cela a été un choc fort. Mon roman sur la migration est aussi le fruit des ateliers que j'ai animés avec des migrants, dont une avec qui j'avais noué des liens, et qui est venue habiter chez moi. Maintenant, j'aimerais travailler sur les questions du deal et de la drogue, parce que dans mes ateliers, des jeunes m'ont confié qu'ils en vendaient et en consommaient. J'ai l'impression qu'il y a des faits de société nouveaux qui ne sont pas encore entrés en littérature, que l'on manque de narratifs pour dire certaines choses, créer des références nouvelles afin de comprendre ce que l'on vit, par exemple *Roméo et Juliette* pour comprendre les amours maudites, ou *Crime et Châtiment* pour comprendre la culpabilité, la vivre presque. C'est aussi le travail de l'écrivain que d'essayer de traduire, de communiquer des réalités complexes par le biais de la fiction.

LS – L'empathie serait donc à la genèse du geste d'écriture ?

GD – Même s'il y a mille manières d'entrer en écriture, c'est le cas pour moi.

Entretien avec Veronika Mabardi²¹⁴

Veronika MABARDI est née en 1962 à Leuven, d'une mère flamande et d'un père belgo-égyptien. Elle n'écrit plus en néerlandais depuis qu'en 1972, « Louvain a décidé de se définir selon les règles de l'appartenance à une langue plutôt que de rester la ville de transmission du savoir qu'elle était depuis la fondation de l'université²¹⁵. » Elle grandit à Louvain-la-Neuve, « à l'ombre d'une bibliothèque digne d'une B.D. de science-fiction²¹⁶ », apprend le métier de comédienne dans les jeunes compagnies, aux Ateliers de l'Échange et dans la compagnie Ricochets.

Le double métissage qui est le sien, elle le revendique pleinement dans son travail artistique, qui l'amène à écrire romans et pièces de théâtre, textes « hybrides » et « éphémères liés à la rencontre du plateau, de la salle d'expo, de danse, de concert²¹⁷ ». Travaillant tour à tour seule et en collectif, elle réalise également des documentaires radio-phoniques. On peut citer parmi sa production littéraire *Loin de Linden* (2014); *Adèle* (2016); *Les Cerfs* (2018) ou encore *Sauvage est celui qui se sauve* (2022).

214. Il s'agit de la retranscription d'un entretien réalisé le 22 mars 2024 à l'Université du Luxembourg.

215. « Veronika Mabardi », <https://bela.be/auteur/veronika-mabardi>, page consultée le 22 avril 2025.

216. *Ibid.*

217. *Ibid.*

En 2018, *Loin de Linden* reçoit le Prix triennal de théâtre de la Fédération Wallonie-Bruxelles (2018-2021). En 2022, elle est récompensée par le Grand prix du roman de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique pour son roman *Sauvage est celui qui se sauve* (publié aux Editions Esperluète), et par le Prix SACD-Scam.

Laetitia SAINTES est chercheuse postdoctorale à l'Université du Luxembourg dans le cadre du projet FEATHER, consacré aux autrices luxembourgeoises de langue française.

1. La venue à l'écriture

LS – Quand et comment êtes-vous venue à l'écriture ? Qu'est-ce qui vous a donné envie d'écrire ? Qu'avez-vous commencé à écrire (formes, genres) ?

VM – En réalité, je n'ai pas de souvenir de quand j'ai écrit pour la première fois. La première trace que j'ai, c'est un cahier où j'ai écrit en flamand « Journal », et, à voir l'écriture – et le fait que je confonde encore majuscules et minuscules –, cela doit être à la fin de la première année de l'école primaire. Je devais avoir six ans. Mais je n'ai pas le souvenir du contenu, juste de la couverture, et de l'intitulé « Journal ». apparemment, à six ans, j'écrivais déjà, et je ne me souviens pas de comment cela a commencé. Ce qui est sûr, en revanche, c'est que je n'ai pas écrit de poèmes : c'était soit du journal, soit de la fiction, et le premier souvenir que j'ai d'avoir décidé non seulement d'écrire, mais d'écrire quelque chose – deux choses différentes selon moi –, donc faire le choix de l'écriture comme acte conscient, volontaire, afin de produire quelque chose à donner à lire à quelqu'un. La première fois que j'ai écrit quelque chose, je m'en souviens ; j'avais treize ans, et l'écriture venait d'un désespoir d'enfant : je voulais être danseuse, je faisais de la danse depuis cinq ans, et à l'époque je venais de chan-

ger de professeure ; elle m'a dit que j'étais mal placée, que c'était irrécupérable, et a dit à mes parents que je ne serais jamais danseuse – ce qui était pour moi une aberration. Avec ce désespoir-là, j'ai commencé à écrire un roman, et quand je l'ai relu après, les thématiques qui y apparaissaient venaient tout droit du *Club des Cinq*, cette série qui existait quand j'étais petite et qui mettait en scène cinq jeunes, avec quelque chose d'assez crypté en termes de genre : Annie, dans la série, correspondait vraiment aux normes de genre dominantes à l'époque, et Claude, nom est à la fois masculin et féminin, qui était qualifiée de garçon manqué, avait les cheveux courts, grimpait aux arbres. Avec le recul, je me suis rendue compte que c'était volontaire de la part de cette autrice, d'avoir introduit de cette façon une faille dans la norme du genre dans ses romans. Mon propre roman, une histoire de mystère, de secret, de petites filles qui faisaient de la danse et dansaient merveilleusement, me permettant de danser avec l'écriture alors que je ne pouvais plus danser sur un plateau, était assez influencé par ces romans. Une de ces petites filles découvrait que sa mère avait voulu être danseuse, et avait enterré ses chaussons de danse dans le jardin ; il y avait donc là-dedans tout ce que je connaissais de la littérature, les romans pour petites filles, et quelque chose de très personnel, à savoir les rapports conflictuels entre mère et fille. J'ai écrit le roman à la machine à écrire, avec papier carbone ; j'ai retrouvé l'exemplaire il n'y a pas si longtemps. C'était vraiment le premier acte où j'ai écrit quelque chose et l'ai donné à lire ; là, il s'est passé quelque chose, je n'écrivais plus juste pour moi.

LS – Dans la venue à l'écriture, les références littéraires jouent souvent un rôle déterminant. Dans l'un de vos entretiens, vous avez pu citer Boccace, Voltaire ou Marguerite de Navarre comme références pour penser votre contribution à *Rue du chêne*, commande faite par l'ASBL « Lire

et Écrire » à une série d'auteur·rices, à destination de personnes adultes en apprentissage d'écriture. Quelles sont, au-delà, vos références littéraires ?

VM – C'est intéressant, parce que je connaissais pas Boccace, mais bien Marguerite de Navarre, et j'étais à la recherche de structure narrative classique, puisque le principe de « Lire et Écrire », de ce projet-là, était d'écrire un roman à destination d'adultes qui apprennent à écrire, avec un niveau de difficulté adapté. Les gens pour qui j'écrivais étaient dans une expérience de vie très puissante, où je me sentais toute petite ; il fallait que je leur donne un vrai contenu, et je voulais leur transmettre quelque chose de mon expérience de la lecture, en prenant une structure classique – celle du récit qui contient plusieurs récits. Je n'avais droit qu'au présent, à l'imparfait et au futur, pas au conditionnel, pour éviter la confusion avec le futur simple, pas non plus au plus-que-parfait ou au subjonctif, et surtout pas au passé simple ; je devais recourir à un vocabulaire simple, et réutiliser les mots les plus compliqués plusieurs fois dans le texte, afin qu'il y ait un enjeu à les apprendre. Il y avait donc ces contraintes, d'une part, et d'autre part, je voulais que la structure du texte puisse porter quelque chose de la littérature antérieure ; je suis donc allée me replonger dans Marguerite de Navarre, et de là dans Boccace, que je ne connaissais pas, mis à part par La Fontaine. C'était une expérience passionnante, parce que j'avais comme éditeur un groupe d'apprenants en écriture ; je les consultais sur mon manuscrit, et leurs retours étaient constructifs, c'était vraiment une expérience d'échange, et de co-construction d'un récit. J'avais beaucoup hésité avant d'accepter cette invitation, et cela a finalement été une expérience magique, la porte ouverte à de nombreuses rencontres à travers toute la Belgique. Cela m'a ouvert un monde, et m'a fait me rendre compte que c'est sans doute pour cela aussi que j'écris, pour aller vers les autres – comme si l'écriture

était une porte vers des personnes que je n'aurais sans doute jamais rencontrées et côtoyées sans cela. Le livre a paru en 2013, et est utilisé par les professeurs en alphabétisation comme base de travail ; je suis parfois invitée pour travailler avec des groupes en alphabétisation, ajouter au livre un chapitre, y incorporer une histoire – ce que la structure du récit permet.

LS – Cela me paraît faire écho à ce que vous avez pu dire en entretien sur la distinction que vous faites entre écrire ensemble et donner la parole.

VM – Tout à fait, on entend beaucoup cette expression, et celle-ci : « parler à la place de ». Il y a quelque chose qui m'agace là-dedans : soit on a quelque chose à dire, et on le dit, soit on est intéressé par ce que l'autre dit, alors on fait une place à l'autre dans l'espace privilégié qu'est la littérature. Dans *Sauvage est qui se sauve*, où je parle de mon frère décédé, le problème était pour moi de ne pas prendre la parole à place des personnes qui, comme lui, ont été adoptées, et de ne surtout pas prendre la parole en tant que personne blanche, non adoptée et qui parlerait à leur place. Se mettre à la place de l'autre, cela nous vient directement de notre héritage judéo-chrétien, ou plutôt seulement chrétien, et c'est une aporie ; on ne peut pas se mettre à la place de l'autre, on ne peut rencontrer l'autre si on tente de se mettre à sa place, il y a quelque chose qui dérape, même si l'intention est louable.

LS – On touche sans doute à la limite entre empathie et appropriation.

VM – Certainement, il y a de cela ; les choses changent, cela dit, on réfléchit de plus en plus au fait que ne parler que de soi peut être un écueil aussi. Si je ne pense pas souhaitable d'ajouter à la littérature une espèce de grille morale, des seuils qu'il nous serait interdit de franchir, je trouve

en revanche passionnante la réflexion consistant à réfléchir à ses propres limites, à interroger les règles, à mettre son désir en tension avec elles, à trouver, entre deux pôles opposés, la troisième voie, la tangente qui va tout traverser.

LS – Ce jeu avec les contraintes a nécessairement nourri votre écriture théâtrale, et au-delà votre écriture tout court ; en quoi peuvent-elles être stimulantes ?

VM – Elles le sont parce qu'elles interrogent, nous interrogent par rapport à nos propres limites, et permettent de pousser la littérature plus loin ; l'idée, c'est quand même d'écrire. L'expérience qui a mené à *Rue du chêne* était de ces moments-clé ; l'idée de base, celle de réunir dans des ateliers de lecture des écrivains et des adultes apprenant à écrire, a donné lieu à des échanges perturbants dans le meilleur sens du terme : pour un adulte angoissé par cet apprentissage, voir un auteur ou une autrice écrire une phrase bancale, faire des fautes d'orthographe, cela a quelque chose de libérateur. Pour un écrivain confirmé, voir un écrivain en herbe produire une phrase avec un rythme digne des textes de Flaubert, c'est une révélation. Cela a été une expérience-choc qui a mis en question mon rapport à l'écriture. Pour moi, jusque-là, autrice, c'était la plus belle chose que l'on puisse faire au monde ; rencontrer ces personnes qui avaient mal à l'écriture m'a fait m'interroger sur le public pour qui j'écrivais, sur celui qui pouvait se sentir exclu de mes livres ; à terme, cette réflexion a changé la texture même de mon écriture. Cela m'a amenée à faire descendre la littérature de son piédestal, à faire en sorte que l'écriture chante, qu'elle danse, qu'elle s'entende, au-delà de mon seul milieu. L'écriture est liée à un certain concept de classe, aussi ; certains livres ne sont pas pour tout le monde ; dans les représentations, on l'associe au fait d'être savant, d'être intelligent, comme

s'il n'y avait pas d'autre intelligence que livresque, de la parole, du langage.

LS – À vous écouter, ce qui s'impose, c'est l'importance du collectif, de cette cocréation qui permet de créer ensemble ce que l'on n'aurait jamais pu créer seul, mais aussi de l'oralité, qui imprègne l'écriture du théâtre, naturellement, mais aussi d'autres formes littéraires.

VM – Quand j'avais dix-huit ans, je me suis retrouvée dans un cours de théâtre avec un professeur assez jeune et assez étrange ; c'était un personnage, à priori saugrenu sur un campus universitaire, mais d'autant plus rafraîchissant. J'avais alors un cours de déclamation qui consistait à interpréter de la poésie, y compris contemporaine ; on choisissait un poème, et on le déclamait. C'est comme cela que j'ai découvert la poésie ; quelque chose, là, s'est passé au niveau de l'oralité, du besoin pour moi de faire du théâtre, d'éprouver les mots avant de les écrire. Dans les parcours scolaires, ce sont vraiment les rencontres qui comptent, finalement ; peut-être que si j'avais rencontré un professeur de mathématiques qui avait le culot, le charisme, l'intelligence et l'humanité de cet homme, qui sait ? Je serais peut-être devenue chercheuse en mathématiques. Il s'est passé quelque chose, dans cette classe, qui était formidable, une forme de résistance à la norme qui me plaisait beaucoup. Cela revient à la question des trajectoires de vie, de ce qui aurait pu être si telle ou telle chose avait ou n'avait pas eu lieu, si j'étais née ailleurs, ou si Louvain n'avait pas chassé les francophones... La question du moi me passionne parce que c'est une énigme, qu'on construit avec les autres, quoi qu'en dise le développement personnel.

LS – Le choix du français comme langue d'écriture s'est-il imposé naturellement ? Qu'est-ce qui a guidé, sinon, ce choix ? On peut penser à *Linden*, où l'on retrouve des

phrases en néerlandais, parce qu'un des personnages est flamand. Dans quelle mesure le théâtre, le roman permettent d'évoluer entre les langues ?

VM – Il y a une très belle réponse de Marie Gevers, à propos de la langue ; elle écrit : « Le jardin parle à la fois français et flamand²¹⁸. » Autant chaque langue a son propre esprit, autant ce qui me fait écrire n'est pas forcément dans la langue ; c'est dans le langage, plutôt que dans une langue ou l'autre. Mon grand-père, égyptien, parle extrêmement bien français, le français étant la langue des dominants dans un pays où, sinon, on parlait anglais ; il a étudié chez les jésuites, puis est venu à Paris pour faire ses études dans la « Ville-Lumière ». Il y a donc un rapport au français qui me plaît peu. De mon côté, petite, j'habite en Flandre et suis scolarisée en flamand ; ma mère, qui est flamande, a connu le mépris des francophones, l'oppression linguistique qui est bien sûr aussi une question de classe ; tout *Loin de Linden* parle de cela. Elle me transmet sa colère face au monde francophone et au rapport du monde francophone au monde flamand dans la Belgique qu'elle a connue – et qui s'inverse maintenant. Mon père, lui, me transmet sa honte d'avoir fait partie d'un groupe dominant qui parle français. C'est déjà un mélange de langues, et voilà que l'Université explose et que l'on est expulsés de Louvain, parce que mon père donne cours de français à l'Université. Mes parents, idéalistes, décident de tenter l'aventure de Louvain-la-Neuve, et voilà que l'on se retrouve dans une école où l'on nous traite de « flamoutches » ; au moment de la scission, à Louvain-la-Neuve, c'est vraiment mal vu de parler flamand, les gens de ma classe ayant connu des jets de pierre de la part des enfants flamands, s'étaient bat-

218. Tapuscrit inédit « Pourquoi j'ai commencé à écrire » / « Pourquoi, flamande, j'écris en français », Anvers, 1937 (conservé aux AML).

tus avec eux. On disait finalement assez peu qu'on était flamands, et je m'en sortais en disant que mon grand-père habitait à Paris, en parlant français comme les Parisiens – si on était français, on ne faisait pas partie de la querelle, et comme mon père était égyptien, mon frère et ma sœur, Coréens, cela passait. J'ai commencé à écrire en français parce qu'il n'y avait pas le choix ; mais toutes proportions gardées, écrire en français, pour moi, c'est écrire dans la langue du dominant. Mais je me suis attelée à parler français mieux que les francophones, afin d'être acceptée – entraînée en cela par ma sœur, arrivée de Corée à neuf ans, et déterminée à apprendre le français, ce qu'elle a fait en un an, avec une force de volonté hors du commun. J'ai donc adopté le français, qui était après tout la langue de mon père, de nombre des livres que j'avais lu mais je pense que ma langue de cœur, c'est le flamand ; quand je réfléchis à quelque chose qui est de l'ordre d'une décision intime, je me parle en flamand. Si je parle en français, le langage se met en place, une forme de système se met en place ; quand j'écris, il faut que je casse ce système, tout le temps, comme si la langue parlait toute seule.

LS – C'est ce qu'ont évoqué les autrices luxembourgeoises de langue française qui nous ont accordé des entretiens plus tôt dans l'année : cette tendance à penser en luxembourgeois, mais à créer essentiellement en français – même si rien de comparable aux traumatismes communautaires qu'a connus la Belgique ne s'est déroulé au Luxembourg.

VM – C'est intéressant, ce rapport aux langues ; dans mon propre cas, ma connaissance du flamand est celle d'une petite fille de neuf ans. Si je dois parler de sexualité ou de politique, je n'ai pas le vocabulaire, ou en tout cas pas instinctivement ; je me méfie aussi d'un rapport à la langue comme d'un paradis perdu : je suis très émue quand j'entends des poèmes en

flamand, que je vais voir une pièce de théâtre en flamand, mais je sais aussi que c'est parce qu'il y a quelque chose avec cette langue qui relève d'un paradis perdu. D'ailleurs, une fois adulte, j'aurais très bien pu faire le Conservatoire en flamand, et j'ai choisi de ne pas le faire ; je me demande souvent pourquoi : peut-être était-ce une volonté de préserver cette langue de l'enfance, à laquelle j'ai été arrachée, que j'aurais pu faire grandir avec moi mais que j'ai choisi de garder en l'état.

LS – Cette langue s'est frayée un chemin dans *Loin de Linden*, en un sens ; elle a pénétré le français par des interstices.

VM – Pour *Loin de Linden*, j'ai travaillé sur des transcriptions d'interviews de mes deux grand-mères, dont une s'est faite entièrement en néerlandais, et même en patois, pas le beau néerlandais que l'on apprend à l'école ; c'était la langue du village dans lequel j'ai grandi. Et cela, j'ai voulu le retranscrire ; il était possible d'écrire une pièce bilingue, mais j'aurais dû la mettre en scène moi-même, ce qui aurait été compliqué. Je me suis donc dit que j'allais transcrire sa parole en français, mais dans un français différent, et je suis tombée pour la traduire sur une langue qui est un peu celle que ma mère parle, où les mots intraduisibles échappent. C'était un bonheur de tricoter cela, de jouer avec ces deux voix, de les entremêler ; le plaisir demeure un moteur-clé de l'écriture.

2. La publication

LS – Avant la publication de votre premier roman, *Les Cerfs* (2014), avez-vous proposé des textes à des revues, à des éditeurs ? Lesquel(le)s ? Quelle réponse avez-vous reçue ? Comment l'avez-vous vécu ?

VM – Non, pas vraiment. Quand j'étais petite, Louvain-la-Neuve était aussi un endroit de possibles ; il faut s'ima-

giner les années 1970, un gigantesque chantier, plein d'étudiants ; les gens qui habitaient là avaient du désir d'inventer quelque chose à partir de rien. Les personnes qui nous rendaient visite disaient souvent que la ville était laide n'avait pas d'âme – ce à quoi mes parents répondaient : « oui, mais il y a de la fête ! ». Parmi ces possibles, il y avait le journal des habitants de la ville, *La Bulle* ; je leur ai envoyé une histoire, et ils l'ont publiée : c'était ma première expérience de publication. Les enfants du quartier m'ont donné leurs impressions, m'ont demandé d'écrire plutôt ceci ou cela ; c'était une belle expérience et un beau tremplin. Après cela, en termes de publication, il m'est arrivé des choses bizarres ; il y a eu ce professeur d'histoire de la littérature, à qui j'ai dit que j'avais envoyé des manuscrits à tout le monde, et que personne ne m'avait répondu. Il m'a conseillé de continuer à écrire et de garder dans un tiroir ce que j'écrivais, afin d'avoir une réserve de textes à leur fournir quand ils reviendraient vers moi. J'ai suivi son conseil, et c'est à ce moment-là que j'ai eu une réponse d'un éditeur, Jacques Antoine, qui m'a appelée et proposé un rendez-vous afin de discuter de la meilleure façon de retravailler le manuscrit, ce qui m'a braquée. J'ai donc laissé passer du temps avant de lui répondre et, quand je l'ai finalement fait, j'ai appris qu'il était décédé. Après cette première expérience, qui m'a calmée, mon ami Frédéric Duchêne, m'a proposé de monter une pièce à partir de mon texte, en oubliant momentanément mes envies d'édition. J'ai pour la première fois vécu ce que c'était d'être dans une salle et d'entendre des acteurs et des actrices dire mes mots. Et puis Émile Lansman est arrivé : il ouvrait une collection d'écriture contemporaine, et voulait publier mon texte. Je n'ai rien eu à faire, il est venu tout seul, et j'ai accepté ; mon texte a été le huitième de sa collection « Le théâtre à vif ». Cela m'a pris de court puisque, après le rendez-vous manqué avec Jacques Antoine, j'avais réfléchi à mon rapport à

l'édition, sans doute encore immature. La publication de ce texte chez Émile Lansman a rencontré un certain écho, notamment auprès des adolescents, et j'ai été invitée à donner des ateliers, à réfléchir sur la rencontre entre théâtre et adolescence, ce qui m'a amenée à faire un long détour avant de finalement revenir à l'écriture de prose.

C'est donc plus tard que j'ai pu entamer l'écriture d'un roman, grâce à une rencontre avec Anne, des éditions Esperluète, en 2009 ; elle a lu certains de mes textes, on a discuté ensemble de ce que c'était qu'un roman, et c'est de cette discussion, d'un long travail d'un an sur un recueil de textes qu'est sortie une première publication, illustrée par Alexandra Duprez. J'avais envie d'aller plus loin là-dedans, de bricoler mes textes et peut-être de quitter un peu le plateau pour revenir au point de départ : être avec mon papier, et écrire mon texte. Cette boucle avec le théâtre a été vraiment fructueuse, parce qu'elle a été l'occasion de faire des expériences – ce qui, adolescente, était incroyable : on pouvait mourir, vivre des histoires d'amour extraordinaires sur le plateau, et puis aller boire un verre ou rentrer chez soi. J'avais besoin d'être physiquement active avant d'écrire, parce que j'ai grandi à l'ombre d'une bibliothèque, dans une ville où la valeur première est le savoir ; mais il me manquait un savoir physique. Je ne renie ni l'un ni l'autre, mais comme j'étais gavée de livres, j'avais besoin de mettre mon corps à l'épreuve, et c'était plus intéressant pour moi de le faire comme cela, que d'essayer de prendre des substances. Ma drogue à moi, c'était le théâtre, elle me procurait des sensations comparables.

LS – On l’a évoqué, vos textes ont été à plusieurs reprises illustrés par Alexandra Duprez. Comment a fonctionné cette collaboration ? Est-ce que l’illustration nourrit le texte, ou est-ce l’inverse (ou les deux à la fois) ?

VM – C’est toute la magie de cette maison d’édition qu’est Esperluète, dont l’éditrice est plasticienne ; c’est donc à la fois une grande lectrice, et une éditrice faisant dialoguer dans les livres qu’elle édite la gravure, le dessin et le texte. Elle part du texte qu’elle reçoit, et met en relation son auteur et plusieurs artistes ; elle m’avait parlé des travaux d’Alexandra, et le coup de cœur a été immédiat. Elle a été inspirée par les aborigènes et les chemins qu’ils tracent, ce qui correspondait en plein à l’idée de mon recueil, celle de tracer un chemin dans le paysage. Je l’ai confié à Anne, et elle a contacté Alexandra, qui a envoyé une série d’images qui résonnaient avec ce qu’elle lisait. Toutefois, elle n’a pas dessiné pour le livre, et de mon côté je n’ai pas écrit pour ses dessins. On ne s’est pas rencontrées avant trois ans ; c’est quand j’ai reçu le prix pour *Les Cerfs* que je l’ai invitée à recevoir le prix avec moi, qu’on s’est rencontrées et qu’on est devenues amies. C’est une démarche différente, qui consiste à créer *ensemble*, plutôt qu’à donner un texte à illustrer, ou à fournir un dessin sur lequel écrire. Le fait d’avoir si bien travaillé avec des femmes – cette éditrice, cette dessinatrice – m’inspire aussi ; il y a eu quelque chose de naturel dans ce travail, comme si l’on se retrouvait dans une même temporalité. Je ne sais pas si c’est dû à notre genre, au fait qu’on est de la même génération, mais je me suis sentie bien dans cette collaboration, des choses n’avaient pas besoin d’être dites – comme si on était liées par un implicite partagé, comme si l’on parlait la même langue. Cette éditrice, aussi, casse toute possibilité d’un rapport de pouvoir, et c’est très précieux ; j’ai eu beaucoup de partenaires, comme des directeurs de théâtre, avec qui c’était moins évident. Et c’est d’ailleurs souvent l’expérience

que j'ai eue en travaillant avec des femmes à des positions de pouvoir, le rapport de pouvoir était cassé tout de suite, la relation pouvait être fluide, ne pas dérapier.

3. Sociabilité littéraire

LS – En 2002, vous avez participé à la résidence d'écriture organisée par le Centre des auteurs dramatiques à Orford (Québec), où vous avez écrit *Eden Palace*. Dix ans plus tard, en 2012, vous avez suivi pendant trois semaines comme observatrice le travail des conseillers dramaturgiques Elizabeth Bourget et Paul Lefebvre. En 2014, vous avez dirigé à Montréal, avec Paul Lefebvre, une résidence d'écriture, organisée par le même CEAD, sur le thème « Retravailler son texte ». Vous avez aussi vécu deux résidences d'écriture (2011, 2017) à Mariemont. Quelle a été votre expérience à ces différentes occasions ? Quel regard portez-vous sur les résidences d'écriture et sur les possibilités qu'elles offrent à un-e auteur-riche, plus généralement ?

VM – Pour moi, il y a deux types de résidence : celle où la rencontre est au centre, comme Montréal, et Bamako, mais aussi Binche, parce qu'Émile Lansman avait eu cette idée folle de prendre des auteurs francophones, neuf au total, et de les loger dans un hôtel de Binche comportant, précisément, neuf chambres. Le soir, on y logeait, et la journée, on allait à la rencontre de classes, on n'était pas là pour écrire, mais pour se rencontrer. On se souvient tous, alors que c'était dans les années 1990, on a tous gardé en souvenir la réceptionniste de l'hôtel, passionnée par les tueurs en série et les psychopathes, et qui nous a montré sa collection d'articles et de magazines à ce sujet ; cela nous a marqués tous et toutes au point de rentrer dans certains de nos textes par après. C'est lors de cette résidence que j'ai rencontré Luc Dumont, alors qu'il vit près de chez moi, mais aussi Lise Vaillancourt, avec qui on a toujours une grande

amitié, Nathalie Boisvert, également du Québec ; ce sont des rencontres qui nous ouvrent, dans le sens où l'écriture reste un travail solitaire : même si j'écris pour des compagnies de théâtre, je suis la seule autrice, et on ne parle pas du tout des mêmes choses quand on parle avec les acteurs et les actrices. La résidence à Binche m'a permis de rencontrer des écrivains qui se posaient les mêmes questions que moi, se torturaient pour des virgules, des syllabes en trop. La résidence à Bamako, cela a été très fort aussi : l'idée était d'envoyer des auteurs du Nord dans un pays du Sud, pour les secouer et qu'ils regardent autre chose que leur nombril. On arrivait là avec plein de certitudes sur l'écriture, et on repartait de là en ne sachant plus quoi ou comment écrire. Ce trouble nous a permis de nous ouvrir, de rencontrer une autrice algérienne, devenue une amie, un auteur malien, de se retrouver dans Bamako.

De ces résidences de rencontre, jamais je ne suis revenue avec un texte, mais plutôt avec de l'inspiration pour les textes suivants ; c'est de l'écriture qui n'est jamais arrivée dans un livre, mais qui nourrit les livres qui arrivent, c'est la partie invisible de l'iceberg, et c'est ce que je préfère.

La résidence de Mariemont, ou la chartreuse à Villeneuve, ce sont des résidences d'écriture où l'on rencontre également des gens, mais où l'on travaille essentiellement en solitaire, toute la journée, pendant deux à trois semaines parfois. Ce sont des résidences formidables quand il s'agit de finir un projet d'écriture. À Mariemont, on est logés dans une petite conciergerie à l'arrière du parc, où il n'y a rien à faire, à part visionner les DVD de films classiques et écrire ; quand on n'en peut plus, on appelle quelqu'un de l'équipe organisatrice du CEAD ou de celle de Lansman. C'est une résidence d'efficacité, pour moi.

Un autre type d'expérience dont on parle peu, ce sont les résidences sauvages. Je viens d'en faire une avec une amie

autrice ; on part quelque part avec des amis auteurs, et on écrit, en se retrouvant autour des repas. C'est comme une résidence, mais officieux – sans devoir rédiger de dossier, ce qu'il m'est impossible de faire quand je ne sais pas encore ce que je vais écrire. Ces résidences sauvages, au début du projet d'écriture, sont vraiment précieuses.

LS – En novembre 2023, vous êtes entrée, avec *Linden* et *Adèle*, dans la collection « Espace Nord » aux éditions Labor, collection patrimoniale par excellence pour la littérature belge de langue française. Qu'est-ce que cela représente pour vous ?

VM – Cela m'a mise en joie de l'apprendre ; depuis que j'ai dix-huit ans, je lis les livres de la collection Labor, qui est devenue Espace Nord, et par exemple, Marie Gevers, sur qui je travaille pour le moment, me passionnait à cet âge-là, et je l'ai lue dans un livre de cette collection. Plus tard, il y a eu Michèle Fabien, Madeleine Bourdouxhe, et toutes ces autrices qui m'ont inspirée ; je voulais être comme elles, je me disais qu'il y avait moyen d'être belge et autrice, ce qui n'était pas évident quand j'avais vingt ans, où tout était à Paris, où je n'avais pas du tout envie de partir. C'était « la » collection. Comme pour faire écho à la jeune femme de dix-huit ans que j'étais, me retrouver dans cette collection avec elles, mais aussi avec Maeterlinck a été un grand moment de joie. Je vois cette maison d'édition comme un endroit avec plein de gens que j'aime, un endroit vivant.

LS – Ce qui se distingue de ce que l'on peut reprocher à des éditions patrimoniales françaises comme la Pléiade, qui a ce côté musée, figé.

VM – Oui, tout à fait ; ce sont des livres de poche, très accessibles, et de beaux objets.

LS – Ce qui rejoint la dimension picturale que l'on associe souvent à la littérature belge.

VM – En Belgique, on sait que les mots ne suffisent pas ; peut-être parce qu'on est bilingues, et qu'on sait déjà que dire une chose dans une langue ou dans l'autre, c'est dire autre chose. Peut-être que c'est dans cet écart, dans ce vide entre deux langues, que tout se joue ; peut-être que c'est quelque chose qui nous est spécifique, de ne pas se contenter des mots, et de ne pas se payer de mots.

4. Sensibilité aux questions de genre

LS – Dans un entretien avec la revue *Karoo*, vous avez dit : « Je trouve qu'il y a des parallèles à faire entre le monde patriarcal et la manière dont on utilise la langue pour penser²¹⁹ » ; pouvez-vous développer ?

VM – La première fois que j'ai pensé cela, je ne connaissais pas le mot « patriarcat » ; c'était en rhéto, je devais faire une dissertation, et on m'a imposé une structure classique, thèse-antithèse-synthèse. Je ne comprenais pas pourquoi, et je trouvais cette structure aux allures de trinité absurde et arbitraire. J'ai ensuite lu l'autrice américaine Starhawk, et son livre *X*, où elle déconstruit la pyramide patriarcale, triangle avec un sommet et une base, donc une hiérarchie, par opposition au cercle, dans lequel la pensée peut circuler en cercle, sans hiérarchie. Penser en cercle, cela peut changer la littérature ; cela peut être le début de quelque chose, d'une danse. Gertrude Stein, que je ne connaissais pas au moment de rédiger des dissertations, avait déjà ouvert la voie. On sait que certaines structures de langage fonctionnent : le nombre trois dans les contes, où le héros devra affronter des obstacles à trois reprises, etc. La question du

219. « Entretien fleuve avec Veronika Mabardi », <https://karoo.me/articles/entretien-fleuve-avec-veronika-mabardi-i/>, page consultée le 22 avril 2025.

sens des structures de la langue me passionne et m'interroge depuis longtemps; cela rejoint aussi la hiérarchie entre écrit et parole, université et champ, il y a quelque chose d'une hiérarchie impensée, implicite sinon inconsciente à casser avec l'écriture. La question des archétypes, aussi, rejoint cette problématique, et m'interroge depuis l'enfance; c'est très difficile de déconstruire quelque chose qui nous constitue, mais l'écriture me paraît un bon moyen : on peut se relire, revenir sur ses pas, avoir une prise sur l'écriture, réagencer dans un ordre différent ce qu'inconsciemment on a agencé selon les mêmes structures, les mêmes schémas.

Entretien avec Véronique Biefnot²²⁰

Véronique BIEFNOT est née à Colfontaine en 1961. Après une agrégation en philo et lettres à l'Université libre de Bruxelles, l'étude de la peinture aux Beaux-Arts et de l'art dramatique au Conservatoire, Véronique Biefnot interprète plus de quarante grands rôles au théâtre. Parallèlement à cette vie d'actrice, de présentatrice de télévision et de metteuse en scène, elle mène des projets convoquant la peinture et l'écriture.

En 2011, son premier roman, *Comme des larmes sous la pluie*, paraît aux éditions Héloïse d'Ormesson ; il sera suivi d'un deuxième tome, *Les Murmures de la terre*, (2012), et d'un troisième, *Là où la lumière se pose* (2014). Véronique Biefnot publie également *La Route des coquelicots* (2015) et *Au tour de l'amour* (2015), textes écrits à quatre mains avec le romancier Francis Dannemark, disparu en septembre 2021. Son dernier roman, *Certaines ombres rêvent*, a paru en 2023 aux éditions M.E.O. Plus récemment, elle a publié *Belgiques* (2024), recueil de nouvelles paru chez Ker.

Laetitia SAINTES est chercheuse postdoctorale à l'Université du Luxembourg dans le cadre du projet FEATHER, consacré aux autrices luxembourgeoises de langue française.

Marvin ANDRIEUX est doctorant à l'Université du Luxembourg dans le cadre du projet FEATHER ; il prépare

220. Il s'agit de la retranscription de l'entretien réalisé avec l'autrice le 26 avril 2024, à l'Université du Luxembourg.

une thèse de doctorat consacrée à l'œuvre poétique d'Anise Koltz.

1. La venue à l'écriture

LS – Quand et comment êtes-vous venue à l'écriture ? Qu'est-ce qui vous a donné envie d'écrire ? Qu'avez-vous commencé à écrire (formes, genres) ?

VB – Comme vous l'avez dit, j'ai fait des études de lettres, donc forcément il y a chez moi, à la base, un intérêt pour la lecture et l'écriture, mais qui ne prenait pas une forme bien définie. Jamais je ne m'étais dit que j'allais devenir comédienne, mais il se fait que j'ai eu la chance de faire des études primaires dans des classes où on était regroupés avec les élèves de l'année supérieure. Comme apparemment, je me débrouillais bien, j'ai pris de l'avance, je me suis retrouvée à l'Université à seize ans, et j'étais agrégée à vingt ans. J'ai commencé à donner cours à des gens qui avaient quasiment mon âge, mais ça n'était pas pour moi ; et comme j'avais fait du théâtre à l'Université, avec le Cercle de Slavistique notamment, et que j'y avais rencontré des comédiens, des comédiennes et des metteurs en scène professionnels, on m'a conseillé d'attendre avant d'aller enseigner, et de faire le Conservatoire en attendant. Ce n'était pas prévu, et j'ai fait en même temps le Conservatoire et les Beaux-Arts.

Lorsque l'on fait du théâtre, on a une approche du texte et de la littérature tout autre que celle que l'on peut avoir à l'Université ; c'est une approche plus viscérale, parce qu'il s'agit de s'approprier les textes des grands auteurs, francophones ou pas, de Tchekhov à Shakespeare, en passant par Racine et Molière. C'est une approche beaucoup plus intime, moins intellectuelle du texte, qui m'a plu énormément ; j'ai alors songé à faire des adaptations de textes romanesques au théâtre. J'ai pu en mettre certains en scène,

mais pas tous, parce que les textes écrits pour le théâtre présentent cette difficulté supplémentaire des contraintes économiques : c'est toujours trop cher, il y a toujours trop de personnages, de décors ou de costumes. Et un jour, alors que je jouais dans un grand théâtre bruxellois, le théâtre du Public, une pièce de Yasmina Reza, *Les Dieux du Carnage*, je présente au directeur du théâtre un projet d'adaptation, de mise en scène ; il reconnaît la qualité de l'écriture, mais me dit non, en raison des contraintes budgétaires. Convaincu que j'avais un don pour l'écriture, il me dit : pourquoi n'écris-tu pas un roman ? Je suis sortie de chez lui dépitée – j'avais passé des semaines sur cette adaptation – et me suis finalement dit que je l'écrirais, ce roman. Cela a donc été le moteur de l'écriture de mon premier roman – un moteur de rébellion, de frustration. Je me suis mise au travail, convaincue d'abord que je me lasserais vite, ou n'aurais pas d'inspiration au-delà d'un chapitre ou deux ; mais je me suis prise au jeu, et cela a donné un premier roman, *Comme des larmes sous la pluie*. Un soir où j'étais de passage au théâtre, avec sous le bras le tapuscrit du roman, je suis revenue voir ce directeur en lui proposant de le lire ; deux jours plus tard, il déboulait dans ma loge, stupéfait. S'il avait beaucoup aimé le texte, il ne se pensait pas bon juge ; aussi m'a-t-il proposé de le faire lire à d'autres personnes – des spectateurs, des membres du comité de lecture, ne sachant pas qui avait écrit le texte. Ils devaient remplir un questionnaire et donner leur avis sur le texte ; le soir, quand je venais jouer, m'attendaient systématiquement plusieurs enveloppes avec des avis. J'étais pleine d'appréhension, parce que quand les gens ne savent pas qui a écrit, ils ne mettent pas de gants ; mais il se fait que les avis étaient largement positifs. Parmi ces premiers lecteurs, une personne a réellement accroché, qui connaissait une libraire travaillant chez Filigranes, grande librairie bruxelloise, et qui a donné à mon insu mon texte à lire à son patron, Marc Filipson. Voici qu'il

me téléphone et me propose de passer à la librairie pour discuter, connaissant plusieurs éditeurs. Je n'avais alors pas seulement songé que le texte puisse être édité, je ne connaissais alors personne dans l'édition. Quelques jours plus tard, il me recontacte : il avait donné mon manuscrit à Héloïse d'Ormesson, venue à la librairie pour une séance de dédicaces d'un de ses auteurs ; elle l'avait adoré et allait me contacter. Cela a démarré comme cela, de façon totalement inhabituelle ; généralement, on écrit un premier roman qui est refusé partout, un deuxième qui, éventuellement, est accepté par une petite maison d'édition. Dans mon cas, cela a été l'inverse : mon premier roman, ma première tentative a été tout de suite prise dans une maison d'édition relativement importante à Paris, et en outre, a été un best-seller. Les deux premières années qui ont suivi la parution de mon roman, j'étais à Paris pour en faire la promotion dans les salons du livre, à la télévision, en radio – tout ce que l'on espère faire un jour, éventuellement, quand on est auteur, je l'ai fait la première année avec mon premier roman. Rétrospectivement, je suis heureuse que cela me soit arrivé quand j'avais cinquante ans ; je n'avais aucun besoin de reconnaissance, j'en avais eu assez avec le théâtre ; cela m'amusait. À vingt-deux ou vingt-trois ans, j'imagine que ce succès aurait été beaucoup plus difficile à gérer – car cela s'arrête, à quelques exceptions près, du fait du phénomène de nouveauté, qui attire forcément. J'ai eu beaucoup de chance qu'Héloïse d'Ormesson publie ma trilogie, qui a ensuite paru en format de poche ; d'autres de mes livres ont paru au Castor astral, autre maison française. Pour moi, l'expérience n'a été que positive, parce que j'avais l'âge, l'expérience et la formation que j'avais, que je pouvais profiter de cette expérience pour ce qu'elle était – très agréable mais forcément passagère. La suite a été tout aussi réjouissante : actuellement, je suis dans trois maisons d'édition différentes, pour trois projets différents – *Certaines*

ombres rêvent, entre fable et méditation philosophique, très distinct de ce que l'on écrit en général, et de ce que j'écris en particulier, et je suis ravie que l'éditeur ait pris ce risque avec moi. Je sors dans quelques mois un recueil de nouvelles chez Ker, où j'ai eu toute latitude de faire ce que je voulais ; c'est un recueil centré sur la Belgique, et j'ai pris pour thème le surréalisme. Ce sont des expériences extrêmement riches, mais en-dehors du circuit commercial que l'on peut connaître dans les maisons d'édition parisiennes, qui fonctionnent moins sur la durée et sont bien moins fidèles aux auteurs qu'il y a encore vingt ans. Humainement, cela peut être très dur.

LS – Cela est aussi le fait de la multiplication exponentielle du nombre de titres qui paraissent, d'un marché articulé autour de prix qui, parfois, ne fonctionnent pas sur le plan commercial, au détriment de relations professionnelles entre auteur et éditeur longues de dizaines d'années parfois, et sacrifiées pour des considérations mercantiles.

VB – C'est le revers de la médaille de la démocratisation ; avec les moyens dont on dispose tous, à présent, avec l'informatique, tout le monde peut écrire, ou faire de la musique. Il y a un phénomène de masse qui nuit à la création, dû en partie au fait que tout le monde pense être capable d'écrire ; je ne compte plus le nombre de mes lecteurs qui me confient s'être mis à l'écriture, ce que j'encourage, bien sûr, tout en étant convaincue que tout le monde ne sait pas écrire. Il y a donc tout un tas de choses qui sortent, souvent sans le filtre que constitue la publication dans une maison d'édition.

LS – Au Luxembourg, par exemple, on observe un nombre croissant de publications en autoédition, particulièrement chez les autrices, plus que chez leurs confrères. Il n'y a donc plus de médiation : l'on passe directement de

l'auteur ou de l'autrice au lecteur, sans le travail qu'assure l'éditeur – travail de tri, de filtre, de médiation.

VB – Absolument ; cela me fait penser à Edern, la maison d'édition que nous créons avec Vincent Engel, autre auteur belge. L'idée en est née justement du constat de cette massification, mais aussi de l'existence d'auteurs reconnus, mais qui n'ont plus de maison d'édition ; d'auteurs débutants, qui n'en ont pas encore et ont accumulé les lettres (standardisées) de refus. L'idée d'Edern, c'est de les aider à accéder à la publication en jugeant leur texte sur pièce : soit il y a beaucoup de travail à faire, et on oriente l'auteur vers des ateliers d'écriture, soit le texte est bon, mais il y a encore des choses à améliorer. Pour contourner le problème de l'écriture inclusive, on appelle « plumes » les auteurs et autrices, et « ailes » ceux et celles qui procèdent au travail d'édition, retravaillent le texte. Il s'agit vraiment d'une collaboration : on peut être aile de quelqu'un, et plume de quelqu'un d'autre, dans une sorte de cercle vertueux puisque ceux qui adhèrent à l'idée d'Edern sont convaincus que même un auteur confirmé peut profiter d'une aide, d'un avis bienveillant sur son texte, d'une critique constructive et objective autant que faire se peut. Le principe est de démocratiser l'accès à la lecture : chez Edern, les e-books seront vendus à moins de dix euros ; quant aux livres papier, ils seront imprimés à la demande, en réaction aux quantités ridiculement élevées que les maisons traditionnelles impriment (et finissent largement par mettre au pilon). Cela interpelle, particulièrement au moment où, en vertu de la concentration des médias, des maisons d'édition et des librairies entre les mains d'un petit nombre d'industriels, interviennent dans toute la chaîne du livre ; le livre, qu'il soit vendu ou non, rapportera de l'argent à cette chaîne – constat qui nous révolte chez Edern. Parallèlement à cela, je lance un studio d'enregistrement de livres audio, parce que les livres audio marchent très bien, notamment chez les jeunes, amateurs

de podcasts et de livres audio – on passe facilement des uns aux autres. Je procède en circuit court, si l'on veut : cette chaîne du livre, elle aboutit aussi au livre audio ; ce sont les grandes maisons d'édition qui choisissent de faire lire certains de leurs titres, les mieux vendus le plus souvent. Cela ne laisse aucune chance aux auteurs débutants ou moins connus ; avoir un studio totalement indépendant permet de donner leur chance aux maisons d'édition plus confidentielles, à ces auteurs moins sollicités par les grands studios.

Marvin Andrieux – J'aimerais revenir à cette idée d'ailes et de plumes propre à Edern, qui m'a fait songer au travail d'écriture à quatre mains mené avec Francis Dannemark ; dans quelle mesure ces deux démarches se rejoignent-elles ?

VB – C'est totalement différent ; avec Francis, c'était vraiment une collaboration d'égal à égal. D'ailleurs, sur certains livres que nous avons écrits ensemble, par exemple *Soren disparu* (2019), qui part d'une disparition et donne la parole aux proches du disparu, faisant leur portrait, on s'est beaucoup amusés, puisant dans nos souvenirs pour écrire chacun un portrait. Le travail des ailes et des plumes, c'est différent ; un texte est soumis, qui rencontre un premier filtre, et peut être refusé à ce stade. Il peut aussi recevoir un avis favorable moyennant des modifications plus ou moins importantes ; à ce stade, l'aile et la plume se rencontrent, et voient s'ils peuvent travailler ensemble. Le cas échéant, le travail peut être long – j'en suis actuellement à ma neuvième relecture du texte d'un romancier, et des choses nouvelles apparaissent à chaque lecture. C'est un travail de titan ; aucune maison d'édition ne fait cela, mais c'est passionnant, et profitable à la fois humainement et professionnellement, aider quelqu'un agissant sur notre propre travail. C'est aussi un rapport relativement égalitaire entre auteur et éditeur, à rebours de ce qui peut se jouer dans les maisons d'édition classiques.

Avec Francis, c'est différent ; nous nous sommes d'ailleurs rencontrés dans des circonstances amusantes : on avait chacun un roman qui sortait au même moment, mais on ne se connaissait pas. Invités à une soirée littéraire par Jacques De Decker, journaliste et membre de l'Académie, nous avons commencé à nous parler ; on avait tous les deux l'expérience du travail en groupe, lui dans le cadre des festivals littéraires, dont il avait l'habitude, moi dans le cadre du théâtre, et elle nous manquait quelque peu dans l'exercice foncièrement solitaire qu'est généralement l'écriture. Un jour, il s'est vu proposer l'adaptation au cinéma d'un de ses romans ; il m'a alors contactée pour me proposer d'y travailler avec lui, et c'est comme cela que les choses ont commencé, qui nous ont menés à écrire cinq romans ensemble, à animer des ateliers d'écriture – choses qui n'étaient pas du tout prévues. Pour cela, il ne faut pas avoir un ego surdimensionné ; il faut avoir de l'humour, et accepter la critique, sans quoi cela ne peut pas marcher. Concrètement, on travaillait ensemble un jour par semaine, et l'on passait le reste de la semaine à commenter le travail l'un de l'autre, sans mettre de gants.

2. Sociabilité littéraire

LS – Quel regard portez-vous sur le paysage littéraire belge, si on le compare avec le paysage littéraire français, sur les possibilités qu'ils offrent à une autrice, notamment en termes de reconnaissance, sinon de consécration ?

VB – Mon parcours est totalement atypique par rapport aux écrivains que j'ai côtoyés ou que je côtoie, en France ou en Belgique, puisque j'ai démarré par l'aboutissement espéré, ce qui est extrêmement rare. En France, j'ai vu tous les rouages de la machine, et avec le recul que j'avais, j'ai compris comment les choses fonctionnaient ; c'est un univers de cour, où il faut accepter d'être dans le sérail, de flatter

les gens. Quand j'ai dit que je n'avais aucune intention de m'installer à Paris, déjà quand je faisais du doublage, on ne m'a pas crue, me demandant à chaque fois quelle était mon adresse parisienne ; les Parisiens ne conçoivent pas que si on a la possibilité de travailler et de vivre à Paris, on ne le fasse pas. Cela les dépasse. En littérature, c'est pire ; il faut être germanopratin, c'est-à-dire habiter Saint-Germain-des-Prés ou pas loin, pour aller prendre son café dans les mêmes bistrots, flâner aux mêmes endroits, se retrouver dans les mêmes cocktails ; c'est une réalité. Je ne suis jamais rentrée là-dedans. En Belgique, c'est beaucoup plus « bon enfant » ; j'ai été vraiment surprise de la facilité avec laquelle je peux contacter mes éditeurs : lorsque j'envoie un courriel, j'obtiens généralement une réponse dans l'heure, ou le soir même, si vraiment ils ont été débordés. Avec mes éditeurs français, c'est différent, sachant que le Castor astral a en outre trois directeurs – à Bordeaux, à Londres et à Paris ; il faut la plupart du temps multiplier les courriels et appels pour obtenir une réponse, souvent un peu évasive. En Belgique, j'obtiens des réponses argumentées, des vraies réponses, et le travail est à l'avenant, la proximité, réelle, à l'opposé de l'intimité rapide, mais factice que j'ai pu connaître en France. Pour autant, dans le monde francophone, être édité à Paris, contrairement à ce qui se passe dans le monde anglo-saxon par exemple, c'est l'évidence – comme s'il n'y avait rien ailleurs, hormis un peu de mouvement. C'est l'impression incroyable que tout se passe à Paris, impression bien sûr cultivée et entretenue par Paris. Toutefois, la grande différence entre une œuvre éditée en France et une œuvre publiée en Belgique, c'est la force de frappe, en matière de diffusion, des maisons françaises, qui selon leur propre expression « occupent les tables » (des salons, des libraires) et touchent un lectorat bien plus large ; cependant, un livre qui est davantage distribué ne se vend pas mieux pour autant qu'un qui l'est de façon plus restreinte.

LS – De façon révélatrice, les autres autrices belges avec qui nous avons pu nous entretenir, Veronika Mabardi et Geneviève Damas, nous ont livré une expérience de la création semblable à la vôtre par deux points : le théâtre et les ateliers d'écriture.

VB – Effectivement, ce sont deux points cruciaux dans mon propre geste d'écriture. Comme Veronika et Geneviève, je suis comédienne ; comme elles aussi, j'ai adoré l'expérience des ateliers, souvent très ludique et décontractée, mais qui peut aboutir sur la parution d'un roman, ce qui a été le cas pour l'un des ateliers que j'ai animés. Il y en a naturellement de plus sérieux, destinés à des personnes qui veulent faire de l'écriture leur métier. C'est une approche intéressante aussi bien pour la personne qui anime les ateliers que pour ceux qui les reçoivent.

MA – J'aimerais revenir sur la question des références littéraires : quelles sont les vôtres ? Quelles œuvres vont-elles influencer ?

VB – C'est extrêmement éclectique et varié, ce qui est une constante dans ma vie ; je viens d'une famille où il y avait peu de livres. Mon père lisait beaucoup, mais plutôt des essais et des ouvrages techniques. Dès que j'ai pu lire, j'étais à la bibliothèque tout le temps ; je lisais tout, tout ce qui me tombait sous la main. J'ai peut-être perdu beaucoup de temps, mais je n'ai pas eu de formation à la lecture, ce que je trouve plutôt bien. C'est à l'Université que les choses ont été plus structurées, via le Cercle de slavistique, où l'on jouait tous les dramaturges polonais, puis au Conservatoire, où l'on jouait les classiques. J'ai ensuite travaillé dans des théâtres classiques, plutôt bourgeois (Molière, Shakespeare, Racine) et dans des théâtres intellectuels (le Varia, notamment), où l'on montait des auteurs allemands, des auteurs contemporains comme le dramaturge belge Jean-Marie Piemme, qui nous a fait l'honneur d'écrire une pièce pour

nous. Cet éclectisme que j'ai pratiqué dans mes lectures comme sur le plan professionnel, qui est vraiment rare – en général, on travaille dans un théâtre classique, de boulevard, intellectuel, contemporain, et on s'y tient –, j'ai toujours considéré que c'était une grande chance. C'est aussi cela, la démocratie propre à la culture; on peut s'adresser à tout le monde, et tout peut cohabiter, pour des publics différents, ou des moments différents de la vie.

En termes d'autrices, je suis une grande fan de Joyce Carol Oates, et j'aime beaucoup Donna Tartt, aussi. J'ai la chance de travailler pour le moment de travailler avec la traductrice de cette dernière, Edith Soonckindt. Par exemple, Joyce Carol Oates a aussi ce caractère éclectique que j'aime beaucoup; elle écrit de petites choses comme des pavés, investit plusieurs genres, n'a pas peur de se frotter à un genre, un sujet, ne se pense spécialiste d'aucune forme.

LS – Peut-être est-ce davantage le propre de la littérature anglo-saxonne que de la littérature de langue française? Je songe par exemple à la versatilité d'une autrice comme Margaret Atwood, inégalée dans le domaine francophone.

VB – Oui, je le pense aussi; cela doit sans doute beaucoup au fait que les maisons d'édition ont tendance à vouloir canaliser. Par exemple, *Certaines ombres rêvent* est inclassable, ni thriller, ni roman historique – dans les maisons d'édition classiques, cela peut vous coûter la publication de votre livre. Il s'agit de confiner un auteur à un créneau, à un genre; cela me paraît propre à la francophonie. De mon côté, j'écris des romans, de la poésie, du thriller, un roman gothique, j'ai même écrit un roman de gare, pour une commande; je n'ai pas envie d'écrire tout le temps la même chose. L'inspiration me vient de partout – par exemple le sujet de l'hermaphrodisme, sur lequel je me suis penchée à la suite d'une anecdote familiale (un bébé que l'on pensait de sexe masculin à la naissance, mais en vérité de sexe

féminin). J'ai d'ailleurs écrit le livre que cela m'avait inspiré, mon premier roman donc, en songeant à une jeune femme entraperçue quelques minutes dans un magasin de tissus, et dont on m'a dit ensuite que l'on portait le même prénom, elle et moi. Le nom du personnage masculin de ce même livre m'a été inspiré par Marc Levy, que je ne connaissais même pas à l'époque ; on s'est rencontrés ensuite, et cela l'a beaucoup amusé.

3. Sensibilité aux questions de genre

LS – Dans vos références littéraires, quelle place occupent les autrices, francophones notamment (Marguerite Duras ou Suzanne Lilar, p.ex.) ? Est-ce que cela a évolué au fil du temps ?

VB – Il y a souvent chez les auteurs anglo-saxons une liberté de ton que l'on retrouve selon moi un peu moins chez les francophones. Cela dit, j'ai été amenée à prendre part à des jurys de prix littéraires, ce qui m'a permis de lire la production francophone contemporaine – dont Geneviève Damas ou Veronika Mabardi, et j'ai été frappée de la place du genre dans ces œuvres. C'est une réaction normale et justifiée à une place longtemps déniée, avec violence souvent, comme ont pu en témoigner George Sand ou Anaïs Nin. Il y a aujourd'hui, heureusement, de plus en plus d'autrices, même si les maisons d'édition peuvent jouer de leur image, du fait qu'elles sont des femmes pour vendre leurs livres. Mais c'est normal que le genre prenne autant d'espace aujourd'hui : il s'agit de récupérer de la place, il y a un terrain à (re)gagner.

Table des matières

Introduction	5
---------------------	----------

PARTIE 1

Femmes dans le canon littéraire : une relation complexe	21
--	-----------

Marginales et centrales : déplacements d'une topologie imaginaire chez Dominique Rolin, Suzanne Lilar et Christine Aventin	23
---	-----------

Une topologie fermement ancrée	25
--------------------------------	----

Parisienne de cœur, Belge dans l'âme : « l'autre pays » de Dominique Rolin	28
---	----

Faire la nique à Paris : Suzanne Lilar lectrice de Beauvoir	35
--	----

Une galaxie sans gravité : Christine Aventin militante	41
---	----

Les autrices luxembourgeoises de langue française, point impensé des études francophones	53
---	-----------

Le Luxembourg, un pays sans historiographie littéraire ?	54
---	----

Genre et perspectives éditoriales	60
-----------------------------------	----

Parcours : Anise Koltz et José Ensich	64
---------------------------------------	----

PARTIE 2

Des périphéries plurielles et unies 69

Couleurs asiatiques, plume francophone Enjeux identitaires dans les essais autobiographiques d'Anna Moï 71

Apprentissage du français, bilinguisme
et la francophonie littéraire 76

Les chroniques de Saïgon : premiers pas dans
la littérature 79

Vers une francophonie « neutre » et universelle 83

Éléments conclusifs 86

La clé de voûte d'une œuvre : étude sur le *Somnambule du jour* d'Anise Koltz 89

Amélie Nothomb, autrice belge de best-seller ou la triple marginalité 121

L'obstacle du genre 122

L'obstacle du succès commercial 131

L'obstacle de l'origine : une Belge sur la scène
littéraire française 135

Bibliographie 140

PARTIE 3

Paroles d'autrices	143
Entretien avec Carla Lucarelli	145
Entretien avec Danielle Hoffelt	161
Entretien avec Geneviève Damas	177
Entretien avec Veronika Mabardi	189
Entretien avec Véronique Biefnot	207

SORTIR DE L'OMBRE

Longtemps naturalisée par la critique, la quasi-absence des femmes dans l'histoire littéraire est le résultat d'un processus d'invisibilisation, donnant lieu à un canon dans lequel leurs œuvres, supposées quantitativement et qualitativement inférieures à celles des hommes, occupent la portion congrue.

Si les exemples d'autrices abondent dès le Moyen Âge, dans le sillage de Christine de Pizan, figure pionnière, l'écriture n'en convoque pas moins des considérations différentes pour les femmes, pour qui elle ne va jamais de soi. Leurs choix éditoriaux, leur langue d'écriture, l'espace – central ou périphérique – depuis lequel elles écrivent constituent autant de facteurs susceptibles de déterminer la reconnaissance dont elles seront l'objet.

C'est à ces questions que cet ouvrage, réunissant des contributions en études littéraires et en études de genre et une série d'entretiens inédits réalisés avec des autrices des francophonies belge et luxembourgeoise, est consacré.

Hélène Barthelmebs est Associate Professor en littérature française à l'Université du Luxembourg. Ses travaux portent sur les constructions genrées et les écrits de femmes dans les littératures francophones du XX^e-XXI^e siècle. Elle a récemment piloté le projet « The feather and the literary work: French-speaking female authors of the Grand Duchy of Luxembourg as literary precursors (1900-2020) ».

Laetitia Saintes a étudié le pamphlet du premier XIX^e siècle dans le cadre d'une thèse soutenue à l'UCLouvain en 2019. Après un postdoctorat à l'Université du Luxembourg, elle poursuit ses recherches sur l'auctorialité polémique des femmes. Son essai *Paroles pamphlétaires dans le premier XIX^e siècle (1814-1848)* a paru en 2022 chez Honoré Champion.

www.editions-academia.be



ISBN : 978-2-8061-3985-6

22 €

