

Les Lettres romanes

Tome 72 n° 1-2 (2018)

Bureau de direction:

Directeur : Michel Lisse (michel.lisse@uclouvain.be)

Vice-directrice : Tania Van Hemelryck

Secrétariat : Ghislaine Moucharte
(ghislaine.moucharte@uclouvain.be)

Finances : Sonia Henrot

Comité scientifique:

Emmanuel Bouju (Université de Rennes 2)

Bertrand Gervais (Université du Québec à Montréal)

Hans Peter Lund (Université d'Aarhus)

David Martens (KU Leuven)

Fritz Nies (Université de Düsseldorf)

Isabelle Ost (Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles)

Thomas Pavel (Université de Chicago)

Isabel Román (Université d'Extremadura)

Madeleine Tyssens (Université de Liège)

Comité éditorial:

Véronique Bragard

Jacques Carion

Mattia Cavagna

Jean-Louis Dufays

Erica Durante

Vincent Engel

Geneviève Fabry

Gian Paolo Giudicetti

Agnès Guiderdoni

Georges Jacques

Costantino Maeder

Christophe Meurée

Pierre Piret

Jean-Claude Polet

Colette Storms

Claude Thiry

Jean-Louis Tilleuil

Stéphanie Vanasten

Myriam Watthee-Delmotte

Damien Zanone



Les Lettres romanes
Tome 72 n° 1-2 (2018)



BREPOLS

La revue *Les Lettres romanes* est publiée grâce au soutien logistique de l'Institut des civilisations, Arts et Lettres (INCAL) de l'Université catholique de Louvain.

© 2018, Brepols Publishers n.v., Turnhout, Belgium

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of the publisher.

D/2018/0095/214

ISBN 978-2-503-57851-4

ISSN 0024-1415

e-ISSN 2295-8991

DOI 10.1484/J.LLR.5.116227



Printed in the EU on acid-free paper

Table des matières

Andrea SCHELLINO

- Neuf lettres de Joséphin Soulay et de Champfleury
à Eugène Crépet à propos de Baudelaire 1

Mathilde FLUMIAN

- De la revue au recueil, sur la composition
du *Don Candeloro e C.i.* de et par Giovanni Verga 19

Pierre DUROISIN

- Sur les *Notes en marge des "Voyageurs traqués"*
de Montherlant 39

Émilie BELSACK

- Les *Antimémoires* de Malraux.
Le genre mémorial à l'épreuve d'un indicible primitif 51

Benoît GLAUDE

- Tintin dans le roman : un corpus entre littérature
et bande dessinée 75

Maxime THIRY

- Erre(u)r dans la représentation :
des circonvolutions (néo)baroquistes chez Guy Vaes 95

Camille DASSELEER

- L'expérience de la mort en instance
dans le *Journal de mort* d'Enrique Lihn 111

Mathilde QUINONERO

- Nancy Huston, de l'abandon maternel
à la sortie du traumatisme par l'écriture 129

Ruth AMAR

- Michel Houellebecq : la possibilité du bonheur
dans l'ère du vide 155

Les Livres

Georges VIGARELLO (éd.), *Histoire des émotions I. De l'Antiquité aux Lumières* (Diana Mite-Colceriu), 175 – Jean-Louis ÉTIENNE, *Jean Ray / Thomas Owen, Correspondances*

littéraires, Préface d'Arnaud HUFTIER, Postface d'Anne NEUSCHÄFER (René Godenne), 179 – Bruno CURATOLO et Yvon HOUSAIS (dir.), *La Nouvelle de langue française depuis 1900*. Tome I, 1900-1950 (René Godenne), 180 – *La Corse de John-Antoine Nau. Tournant de la Marine*. Textes établis, présentés et annotés par Eugène F.-X. GHERARDI (Stephen Steele), 182 – Philippe DELISLE, *Petite histoire politique de la BD belge de langue française. Années 1920-1960* (Benoît Glaude), 184 – Pierre MASSON, *On a marché sur la Terre. Essai sur les voyages de Tintin* (Samuel Bidaud), 190 – *L'Engendrement des images en bande dessinée*. Études réunies par Henri GARRIC (Benoît Glaude), 195



Maxime THIRY

Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve

Erre(u)r dans la représentation : des circonvolutions (néo)baroquistes chez Guy Vaes

Résumé

À travers son œuvre, Guy Vaes interroge le pouvoir de fascination que manifestent les apparences et les illusions. Deux romans en particulier, *L'Usurpateur* (1994) et *Les Apparences* (2001), abordent cette question au détour des images qui, depuis l'Iconic turn attesté globalement vers la seconde moitié du xx^e siècle, reconfigurent le rapport de tout un chacun au réel.

Si le premier roman revient sur une image mnésique tronquée et à reconstruire, le second ancre sa diégèse dans l'impossible compréhension d'un objet photographié, dont le sens ne cesse de faire défaut. Dans les deux cas, le signifiant vient à manquer et l'ensemble des signifiés qui y renvoient ne peuvent le recouvrir qu'illusoirement. Souvent considéré comme un représentant du réalisme magique, Vaes serait alors à envisager à l'aune des études sur l'iconicité (aussi bien linguistique que littéraire) ou encore du neobarroquismo, mouvement latino-américain qui partage de nombreuses caractéristiques avec l'œuvre de l'écrivain anversois.

Abstract

Through his work, Guy Vaes examines the fascinating aura of appearances and illusions. Two novels in particular, *L'Usurpateur* (1994) and *Les Apparences* (2001), examine how images, since the second half of the twentieth century's globally witnessed Iconic turn, reorganise everybody's relation to reality.

Whereas the first novel concerns a truncated memory to be completed, the second one relates to the impossible comprehension of a photographed object, of which the meaning never ceases to deceive. In both cases, the multitude of meanings are unfit to satisfy the protagonist's search for the endlessly missing signifier. This paper aims to analyse Vaes's work in the light of the study of iconicity in the linguistics and literature and of Latin-American neobarroquismo, with which it shares many characteristics.

Entravé par la chrysalide des limbes,
Émergeant de sous tant d'oripeaux,
De ce qui s'effiloche et forme taie :
L'œil, encore livré à soi,
Sans le recours aux apparences¹.

S'il est un sentiment partagé par les lecteurs de Guy Vaes et de ceux qui ont établi la critique de son œuvre, c'est bien celui d'immersion dans une matière qui ne peut se réduire à ses circonvolutions, à un texte dont le ciselage syntaxique n'a d'égal que son morcellement diégétique. Qu'il s'agisse de la critique que rédige Robert W. Kretsch² à la parution d'*Octobre long dimanche* (1956), de Julio Cortázar, qui avoue à l'écrivain, dans une lettre au sujet du même roman, avoir « failli se noyer³ » à sa lecture, ou encore de Jean-Luc Outers dans son hommage à son prédécesseur à l'Académie royale de Belgique, les lecteurs de Vaes comprennent rapidement que ce dernier « ne cède pas à la facilité » et que « la lecture de son œuvre requiert parfois que l'on s'accroche⁴ ». S'accrocher, à l'image de ses personnages, souvent aux prises avec la dissolution ou la fragmentation de leur identité, qu'une narration ambiguë décompose au gré de repères spatiotemporels pour le moins morcelés.

Plus généralement, l'œuvre de l'écrivain anversoïse interroge les modalités de représentation du réel, de façon à en révéler le caractère constamment (peut-être fatalement) déceptif. Deux romans en particulier rendent compte de cette ambition à l'aune de l'*Iconic turn* qui a reconfiguré les rapports socioculturels globaux dans la seconde moitié du xx^e siècle. Publiés successivement, les deux romans intègrent la coordonnée iconique à leur diégèse, régie par l'investigation obsessionnelle du protagoniste pour recouvrer ce qui fait défaut dans la représentation : dans *L'Usurpateur* (1994)⁵, Hans Feldsohn cherche

¹ Guy VAES et André JANSSENS, *L'Œil pharaonique*, Bruxelles, La lettre volée, 2001. POESIS.

² Après avoir vanté les qualités de ce premier roman, il s'inquiète de ce que « the general vagueness of the tale may prove frustrating to the average reader » (dans *Book Abroad. An International Literary Quarterly*, vol. 32, n° 1, 1958, pp. 39-40).

³ Lettre reproduite dans *De Tafelronde*, vol. 15, n° 2, 1970, p. 18 ; cité dans André SEMPOUX, *Guy Vaes romancier. L'effroi et l'extase*, Bruxelles, Luce Wilquin, 2006, p. 19.

⁴ Jean-Luc OUTERS, *Réception de Jean-Luc Outers. Séance publique du 31 mai 2014*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2014 [en ligne] : <www.arllfb.be> [page consultée le 16 février 2018].

⁵ Guy VAES, *L'Usurpateur*, Bruxelles, Luc Pire, 2009. ESPACE NORD. Toute mention au roman sera référencée comme suit : (U, n° de p.)

à comprendre le souvenir traumatique que lui a laissé le viol qu'il aurait commis, adolescent, sur un arlequin androgyne ; dans *Les Apparences* (2001)⁶, Vincent Urbach tente de satisfaire son obsession pour l'inconnue qu'il a saisie — mais surtout, qui l'a saisi — avec un Polaroid.

Dans les deux cas, la représentation apparaît à la fois démesurée et partielle, imparfaite — infinie, notamment de ce qu'elle contamine le réel des enquêteurs, obsédés par leur désir absolutiste de finition. Il me semble que c'est précisément de ce paradoxe baroque que tient la singularité de l'interrogation de Vaes ; de ce paradoxe naît également la nécessité d'en comprendre les tenants et aboutissants. Plus précisément, il apparaît que ces deux romans réinvestissent, en Belgique francophone, les considérations du *neobarroquismo* latino-américain et, ce faisant, examinent les nouvelles coordonnées de la représentation d'une façon aussi originale que déroutante.

Le labyrinthe et le kaléidoscope : inscription de deux motifs baroques

Aussi bien *L'Usurpateur* que *Les Apparences* fondent leur intrigue sur une enquête qui, si elle explore effectivement différentes scènes et interroge plusieurs témoins — à la façon d'une enquête classique —, recouvre rapidement une dimension métaphysique⁷ : le trou dans la signifiante, ce qui fait défaut dans le désir de représentation ordonnée du réel, se révèle littéralement l'absence d'un signifiant. Ainsi, l'« obsession » (U, p. 22) d'Hans Feldsohn tient de son incapacité à se remémorer « dans [sa] totalité » (U, p. 28) la traque et l'« outrage » (U, p. 21) que lui et son frère Pierre ont, sous l'effet de l'alcool, fait subir à l'arlequin.

Ici même, il y a trente ans, le 9 mai 1940, en ce qui était alors l'allee cavalière d'une propriété dont plus rien ne subsiste, excepté dans sa mémoire la tournoyante spirale d'une fête de jardin destinée à la jeunesse, il avait donné la chasse à une créature en habit d'arlequin. (U, p. 15)

L'évènement est troué en son centre, non seulement figurativement, en raison du souvenir vague et fragmenté qu'Hans garde de

⁶ Guy VAES, *Les Apparences*, Avin/Hannut, Luce Wilquin, 2001. Toute mention au roman sera référencée comme suit : (A, n° de p.)

⁷ Guy VAES, Guy, « Le roman métaphysique », dans *Le Regard romanesque. Quatre conférences*, Louvain-la-Neuve, Faculté de philosophie et lettres de l'Université catholique de Louvain, 1987, pp. 68-91. CHAIRE DE POÉTIQUE.

la fête costumée, mais aussi littéralement : un bombardement et l'incendie qui s'ensuivit en ont effacé toute trace, de la scène à la victime. Cette dernière s'entoure également d'un mystère qui demeurera insoluble, en ce sens que la créature, tantôt assimilée à une « apparition » (U, p. 18), tantôt à des « éclipses » (U, p. 16), se définit par sa fulgurance et sa fugacité, par son caractère inassimilable, presque illisible, puisque sur le plan biologique même son androgynie ne laissait paraître « [n]ul signe distinctif » (U, p. 16) susceptible de trahir son sexe. L'arlequin remplit ainsi le rôle thématique que la *commedia dell'arte* lui a attribué et dupe Feldsohn par son ambiguïté, brouille sa vision, le « déboussole » (U, p. 16), le « subjugue » (U, p. 35), le « ravit » (U, pp. 21, 175) à cet « instant en expansion » (U, p. 175) dont il ne conserve que des approximations. De là, et avec le soutien des personnages qui gravitent autour de Feldsohn, celui-ci devra « combler un vide », « recréer les images » et « compléter le tableau des circonstances qui ont entouré le viol » (U, p. 21).

L'investigation de Vincent Urbach, quant à elle, poursuit l'ambition de comprendre (dans le sens de saisir dans son entièreté) la « coïncidence entre ce visage de femme et ce qui constitue une part de [s]on tréfonds » (A, p. 18). La quête d'absolu semble trahie par l'aveu selon lequel « la coïncidence s'était changée en identité [, qui] rejette l'apparence » (A, p. 19). Le narrateur admet son besoin d'unicité, sa nécessité de figer les apparences dans l'espoir de contrer le trouble provoqué par le groupe d'individus dont les « regards en faisceau, polarisés par [s]a subite apparition, [le] “photographiaient” avec une instantanéité que ne pouvait concurrencer l'appareil » (A, pp. 18-19). De ce groupe se distingue, sorte de *punctum* barthien, le deuxième pôle de cette « double enquête portant à la fois sur cette femme et sur lui-même⁸ » que pose Pierre Piret. Cette femme vient à manquer, il ne peut la saisir ou la concevoir dans son unicité/identité : Urbach se perd dans les méandres des réajustements (des « mises au point⁹ », suggère Piret) successifs que provoquent les témoignages des personnes qu'il interroge. Face à la difficulté de combler ce vide signifiant, le narrateur réalise que si l'objet de son obsession « existe si fortement, c'est parce qu'[il] ne la connaî[t] pas. [...] Il [lui] faut donc l'imaginer sans relâche sans quoi sa charge d'inconnu s'accroît-

⁸ Pierre PIRET, « Tentations photographiques : Georges Rodenbach, Dominique Rolin, Guy Vaes », dans Pierre PIRET et Nathalie GILLAIN (dir.), *La Littérature au prisme de la photographie. Textyles*, vol. 43, 2013, p. 22.

⁹ *Ibid.*, p. 21.

tra » (A, p. 235). C'est sur un « Raissa » (A, p. 374) tragique que se clôt le roman, par une dernière énonciation du prénom qui a amorcé l'investigation d'Urbach en la fondant d'emblée sur des bases déceptives : son ami s'est trompé en lui indiquant que la femme qui a ravi son regard se nomme Raissa Jansz Ferlich (A, p. 24).

L'erreur fondamentale, « l'intolérable erreur » (A, p. 368), déclencheur d'une enquête irrémédiablement biaisée, s'ajoute aux nombreux décalages perceptifs qui rapprochent les deux romans sur le plan de la représentation troublée et de la soumission des protagonistes à la duplicité des apparences. Le souvenir que Feldsohn garde de la *garden party* se révèle également tronqué en ce que sa propre culpabilité s'est supplantée à celle de son frère : « [p]our assumer l'acte du cadet, il fallait qu'un simulacre supplantât l'acte réel » (U, p. 200). Ce simulacre, cette falsification qui outrepassa la vérité de l'original, corrompt toute représentation claire et unifiée du réel, enferme ses victimes dans un labyrinthe dont les détours sont aussi nombreux que les éclats d'une image captée au prisme d'un kaléidoscope. Les deux enquêteurs se perdent et s'oublient : Urbach devient « ce je à l'identité douteuse » (A, p. 257), tandis que Feldsohn attribue la simultanéité des apparitions et images fragmentées à « son don : l'ubiquité » (U, p. 178).

Outre des évocations explicites de ces deux motifs, ceux-ci organisent les deux romans de bout en bout et participent de la perte de repères de toutes les instances aux prises avec le déroulement du texte/de l'enquête : les personnages et le lecteur. Le labyrinthe dans lequel s'égare Feldsohn prend place dans les nombreuses miniatures de villes¹⁰ parsemées au fil de son enquête. Autant de « fragment[s] d'univers » (U, p. 66) qui, le plus souvent, redessinent la ville d'Anvers et incitent à « descendre dans les failles et les replis d'un microcosme » (U, p. 64). Feldsohn erre dans la ville de sa jeunesse et tente d'« améliorer sa vision » (U, p. 89) de la fête anversoise (sorte de mise au point ?) pour contrevioler à l'oubli qui lui fut pourtant salvateur. Il devient ce « museur », ce « point aveugle¹¹ » que décrit Bertrand Gervais pour saisir le processus d'approximations¹² sémiotiques qui

¹⁰ Que ce soit dans *Mes villes* (1986) ou dans *Londres ou le labyrinthe brisé* (1963), l'œuvre de Vaes témoigne d'une fascination pour le dédale urbain et la sinuosité de ses tracés.

¹¹ Bertrand GERVAIS, *La Ligne brisée. Labyrinthe, oubli et violence. Logique de l'imaginaire* T. 2, Montréal, Le Quartanier, 2008, p. 37. ERRES ESSAIS.

¹² Au sujet du viol de l'arlequin, il est dit que cet « instant perce sous vos [celles de Feldsohn] approximations » (U, p. 99).

permettent de trouver du sens (un sens) dans le labyrinthe du réel. Gervais ajoute que « [l]e labyrinthe, parce que théâtre de l'oubli, abolit le temps et impose l'instant multiplié comme seule réalité. Tout s'y mêle, présent, passé et futur, dans des architectures inouïes qui permettent à l'impensable d'advenir¹³ ». Cet « instant multiplié » ne manque pas de résonner avec « l'instant en expansion » (U, p. 175) qui obsède Feldsohn : « un ravissement [qui] exclut toute appréhension du passé et de l'avenir » (U, p. 175), multiplié à mesure que l'arlequin, tel un *Leitmotive*, resurgit dans le « dédale parcellisé des appartements vides » (U, p. 216) que visite celui qu'hante sa culpabilité pour comprendre ce qui lui échappe « parmi ce kaléidoscope d'images, cette vision à laquelle manque [...] le souvenir très précis de l'acte — son impulsion, sa température » (U, p. 28).

Le motif du labyrinthe se déploie tout aussi manifestement au fil du « musement » d'Urbach, en quête d'unicité pour une Raïssa que (re)construisent des « traits empruntés à toute une série de femmes distinctes », approchées dès lors qu'un signifiant erroné l'a lancé sur une fausse piste, comme l'explique Piret¹⁴. Raïssa, « filigrane se déplaçant au gré de [s]es réflexes oculaires » (A, p. 111), apparaît au travers du kaléidoscope que configure le regard d'Urbach ; « [s]eul est vrai le kaléidoscope » (A, p. 52). Rejoignant par-là les propos que tient Gervais au sujet du labyrinthe :

Il existait un type de blonde auquel rattacher Raïssa [...]. Mais aucune de ces inconnues ne partageait la particularité de son regard. Certaines, à la rigueur, l'annonçaient, en laissant deviner le germe non éclos, la variante impliquant l'existence de l'archétype au pouvoir immédiat. Mais un *rien considérable* leur faisait défaut. Disons : l'ouverture qui permet d'entrevoir, sur-le-champ, un horizon natal, une proximité déchirante — bien qu'elle, Raïssa, n'en fût pas consciente —, et qui demeuraient rebelle à l'analyse, se dégradant en approximations. Oui, l'instantanéité du phénomène en démontrait (selon moi) l'objectivité, le fait de se manifester sans qu'on y fût préparé. (A, pp. 295-296)

Raïssa ne se révèle donc que le fruit d'approximations, de réajustements perceptifs qui ne peuvent qu'approcher l'original, l'archétype qui se distingue de ses simulacres par un « rien considérable »

¹³ Bertrand GERVAIS, *op. cit.*, p. 62.

¹⁴ Pierre PIRET, « Regard romanesque et écriture photographique : dispositif et perception dans *Les Apparences* de Guy Vaes », dans *Fabula / Les colloques*, Création, intermédialité, dispositif [en ligne] : <<http://www.fabula.org/colloques/document4441.php>> [page consultée le 22 février 2018].

(que souligne le narrateur). Pris littéralement, ce manque suggère un vide de sens, un rien signifiant autour duquel se construit, par circonlocutions, une Raïssa fantasmée et illusoire, dont la seule objectivité réside précisément dans la réitération de son instantanéité, de l'expansion de l'instant originel qu'elle a figé en ravissant le regard du photographe. À l'instar de Feldsohn, Urbach se retrouve prisonnier d'une structure brisée, d'un labyrinthe ou d'un kaléidoscope qui rompent les lignes de la réalité, fragmentent les contours de la diégèse et confondent les repères spatiotemporels, les pliant les uns dans les autres comme le métaphorisent les miniatures urbaines et le suggèrent les nombreuses analepses, digressions et changements brusques de décors qui rythment les deux romans. À la façon de plis baroques, Raïssa et le viol de l'arlequin « se défini[sse]nt] moins par [leurs] parties hétérogènes et réellement distinctes que par la manière dont celles-ci deviennent inséparables en vertu de plis particuliers¹⁵ ».

La lecture conjointe de ces deux romans atteste des interrogations proprement baroques qui travaillent Guy Vaes et que ce dernier traduit dans son écriture en une esthétique qui s'apparente à ce que Victor-Lucien Tapié nomme un « maniérisme baroque¹⁶ », destiné à en accentuer l'éloquence. « Art des incertitudes¹⁷ » dans lequel triomphent les apparences et les illusions, le baroque trompe l'œil du lecteur, dérouté par la surcharge de signifiants aussi fugaces que les formes saisies par le clair-obscur d'un tableau du Caravage. En peinture déjà, le maniérisme prolonge et exacerbe les caractéristiques du baroque ; il suggère la tension qui s'exerce entre les contradictions figurées au moyen de contorsions et d'autant de plis qui entravent la perception unifiée. Refusant l'anamorphose, le maniérisme baroque insiste sur le « besoin de multiplier les points de vue parce qu'aucun n'est à lui seul suffisant pour saisir une fuyante réalité dont ces poètes éprouvent fortement la complexe et ondoyante richesse en même temps que le caractère fragmenté¹⁸ ».

Dans les textes de Vaes, cette esthétique se marque au gré de syntaxes tantôt surchargées *ad nauseam*, tantôt abruptement inter-

¹⁵ Gilles DELEUZE, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éd. de Minuit, 1988, p. 51. CRITIQUE.

¹⁶ Victor-Lucien TAPIÉ, *Le Baroque*, Paris, PUF, 9^e éd., 1997, p. 125. QUE SAIS-JE ?

¹⁷ Philippe BEAUSSANT, « L'art des incertitudes », propos recueillis par Jean-Jacques BROCHIER, dans *Magazine littéraire. L'âge du baroque*, Paris, n° 300, juin 1992, p. 22.

¹⁸ Jean ROUSSET, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1963, pp. 138-139.

rompues, brisées par les nombreux points de suspensions qui parsèment les deux romans. Le lecteur (en témoignent les commentaires cités en introduction) s'égare dans une écriture qui se fait donc elle aussi labyrinthique ou kaléidoscopique ; elle devient éloquence et métaphorise — le texte devient l'image — l'enquête métaphysique à laquelle se livrent Urbach et Feldsohn :

*[e]l manierismo es un estilo en el que el instrumento de la representación no es sólo medio, sino fin; no sólo forma, sino también contenido. La literatura manierista parece surgir del espíritu del lenguaje; no tanto le aporta un sentido, sino que lo extrae de él.*¹⁹

La définition que donne Figueroa Sánchez au maniérisme supportant le *neobarroquismo* qui s'est développé en Amérique latine, sous l'impulsion d'Alejo Carpentier notamment, permet d'en rapprocher la poétique de l'écrivain anversois, précisant ainsi son rattachement traditionnel au réalisme magique²⁰, dont les lettres de noblesse résultent également du travail d'auteurs hispano-américains. L'indéniable parenté entre les deux esthétiques mérite en effet d'être réinvestie par la coordonnée néobaroque. Comme en attestent les analyses menées jusqu'à présent, les deux romans inscrivent en leur sein de nombreux traits empruntés au baroque et, plus avant, se révèlent fascinés, voire tourmentés par la question du voir sous l'effet des nouveaux dispositifs de représentation et de figurabilité²¹... rejoignant ainsi les préoccupations à la fois culturelles, artistiques et, d'une certaine façon, sémiotiques qui ont forgé le *neobarroquismo*.

¹⁹ Cristo Rafael FIGUEROA SÁNCHEZ, *Barroco y neobarroco en la narrativa hispano-americana. Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo xx*, Bogotá/Medellín, Editorial Pontificia Universidad Javeriana/Editorial Universidad Antioquia, 2008, p. 34. NARRATIVA/TEORÍA.

²⁰ Le réalisme magique « se constitue de la sorte en une esthétique de la tension et se situe au cœur du *continuum* qui mène du fantastique au réalisme », explique Benoît Denis dans son « Introduction » au numéro de *Textyles* consacré au réalisme magique (Benoît DENIS [dir.], *Du fantastique réel au réalisme magique. Textyles*, vol. 21, 2002, p. 8). Dans ce numéro, Vaes est plusieurs fois présenté comme un représentant du réalisme magique, à raison, en ce sens que la définition qui en est donnée ne manque pas de résonner avec ce que livrent les deux romans dans leur approche du réel, situé entre désir de réalité et abandon aux illusions. Par ailleurs, aussi bien Vaes (dans la Chaire de poétique qu'il donne à l'UCL) qu'André Sempoux (*op. cit.*, pp. 18-24) suggèrent ce rattachement par leur instance sur l'expérience d'une inquiétante étrangeté, d'un *Unheimlich*, comme point de départ des récits de l'auteur belge, déjà observable dans *Octobre long dimanche*.

²¹ Les théoriciens du *neobarroquismo* parlent volontiers de la représentation du réel comme d'un « *laberinto de figuras* » (Severo SARDUY, *Obra completa 2*, éd., Gustavo GUERRERO et François WHAL, Madrid, Galaxia Gutenberg, 1999, p. 1386. CÍRCULO DE LECTORES) ou encore d'un « *laberinto existencial* » (Cristo Rafael FIGUEROA SÁNCHEZ, *op. cit.*, p. 178).

Une iconicité significative

Bien que le phénomène s'explique davantage dans *Les Apparences*, l'iconicité, en ce qu'elle irradie le texte et lui permet d'interroger les logiques contemporaines de l'image, travaille tout autant *L'Usurpateur*. Les deux œuvres s'originent dans l'obsession d'un personnage pour une image, qu'elle soit mnésique ou photographique, et interrogent la part mystérieuse de cette représentation, de ce qu'elle évacue et de son manque. Ce faisant, Vaes révèle le paradoxe conscientisé du crédit supérieur octroyé aux images manipulées (Urbach se dit à lui-même : « Tu trafiques une image ! » [A, p. 292]) et imparfaites, au détriment des mots et du discours. En d'autres termes, ses romans posent la question de la représentation au moment de l'*Iconic turn*, ce « tournant vers l'image » que Gottfried Boehm (à l'instar de Mitchell, Barthes ou Merleau-Ponty) définit comme « une nouvelle détermination relationnelle qui cesse de soumettre l'image au langage, qui élargit plutôt le *logos* par-delà sa verbalisation limitée, par la potentialité de l'iconique²² ». Pour le paraphraser, l'iconique révèle un nouveau rapport de figurabilité qui, pour citer un autre texte de Vaes, fait apparaître « [ce] qui est et pourtant n'est pas²³ », soumet l'imaginaire à une disjonction fondée sur la différence que Piret énonce entre la perception (le voir) et la conscience (le regard, la vision)²⁴.

La « folie du voir²⁵ » à laquelle sont désormais soumis les sujets voyants, dont Feldsohn et Urbach, extrait le signifiant de sa singularité, le délocalise, le travestit... le virtualise. Elle lui confère une vie propre et une aura mystérieuse qui fascine ceux qui l'observent. En témoignent les nombreuses *ekphrasis* d'œuvres (photographies, tableaux ou miniatures) qui jalonnent les deux romans, leur hypotypose qui happent le sujet, le médusent et le « rigidifient » (A,

²² Gottfried BOEHM, « Par-delà le langage ? Remarques sur la logique des images », dans *Trivium*, vol. 1, 2008 [en ligne] : <<http://journals.openedition.org/trivium/252>> [page consultée le 7 février 2018].

²³ Guy VAES, *Celui qui est et pourtant n'est pas*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007 [en ligne] : <<http://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/vaes111204.pdf>> [page consultée le 28 février 2018].

²⁴ Pierre PIRET, « Regard romanesque et écriture photographique : dispositif et perception dans *Les Apparences* de Guy Vaes », *op. cit.*

²⁵ Christine Buci-Gluksmann donne ce titre à deux ouvrages dont les sous-titres apparentent explicitement l'esthétique baroque aux considérations les plus actuelles d'une réalité qui échappe à mesure que ses représentations la virtualisent : *De l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986 et *Une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, 2002. DÉBATS.

p. 188), ainsi que les jeux de clair-obscur qui confondent les réalités observées dans leur fugacité et leur inconstance, dans la nécessité de réajuster la perception du sujet observant pour en affaiblir la part d'illusion :

Raïssa était une apparition. Comme naguère Hildegarde retrouvée. Et comme le demeurait encore, sa transparence d'apparition sauvegardée, Émilienne. Physiquement, Raïssa n'existait que dans mon regard. Elle s'y fortifiait grâce à l'entretien de ses images, lesquelles tapissaient mon tréfonds. J'étais l'unique garant de sa réalité. [...] Et je me dis que tout, dans mon rapport avec Raïssa, s'inscrivait dans une demi-pénombre. Passer devant l'inconnue — c'était une jeune femme, je m'en rendis compte tout d'un coup —, lui jeter un coup d'œil pour l'examiner (ou l'identifier), lui adresser peut-être la parole, que de décisions à prendre qui me rigidifiaient ! (A, pp. 187-188).

Envisagé au prisme d'un concert baroque, le signifiant *princeps* ne cesse d'échapper. Le principe de *mimesis* fait place à la logique du trompe-l'œil. L'unicité devient ubiquité, elle se soustrait à une multiplicité d'apparences qui la développent (la déploient) en séries, ce qui ne manque pas de rappeler le paradigme qu'énonce Benjamin au sujet de la reproductibilité technique, non seulement des œuvres d'art, mais aussi, plus globalement, des formes d'approche du réel²⁶. Si Benjamin argumente que l'aura de l'œuvre diminue du fait de sa publication à excès, le tournant iconique rend compte d'une réalité tout autre : bien que le *hic et nunc* de l'œuvre authentique, de l'instant ou du signifiant originels, se perde sous la masse de leurs reproductions, celles-ci leur confèrent une surcharge signifiante qui déroutent leurs spectateurs. À l'instar de celles de Raïssa et de « cette perfection qui trahit l'archétype, modèle pouvant servir de matrice à une infinité de répliques » (A, p. 312), les différentes apparitions de l'arlequin submergent Feldsohn :

De quoi chaque apparition — laissez-moi désigner par ce terme lieux et personnages du microcosme anversoïse — a-t-elle tiré son autonomie, si ce n'est de l'intensité de sa présence immédiate, totale [...]. Chacune était la première. Chacune affichait un singulier absolu, sans lien avec l'entourage. [...] — Le visible, c'est-à-dire l'inépuisable, me débordait. Adieu le temps ; adieu le conceptuel instant que recouperait l'éternité. La dernière apparition me fit l'effet d'être la première. Ce fut aussi le

²⁶ Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 269-316.

cas pour la dixième, la vingtième, la trentième, et ainsi de suite. Un geyser d'évènements ! (U, p. 178)

Dans les deux cas, et malgré leur sérialisation (un autre effet de la reproductibilité et de l'*Iconic turn*), l'arlequin et Raïssa échappent aux protagonistes autant qu'ils les obsèdent. En dépit de leurs apparitions répétées, de leur présence instantanée, il ne reste d'eux qu'incertitudes, déceptions et insolvabilité : le mystère qui entoure Raïssa d'une part et le viol d'autre part ne seront pas résolus, du moins pas par ceux qui mènent l'enquête à leur sujet. Le signifiant n'apparaît qu'en tant que présence absente, similairement métaphorisée dans les deux romans : Urbach ne peut se confronter qu'à « un vide localisé : l'ovale découpé du visage » (A, p. 371) et tout ce que Feldsohn percevait, c'est « [à] la place du visage, un miroir ovale » (U, p. 166).

Sans s'y appesantir, les récents travaux sur l'iconicité²⁷ tendent à relativiser les systèmes de relations entre signifiant et signifié hérités de Saussure et de Peirce. L'iconicité, en ce qu'elle traite de l'objet visuel en tant qu'icône distanciée de son référent, se joue dans un équilibre entre un rapport imagique au référent (à rapprocher de la *mimesis* traditionnelle) et un rapport diagrammatique à celui-ci (davantage de l'ordre d'une réorganisation plus ou moins consciente, plus ou moins instantanée, d'éléments significatifs) ; « un puzzle dont il suffit d'ajuster les morceaux » (A, p. 146). Cette optique invite à reconsidérer les romans de Vaes à l'aune d'une iconicité œuvrant au sein des textes et qui soumet les lecteurs à une nouvelle manière de lire la fiction. Éclatée à l'instar du kaléidoscope d'images et de représentations qui reçoivent le réel, cette fiction égare le lecteur (réel et fictif : Urbach et Feldsohn sont des lecteurs d'un ensemble de signifiants recouvrant l'original) en quête — ou en reconquête — de sens, afin d'éviter de sombrer dans le dé-lire.

Ce qui anime les deux protagonistes témoigne d'un « éternel retour du baroque²⁸ » pour citer Carpentier, d'une constante

²⁷ Principalement ceux publiés dans le cadre des congrès « Iconicity in Language and Literature ». Le propos de la présente analyse se base notamment sur Max NÄNNY & Olga FISCHER *Form Miming Meaning. Iconicity in Language and Literature*, vol. 1, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1999 ; et sur Angelika ZIRKER *et al.*, *Dimensions of Iconicity. Iconicity in Language and Literature*, vol. 15, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2017.

²⁸ Alejo CARPENTIER, « L'éternel retour du baroque », extrait de « Le baroque et le réel merveilleux » dans *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otras ensayas*, trad. de l'espagnol par Jacobo MACHOVER, Madrid, Siglo 21, 1981, cité dans *Magazine littéraire. L'âge du baroque, op. cit.*, pp. 27-31.

résurgence de réflexions baroques susceptibles de mettre en branle et en perspective des réponses rendues caduques par les bouleversements socioculturels les plus récents²⁹. Le sens n'est dès lors plus à chercher dans un signifiant absolu, mais dans sa fugacité, dans ce qu'il a d'insaisissable, à la manière d'un « papillon plié dans la chenille qui se déplie³⁰ ». Adaptant ces enjeux à ceux de la modernité, Severo Sarduy théorise le néobaroque d'une façon qui résonne remarquablement avec le projet vaesien :

[E]l neobarroco [...] refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, **la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico**. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de **un deseo que no puede alcanzar su objeto**, deseo para el cual el logos no ha organizado más que **una pantalla que esconde la carencia**. La mirada ya no es solamente infinito [sic]: en tanto que objeto parcial se ha convertido en objeto perdido. El trayecto – real o verbal – no salta ya solamente sobre divisiones innumerables, sabemos que pretende un fin que constantemente se le escapa, o mejor, que **este trayecto está dividido por esa misma ausencia alrededor de la cual se desplaza**.³¹ [je souligne]

Rejoignant l'idée de simulacre au centre de l'intrigue de *L'Usurpateur*, cette définition énonce comment la démultiplication *ad nauseam* du signifiant, sa surcharge, parvient à en dissimuler l'absence, le reléguant derrière la toile ou l'écran de ses re-présentations. Le désir, devenu obsession dans les deux cas, se retrouve frustré par sa non-satisfaction, par la fuite irrémédiable de son objet. Sur le plan sémiotique — et, plus largement, poétique, dans les textes de Vaes — cette fuite du signifiant derrière le voile de ses apparences peut être appréhendée selon le triple mécanisme que constitue ce que Sarduy appelle « l'artificialisation » baroque. Ce processus, qui participe certainement du réalisme magique caractéristique des textes de Vaes, passe en premier lieu par la substitution du signifiant par un autre qui lui est étranger : « *falla entre lo nombrante y lo nombrado y sur-*

²⁹ En l'occurrence, Vaes situe ses intrigues dans l'après-guerre, plus précisément dans une époque que Gilles Lipovetsky nomme, de façon fort éloquente, *L'Ère du vide* (Gallimard, 1983), traversée par les interrogations de Jean-François Lyotard dans *La Condition postmoderne* (Éd. de Minuit, 1979). Outre ces bouleversements, l'*Iconic turn* dont il est ici question provoque également son lot d'évolutions dans le paysage socioculturel de la seconde moitié du xx^e siècle.

³⁰ Gilles DELEUZE, *op. cit.*, p. 13.

³¹ Severo SARDUY, *Barroco* [1974], dans *Obra completa*, *op. cit.*, p. 1252.

*gimientos de otro nombrante, es decir, metáfora*³² ». L'ensemble des figures féminines qui provoquent les résurgences de Raïssa, ainsi que ce nom qui n'est pas le sien, se substituent au signifiant originel (ainsi rendu inaccessible) et métaphorisent ce désir absolu, mais destiné à rester inassouvi, de signifiante. Ce remplacement s'opère dans les deux romans au moyen de la prolifération³³, deuxième mécanisme à l'œuvre, qui provoque l'inaccessibilité du signifiant dans la mesure où sa dissémination ne permet de s'en approcher que par circonlocutions labyrinthiques, par approximations kaléidoscopiques ; pour rappel, « l'instant perce sous [les] approximations » (U, p. 99) de Feldsohn. Enfin, après remplacement et déplacement du signifiant, l'artificialisation suppose un acte de condensation duquel surgit un sens nouveau « *en el espacio exterior de la pantalla, del cuadro, o en el interior de la memoria*³⁴ ». Si cette condensation doit se passer en dehors du cadre de la représentation, il s'agira pour Vaes de sortir les images de leur iconicité et de faire rayonner celle-ci dans le texte, qui, à l'instar d'un diagramme, permet de les lire et de les lier, d'en extraire du sens.

« Pour déborder de la sorte du cadre entourant l'œuvre, ne fallait-il pas que les limites du sujets, les virtualités qu'il contient, correspondent à celles de notre imagination ?³⁵ » se demande Vaes. Par ces deux romans, il explore une voie de réponse et érige la fiction en support de la reformulation du signifiant qui fait défaut. Le texte devient l'occasion d'une « reconversion des images » au moyen de cette éloquence maniériste qui non seulement organise les signes en un réseau les réinvestissant, mais allégorise aussi, plus largement, le trouble des sujets contemporains par cette enquête labyrinthique auxquels se livrent les deux protagonistes. La fiction et, en l'occurrence, le texte, ne restent toutefois que des compléments, une autre approche artificielle du réel, qui ne saurait pallier totalement le manque de signifiante ; en multipliant les points de vue, elle ne peut

³² Severo SARDUY, *El barroco y el neobarroco* [1972], dans *Obra completa*, op. cit., p. 1388.

³³ « [O]bliterar el significante de un significado dado pero no remplazándolo por otro, por distante que éste se encuentre del primero, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente » (*Ibid.*, p. 1389).

³⁴ *Ibid.*, p. 1393.

³⁵ Guy VAES, *La Reconversion des images*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2008 [en ligne] : <<http://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/vaes100301.pdf>> [page consultée le 1 mars 2018].

que dresser un voile d'approximations supplémentaires, que ne cessera jamais de percer l'évènement, l'instant, le signifiant.

L'hommage qu'Outers rend à Vaes mérite d'être réinvesti à l'aune de cette approche iconique du projet vaesien : « [l]e lecteur de Guy Vaes serait comme le photographe de *Blow up* d'Antonioni qui, développant un cliché pris dans un parc, constate **médusé** que s'y **dissimule** un cadavre tapis dans le sous-bois³⁶ » [je souligne]. Ce qui intrigue, dans ce rapprochement, n'est pas tant la coïncidence des projets menés par les deux artistes, mais la référence à un film qui n'est autre que l'adaptation de la nouvelle « *Las babas del diablo* » publiée par Cortázar, qui confessait dans sa lettre à l'écrivain anversoïse se reconnaître dans son écriture. Représentant notable du *neobarroquismo*, Cortázar thématise dans sa nouvelle la disjonction entre l'instant figé et l'existence authentique du sujet et de l'objet photographié, qui se distancient irrémédiablement de leur représentation : « *De todas maneras, si de antemano se prevé la probable falsedad, mirar se vuelve posible; basta quizá elegir bien entre el mirar y lo mirado, desnudar a las cosas de tanta ropa ajena*³⁷. » Une nouvelle réalité artificialisé (on dira aujourd'hui : virtualisé) le réel, dissimule son inaccessibilité par le diagramme que configurent ses composantes iconiques, ses « *fabricaciones irreales*³⁸ ».

Ce parallèle met en lumière la prégnance et le caractère global des investigations menées par Vaes dans ses romans. Généralement considéré comme un acteur du réalisme magique belge, Guy Vaes façonne une œuvre traversée d'influences et de considérations qui le rapprochent aussi bien du *neobarroquismo* que des travaux sur l'ic  nicit   auxquels l'*Iconic turn* a donné l'impulsion. Son approche du phénomène se singularise toutefois par ce recours fréquent, presque systématique, au détournement sémiotique comme révélateur de la disjonction entre réel et réalité (d  )figur  e. Héritée du surréalisme belge, cette pratique soumet la représentation aux hasards de son détournement et des ces perceptions accidentelles, exactement de la même manière que Feldsohn et Urbach n'avancent dans leur enquête que par à-coups indépendants de leur volonté. Interrogeant la pratique surréaliste de la photographie, Susan Sontag, à qui je laisse le mot de la fin, demande : « Peut-on rêver objet plus surréaliste que

³⁶ Jean-Luc OUTERS, *op. cit.*

³⁷ Julio CORTÁZAR, « Las babas del diablo », dans *Las armas secretas*, dans *Cuentos completos 1 (1945-1966)*, Madrid, Alfaguara, 1998, p. 217.

³⁸ *Ibid.*, p. 220.

celui qui peut se reproduire lui-même, et cela avec un minimum d'efforts ? Un objet dont la beauté, la fantastique puissance émotionnelle ou évocatrice est susceptible d'être renforcée par l'intervention de multiples hasards ?³⁹ »

Bibliographie

- BEAUSSANT Philippe, « L'art des incertitudes », propos recueillis par Jean-Jacques BROCHIER, dans *Magazine littéraire. L'âge du baroque*, Paris, n° 300, juin 1992, p. 22.
- BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 269-316.
- BOEHM Gottfried, « Par-delà le langage ? Remarques sur la logique des images », dans *Trivium*, vol. 1, 2008 [en ligne] : <<http://journals.openedition.org/trivium/252>> [page consultée le 7 février 2018].
- BUCI-GLUKSMANN Christine, *De l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986.
- , *Une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, 2002. DÉBATS.
- CARPENTIER Alejo, « L'éternel retour du baroque », extrait de « Le baroque et le réel merveilleux », dans *La novela latinoamericana en visperas de un nuevo siglo y otras ensayas*, trad. de l'espagnol par Jacobo MACHOVER, Madrid, Siglo 21, 1981, cité dans *Magazine littéraire. L'âge du baroque*, Paris, n° 300, juin 1992, pp. 27-31.
- CORTÁZAR Julio, « Las babas del diablo », dans *Las armas secretas, dans Cuentos completos 1 (1945-1966)*, Madrid, Alfaguara, 1998, pp. 214-224.
- DELEUZE Gilles, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éd. de Minuit, 1988. CRITIQUE.
- DENIS Benoît (dir.), *Du fantastique réel au réalisme magique. Textyles*, vol. 21, 2002.
- FIGUEROA SÁNCHEZ Cristo Rafael, *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*, Bogotá/Medellín, Editorial Pontificia Universidad Javierana/Editorial Universidad Antiquia, 2008. NARRATIVA/TEORÍA.
- GERVAIS Bertrand, *La Ligne brisée. Labyrinthe, oubli et violence. Logique de l'imaginaire T. 2*, Montréal, Le Quartanier, 2008. ERRES ESSAIS.
- KRETSCH Robert W., « Review of Octobre long Dimanche », dans *Book Abroad. An International Literary Quarterly*, vol. 32, n°1, 1958, pp. 39-40.

³⁹ Susan SONTAG, *La Photographie*, trad. de l'américain par Gérard-Henri DURAND et Guy DURAND, Paris, Seuil, 1979, p. 65. FICTION & CIE,

NÄNNY Max & FISCHER Olga, *Form Miming Meaning. Iconicity in Language and Literature*, vol. 1, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1999.

OUTERS Jean-Luc, *Réception de Jean-Luc Outers. Séance publique du 31 mai 2014*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2014 [en ligne] : <www.arllfb.be> [page consultée le 16 février 2018].

PIRET Pierre, « Regard romanesque et écriture photographique : dispositif et perception dans *Les Apparences* de Guy Vaes », dans *Fabula / Les colloques*, Création, intermédialité, dispositif [en ligne] : <<http://www.fabula.org/colloques/document4441.php>> [page consultée le 22 février 2018].

—, « Tentations photographiques : Georges Rodenbach, Dominique Rolin, Guy Vaes », dans Pierre PIRET et Nathalie GILLAIN (dir.), *La Littérature au prisme de la photographie. Textyles*, vol. 43, 2013, pp. 13-25.

ROUSSET Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1963.

SARDUY Severo, *Obra completa 2*, éd. Gustavo GUERRERO et François WHAL, Madrid, Galaxia Gutemberg, 1999. CÍRCULO DE LECTORES.

SEMPOUX André, *Guy Vaes romancier. L'effroi et l'extase*, Bruxelles, Luce Wilquin, 2006.

SONTAG Susan, *La Photographie*, trad. de l'américain par Gérard-Henri DURAND et Guy DURAND, Paris, Seuil, 1979, p. 65. FICTION & CIE.

TAPIÉ Victor-Lucien, *Le Baroque*, Paris, PUF, 9^e éd., 1997. QUE SAIS-JE ?

VAES Guy, *Celui qui est et pourtant n'est pas*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2007 [en ligne] : <<http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/vaes111204.pdf>> [page consultée le 28 février 2018].

—, *La Reconversion des images*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2008 [en ligne] : <<http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/vaes100301.pdf>> [page consultée le 1 mars 2018].

—, *Le Regard romanesque. Quatre conférences*, Louvain-la-Neuve, Faculté de philosophie et lettres de l'Université catholique de Louvain, 1987. CHAIRE DE POÉTIQUE.

—, *Les Apparences*, Avin/Hannut, Luce Wilquin, 2001.

—, *L'Usurpateur*, Bruxelles, Luc Pire, 2009. ESPACE NORD.

VAES Guy et JANSSENS André, *L'Œil pharaonique*, Bruxelles, La lettre volée, 2001. POIESIS.

ZIRKER Angelika et al., *Dimensions of Iconicity. Iconicity in Language and Literature*, vol. 15, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2017.