

FRANCOPHONIE EUROPÉENNE

SIMONETTA VALENTI

Maude DÉRY, “*Déluge* d’Henry Bauchau: l’image au service d’une corporalité aux multiples facettes”, *Les Lettres romanes*, vol. 72, n. 3-4, 2018, pp. 341-353

L’article de Maude DÉRY s’attache à démontrer dans quelle mesure, à l’intérieur du roman *Le Déluge* d’Henry BAUCHAU, l’image concourt à exprimer une conception du corps qui devient un vecteur d’émotions artistiques.

Paru aux Actes Sud en 2010, le roman raconte l’histoire de Florence, une jeune femme atteinte d’un cancer qui trouve refuge dans un petit port de France, où elle fait la connaissance de Florian, un vieux peintre réputé fou, parce qu’il ne peut s’empêcher d’incendier ses toiles. La rencontre entre les deux amènera l’héroïne à prendre soin de l’artiste, en contribuant par ailleurs à l’élaboration de la Grande Œuvre picturale – le Déluge – qu’il s’apprête à réaliser. Avec le petit Jerry, un enfant doué d’une âme exceptionnellement sensible, et Simon, un ancien prisonnier dont la femme tombe amoureuse, Florian et Florence vivent alors l’expérience, à la fois exaltante et déchirante, de la création artistique.

Suivant DÉRY, la caractéristique fondamentale du style de BAUCHAU réside dans la qualité musicale de sa prose, qui nous offre une vision métaphorique de la peinture, capable de convoquer plusieurs significations à la fois. Composé par une série de tableaux, formant des micro-récits imbriqués dans la trame principale du roman, *Le Déluge* constitue en dernière instance une réinterprétation de la souffrance humaine.

En effet, si le regard lucide de l’artiste Florian lui permet de pénétrer l’essence des relations humaines, tout en révélant entre autres le potentiel synestésique de chaque image, Florence, d’abord “captive de sa souffrance” (p. 344), s’abandonne par la suite à la symphonie picturale de son ami qui, grâce à elle, aura la révélation inattendue d’une beauté nouvelle: celle de notre temps, qui possède “une beauté foudroyante qu’on ne peut atteindre qu’à travers le noir, toujours plus noir” (p. 342).

Ainsi, l'acte créateur s'avère en quelque sorte brutal et violent, en ce qu'il puise sa force dans une corporéité sauvage et malade, qui traduit chez Henry BAUCHAU la manifestation de l'inconscient.

Simonetta VALENTI

Maxime THIRY, "Erre(u)r dans la représentation: des circonvolutions (néo)baroquistes chez Guy Vaes", *Les Lettres romanes*, vol. 72, n. 1-2, 2018, pp. 95-110

L'œuvre de Guy VAES s'avère particulièrement difficile à la lecture, non seulement à cause du ciselage syntaxique qui la distingue, mais surtout en raison de la mise en question systématique des modalités de représentation du réel qu'elle contient. Plus spécifiquement, dans les romans *L'Usurpateur* (1994) et *Les Apparences* (2001), on assiste à l'intégration du domaine iconique dans la diégèse, par le biais de l'investigation obsessionnelle des protagonistes à la recherche de "ce qui fait défaut dans la représentation" (p. 96).

Suivant Maxime THIRY, les deux romans de VAES peuvent être considérés à la fois comme des exemples éloquents du *neobarroquismo* latino-américain et de l'*Iconic Turn* dans la littérature de la Belgique francophone. En effet, les motifs typiquement baroques du labyrinthe et du kaléidoscope conviennent parfaitement aux deux œuvres en question, car elles manifestent à merveille la dissolution ou la fragmentation de la réalité, dont "la représentation apparaît [...] démesurée et partielle, imparfaite – infinie, notamment en ce qu'elle contamine le réel des enquêteurs, obsédés par leur désir absolutiste de finition" (p. 97). Ainsi, le lecteur est contraint de se frayer un chemin dans le labyrinthe du temps, où passé, présent et futur s'entremêlent de manière fort nébuleuse, donnant simultanément origine à une série kaléidoscopique d'images qui finissent par manifester le manque, l'absence de sens. La réalité apparaît dès lors fuyante, complexe, évanescence et, en dernière instance, insaisissable.

Or, le style de VAES rend compte de la nature éphémère et fragmentaire du réel en se faisant elle aussi "labyrinthique et kaléidoscopique" (p. 102), car elle est chargée d'une certaine éloquence, métaphorisant par là l'enquête métaphysique des deux protagonistes. Le texte se transforme dès lors en images, suggérant l'un des procédés qui ont fait de l'écrivain anversoïis l'un des champions du réalisme magique en Belgique.

Néanmoins, suivant Maxime THIRY, à côté de ce *neobarroquismo*, Guy VAES se rattache également aux principes de l'*Iconic Turn*, en révélant “le paradoxe conscientisé du crédit supérieur octroyé aux images manipulées” (p. 103), qui est le propre de la société actuelle. L’auteur montre en effet, surtout dans *Les Apparences*, la surcharge signifiante qui se cache dans la représentation sériale d’un même objet, qui est caractéristique de l’époque post-moderne, une représentation qui contribue de manière considérable à dérouter ses personnages, autant que ses lecteurs, comme si l’abondance des images dissimulait l’impénétrabilité de leur mystère.

Simonetta VALENTI

Jean-Marie KLINKENBERG (dir.), “Relire la légende d’Ulenspiegel”, *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n. 54, 2019

Sous la direction de Jean-Marie KLINKENBERG, le présent numéro de la revue *Textyles* nous invite à découvrir l’un des textes fondateurs de la littérature francophone de la Belgique, *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d’Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandre*, rédigé en 1867 par Charles DE COSTER. Malgré une réception initiale quelque peu incertaine, ce roman, alimenté par le folklore allemand et néerlandais, profite d’une fortune considérable dont l’impact sur le public et la critique actuels fournissent une intéressante matière de réflexion aux diverses contributions que la revue accueille.

Parmi celles-ci, la première consiste en l’étude de Marnix BEYEN, “Ulenspiegel cléricalisé par un libéral exemplaire?” (pp. 9-24), portant sur l’influence de la religion catholique sur les deux réinterprétations de la *Légende*, proposées par Jan BRUYLANTS JR, respectivement en 1904 et en 1921. Les textes en question, *Tijl Uilenspiegel in Vlaanderen* et *Tijl Uilenspiegel aan het front en onder de Duitschers* poussent l’auteur à reconsidérer la présence d’importantes références aux sources catholiques du nationalisme belge, tout en prenant en considération la biographie et l’engagement de Jan BRUYLANTS JR en faveur de la cause libérale, au seuil de la Première Guerre mondiale.

Des influences politiques et religieuses, on passe aux influences linguistiques dans l’article de Rainier GRUTMAN, intitulé “*Sors de mes yeux: le flandricisme comme (effet de) traduction dans La Légende d’Ulenspiegel*” (pp. 25-49). Ici, le critique se penche sur les nombreuses traces laissées par la langue flamande sur le style et le langage

decostériens, analysées à la lumière des relations hypertextuelles avec l'un des textes source de l'œuvre, à savoir la brochure *Het aerdig leven van Thyl Ulenpiegel*, appartenant à la collection Van Paemel. Cette étude permet ainsi à l'auteur de mettre l'accent sur les nombreuses opérations d'adaptation, et même de traduction, mises en œuvre par DE COSTER dans sa version finale de la légende.

La troisième contribution de la revue, "Quand la Légende retourne à la légende" (pp. 51-65), envisage la question de la réception du texte, en passant par l'histoire de ses éditions et de ses traductions en langue italienne. Ainsi, à partir de la première d'entre elles, dirigée par Angelo FORMIGGINI et son traducteur Umberto FRACCHIA en 1914, Anna SONCINI FRATTA nous amène à découvrir la grande fortune de l'œuvre de DE COSTER en Italie; une fortune due surtout à la grande actualité de la légende de l'*Ulenpiegel*, qui semble traverser les frontières et les époques les plus lointaines.

Ensuite, comme le titre de sa contribution le suggère, "La Légende d'*Ulenpiegel* de Charles De Coster et *The Lord of the Rings* de J.R.R. Tolkien: deux œuvres nationales?" (pp. 67-87), Julien SCHOONBROODT nous propose une comparaison entre ces deux romans, menée à la lumière de la question de leur valeur nationale. En prenant ainsi en considération des microfragments des univers decostériens et tolkiens – tels que les personnages, les lieux et la langue – Julien SCHOONBROODT met l'accent sur les analogies et les différences entre ces deux œuvres, à première vue très différentes, mais sous certains aspects également inspiratrices de la culture belge et britannique.

Enfin, en conclusion de cette première partie de la revue, l'on trouve la contribution de Jean-Marie KLINKENBERG, intitulée: "Une nouvelle édition définitive de *La Légende d'Ulenpiegel*" (pp. 89-126). Le critique y reparcourt les études philologiques qui l'ont amené à publier, en 2017, sa propre édition définitive de l'œuvre de DE COSTER. À partir des reconstructions déjà opérées par Charles POTVIN et Joseph HANSE, le travail de Jean-Marie KLINKENBERG envisage ainsi de restituer son sens original à la *Légende*, en travaillant tout spécialement sur les nombreuses disparates qui constellent les textes manuscrits du romancier belge.

Le présent numéro de la revue *Textyles* se clôt enfin sur une riche section *Varia*, qui s'ouvre par une étude de Maria Chiara GNOCCHI de la production de Constant MALVA, analysée à la loupe de ses rapports avec les majeurs courants littéraires de l'entre-deux-guerres. Ainsi, dans "Constant Malva et ses modèles" (pp. 127-139), la spécialiste trace les liens reliant l'œuvre du romancier belge aux canons de la littérature prolétarienne, du récit de travail aux influences de la littérature de guerre et de témoignage.

Toujours dans le sillon de l'exploration du panorama littéraire belge de la première moitié du XX^e siècle, la contribution de Claire

LEFÈVRE, “*Monsieur Larose est-il l’assassin?*, Vers une théâtralisation du policier à énigme” (pp. 141-154) propose l’analyse du roman éponyme signé par Fernand CROMMELYNCK entre 1949 et 1950. Se concentrant ainsi sur cette brève incursion du dramaturge belge dans le vaste domaine du roman policier de l’après-guerre, le critique pose l’accent sur le double registre – celui du regard et celui de la voix – qui caractérise les personnages du récit, examinés à la lumière des influences exercées par la production théâtrale de CROMMELYNCK.

L’enquête se poursuit avec l’article de Christian JANSSENS, “O.-P. Gilbert, entre roman, reportage et cinéma (1932–1938)” (pp. 155-170), nous présentant l’œuvre d’un auteur encore en bonne partie à découvrir, Oscar-Paul GILBERT. En suivant le fil de ses relations avec les éditeurs, directeurs de presse et producteurs de cinéma, Christian JANSSENS arrive ainsi à tracer le riche portrait artistique de cette figure extrêmement dynamique, touchant aux domaines artistiques les plus hétérogènes, de la poésie symboliste au roman, en passant par le journalisme et le cinéma documentaire.

Enfin, Benoît GLAUDE conclut le présent numéro de la revue *Textyles* avec un article consacré à Jean DOISY, intitulé: “Les fictions policières de Jean Doisy dans les années 1930 et 1940” (pp. 171-192). Au cœur de cette contribution, l’œuvre de l’écrivain, dont la production reste encore à découvrir, est étudiée surtout en fonction du processus de “recyclage” des techniques narratives mis en œuvre par l’écrivain-journaliste belge. Benoît GLAUDE se concentre ainsi sur les nombreuses adaptations entreprises par l’auteur, finalisées à transposer son œuvre policière d’un média à l’autre, en passant de la presse, au roman illustré, pour arriver à la bande dessinée.

Andrea MASNARI

Laurent DEMOULIN et Pierre PIRET (dir.), “Nicole Malinconi”, *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n. 55, 2019

La réflexion sur l’écriture et l’œuvre de Nicole MALINCONI, conduite au cours de ce numéro de *Textyles*, commence avec la présentation de Laurent DEMOULIN et Pierre PIRET (pp. 7-11), dans laquelle le rôle de l’écriture chez l’auteure est analysé à partir de l’image du *Plongeur de Paestum* que MALINCONI, au cours d’une conférence, avait indiqué

en tant que métaphore de l'écriture, capable d'explorer l'inconnu du quotidien, pour en extraire l'inaperçu.

Dans cette optique, le premier article "Neutralisation et écriture du réel: *Hôpital silence* (1985) et la pratique poétique documentaire de Nicole Malinconi" (pp. 13-20), rédigé par Susan BAINBRIGGE, aborde le thème du rapport entre écriture et réalité, à travers l'analyse de l'œuvre *Hôpital silence* où la romancière recueille les témoignages de son travail en tant qu'assistante sociale à la Maternité de Namur. Dans ce cas, l'écriture, en tant qu'écoute et mise en mots des expériences traumatiques des patientes, devient à la fois manifestation de la réalité quotidienne et antidote à la dépersonnalisation complète des femmes.

L'idée du rapport entre témoignage et écriture est développée également par Jean-Benoît GABRIEL, dans l'article "Nicole Malinconi. Évolution d'une écriture documentaire" (pp. 21-36), qui propose en premier lieu une comparaison entre le cinéma documentaire et le travail d'écriture en deux temps (phase de collection des témoignages et phase de restitution des mots), typique du style de MALINCONI. En deuxième instance, l'article propose une étude sur ce qu'on définit, dans l'œuvre de l'écrivaine belge, comme un glissement de la non-fiction vers la fiction, à travers l'analyse d'*Hôpital silence* (1985), *Si ce n'est plus un homme* (2010) et *Un grand amour* (2015), œuvres emblématiques du passage de MALINCONI de la reproduction des mots entendus à l'écriture des mots manquants, jusqu'à la création de mots nouveaux.

Dans l'article suivant, "De l'autre côté du miroir: les reflets de l'humain et de l'inhumain dans *Vous vous appelez Michelle Martin* de Nicole Malinconi" (pp. 37-55), Martine RENOUPEZ s'interroge sur la possibilité de l'écriture de se plonger dans l'horreur et dans la culpabilité, afin d'y chercher une trace d'humanité. L'évènement auquel on se réfère concerne les meurtres accomplis par Marc DUTROUX et sa femme Michelle MARTIN dans les années 1990 à Marcinelle; au cours de l'incarcération de cette dernière, MALINCONI a conduit une série d'entretiens avec elle pour comprendre les mobiles secrets de cette personnalité criminelle (p. 38). En s'adressant tant au monstre qu'à ses lecteurs, potentiellement capables de rejoindre le même degré de folie que Michelle MARTIN, la romancière vise donc à rendre pénétrable et humain ce qui paraît impénétrable et surtout bestial.

Le thème de la criminalité est traité aussi par Pierre PIRET dans "Nicole Malinconi et le paradigme criminologique" (pp. 153-167). Par le biais d'une comparaison entre le cas de Michelle MARTIN et celui de Theresa STANGL¹, l'article analyse le rapport entre vérité et savoir.

1 Theresa STANGL était la femme de l'officier des SS Franz Paul STANGL, commandant des camps d'extermination de Sobibor et Treblinka en Pologne. Elle avait assisté à l'élimination de plus d'un million de personnes, en feignant une

Au-delà de la différence d'implication dans les crimes de leurs maris, MALINCONI institue un parallélisme entre les deux femmes, au point que le monologue fictif de Theresa STANGL, dans *Un grand amour* (2015), semble dériver de l'échec de *Vous vous appelez Michelle Martin* (2008) et accomplir le désir de MALINCONI de dévoiler la condition d'aliénation et de déni de soi dans laquelle ont vécu les deux femmes.

En revenant à l'étude de la dimension quotidienne qui se fait matière d'écriture, Judyta ZBIERSKA-MOŚCICKA dans l'article "La poétique du quotidien dans les récits brefs de Nicole Malinconi" (pp. 57-71) considère les textes les plus représentatifs de la poétique du réel de MALINCONI, à savoir *Rien ou presque* (1997), *Jardin public* (2001), *Portraits* (2002) et *Si ce n'est plus un homme* (2010); il s'agit, selon ZBIERSKA-MOŚCICKA, d'œuvres représentatives d'une recherche de l'inaperçu quotidien, observé dans ce cas à travers la ville, le microcosme par excellence des maux et des types humains.

L'idée d'une écriture représentative de la réalité se retrouve même dans l'article de Michel ZUMKIR "Les mots justes de Nicole Malinconi" (pp. 73-79), dans lequel le critique réfléchit à la notion de perte qui est à la base de l'œuvre de MALINCONI. ZUMKIR parle en effet d'une écriture 'juste', grâce à laquelle la romancière arrive à dépouiller son langage du superflu, pour sauvegarder et mettre en relief les mots de la langue parlée qui, autrement, demeureraient perdus dans le vide du quotidien.

L'attraction de MALINCONI pour la représentation du réel est traitée également par Jacques DUBOIS dans l'article "Dans le genre vignette" (pp. 109-118), où l'auteur nous guide à travers l'analyse du volume *Jardin public* (2001). MALINCONI trace, dans ce recueil, une série de portraits de types humains, caractéristiques de ce que DUBOIS définit le *genre vignette* (p. 110), à savoir une manière d'écriture capable de cristalliser, dans un laps de temps bref, les traits révélateurs d'un personnage ou d'une situation, cueillis à travers l'observation d'une scène de la vie quotidienne.

De son côté, Carmelo VIRONE lie dans sa contribution, intitulée "Dans la bouche de la vérité: langue et langages chez Malinconi" (pp. 81-92), le sujet de la langue à la dimension sociale et à la réalisation personnelle. Le critique analyse en fait à son tour comment la langue et les langages employés par les personnages de MALINCONI peuvent constituer la ligne de démarcation entre une condition d'intégration ou d'étrangeté à la société.

Dans la même optique, Jacques DEWITTE ("On lance un bruit. À propos de *Au bureau*", pp. 131-138) étudie comment un bruit, à savoir

normalité qui ne pouvait avoir lieu et en essayant même de justifier les actions criminelles accomplies par son époux.

une production du langage n'ayant pas nécessairement de lien avec la réalité, peut déterminer une condition d'inclusion ou d'exclusion, par rapport à un groupe de référence.

La notion de la relation avec l'autre, s'instituant au travers du langage, surtout par rapport à la sphère intime de la famille, fait l'objet de l'étude de Ginette MICHAUX, dans "L'écriture, 'une espèce de corps'" (pp. 139-152), qui se focalise sur deux œuvres: *Nous deux* (1993) et *Da solo* (1997). En dépit de l'évident contraste entre les titres, ces deux textes représentent encore une fois la mise en scène de la capacité du langage à créer ou à changer le rapport avec "l'étranger" (p. 151). Dans le cas de *Nous deux*, il s'agit en effet, pour la narratrice, de *dire* le langage de la mère pour pouvoir s'en séparer, tandis que, dans *Da solo*, l'écoute de la langue du père constitue pour la fille une possibilité renouvelée de rapprochement.

Laurent DEMOULIN dans "Nicole Malinconi, le style ou l'écriture? À propos de *De fer et de verre*" (pp. 93-107) consacre son travail à l'analyse de l'œuvre *De fer et de verre. La Maison du Peuple de Victor Horta* (2017), se posant deux questions: en quoi la forme de cette œuvre s'écarte-t-elle des autres textes de MALINCONI? et: Nicole est-elle une écrivaine de style ou d'écriture? Pour répondre à la première question, DEMOULIN étudie donc la transformation de l'écriture de l'auteure d'un style proche de la langue orale à un langage plus littéraire, ce qui, en relation à la deuxième question, le conduit à une réflexion sur la capacité de MALINCONI de modeler son style à même de s'adapter aux thématiques traitées.

Le présent numéro de *Textyles* se clôt sur l'étude de Daniel LA-ROCHE, où l'on focalise à nouveau le thème linguistique, crucial dans l'œuvre malinconienne. Dans l'article "Le pervertissement de la langue dans la communication publique" (pp. 119-130), le critique analyse *Petit Abécédaire de mots détournés* (2006), œuvre où Nicole MALINCONI dénonce une sorte de violence à l'égard de la *langue originelle* (p. 121). Dans ce texte, au-delà des détournements typiques de l'évolution linguistique, l'écrivaine souligne la profonde violence exercée sur la langue de la part d'une société qui, tout comme dans les régimes totalitaires, est en train de vivre d'énormes changements que l'écriture, encore une fois, a le devoir d'observer et de décrire.

Pour la section "Varia", Michel ZUMKIR, dans son article "En pays d'enfance. Entretien avec Nicole Malinconi" (pp. 169-173), rappelle son interview à Nicole MALINCONI, portant sur les souvenirs linguistiques de son enfance entre l'Italie et la Belgique, fondamentaux pour l'évolution de son style. À travers les questions posées par ZUMKIR, la romancière belge s'arrête alors à l'analyse de la relation avec ses parents, centrale tant pour son évolution linguistique, que pour sa production autobiographique.

Enfin, le dernier article de ce numéro se compose d'un texte inédit de Nicole MALINCONI, "Le monument", (pp. 175-178), où l'auteure décrit la réaction des ouvriers face à la démolition d'une vieille usine. Comme il est évident déjà à partir du titre, le haut-fourneau est représenté comme un colosse qui, immobile, se dresse à l'horizon et dont la mise à mort ressemble à celle d'un monument, authentique vestige d'une vie précédente.

Maria Sole LANNUTTI

David MARTENS et Laurence BROGNIEZ (dir.), "Portraits de la Belgique", *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n. 56, 2019

Dirigé par David MARTENS et Laurence BROGNIEZ, le numéro 56 de la revue littéraire *Textyles* est consacré au genre littéraire du portrait de pays et, plus spécifiquement, aux portraits de la Belgique.

La réflexion prend forme à partir de l'article introductif de David MARTENS et Laurence BROGNIEZ, "Portraits littéraires de la Belgique. Un genre polymorphe" (pp. 7-24), où les critiques nous conduisent à la découverte de ce genre littéraire méconnu et considéré de second rang. Développé au cours du XIX^e siècle et caractérisé par sa composante phototextuelle, le portrait de pays connaît en Belgique un succès discret. La question posée par les deux auteurs de l'article est la suivante: comment peut-on peindre un tel pays qui, avec ses croisements culturels, linguistiques et territoriaux, met incessamment en discussion son identité?

Malgré les réticences, ce pays "hétéroclite", "atypique" et "complié" (p. 8) a su capter l'attention de nombreux écrivains belges, qui lui ont accordé une place dans l'histoire littéraire de la Belgique francophone. Sur la base de ce panorama, ce numéro de *Textyles* se propose donc de scruter les origines de cette histoire éditoriale et littéraire, prenant en examen toute une série de "portraits autochtones de la Belgique" (p. 15) pour analyser et comprendre la plasticité d'un genre qui, à l'instar de ce pays, évolue continuellement.

Le premier article est une étude de Marianne MICHAUX, "Monumentale ou pittoresque, la Belgique illustrée" (pp. 25-44), où la spécialiste analyse les œuvres pionnières du genre dans la Belgique du XIX^e siècle: *La Belgique monumentale, historique et pittoresque* (1844), *Patria Belgica*, (1873), *La Belgique illustrée* (1878) et *La Belgique* (1888), en montrant l'importance que la composante icono-textuelle a joué dans ce type de production, en vue de la création d'un

sentiment identitaire. Dans ces représentations du pays, les paysages, les monuments, mais aussi les changements liés à l'industrialisation sont souvent représentés au moyen d'une pratique sociale, telle que l'excursion ou la promenade, ce qui rend ces œuvres largement évocatrices et promotrices d'une unité nationale "réelle ou rêvée" (p. 44).

Dans la même perspective se situe la contribution d'Anne REVERSEAU, dans "Albert Guislain et Willy Kessels portraitistes de Bruxelles. Le livre photo-illustré entre exploration et démonstration dans les années 1930" (pp. 45-57). Le critique y étudie les portraits illustrés de la ville de Bruxelles dressés par l'écrivain Albert GUISLAIN et le photographe Willy KESSELS au cours des années 1930. Ce couple d'artistes, s'engageant dans l'achèvement de deux projets distincts mais complémentaires, *Découverte de Bruxelles* (1930) et *Bruxelles Atmosphère 10-32* (1932), témoigne parfaitement du changement s'étant produit dans la conception de la capitale belge au tournant du XIX^e siècle: le premier, plus didactique et réflexif, évoque de manière nostalgique une ville en disparition; le deuxième opère une comparaison passé-présent, afin de magnifier la modernité dont cette ville est imbibée. Encore une fois, le critique souligne le rôle capital joué par l'interaction entre textes et images pour représenter ces deux revers de la même médaille.

Dans l'article "Regards croisés sur 'la plaque tournante de l'Europe'. Belgique, pays de plusieurs mondes (la Guilde du Livre) de Franz Hellens et Maurice Blanc" (pp. 59-75), Marcela SCIBIORSKA analyse le cas d'un mariage malheureux entre texte et image. Il s'agit du volume publié par La Guilde du Livre: *Belgique, pays de plusieurs mondes* (1956), rédigé par le photographe Maurice BLANC et préfacé par l'écrivain Franz HELLENS. D'après SCIBIORSKA, les raisons de cet échec éditorial remontent à un manque de collaboration réelle entre les deux auteurs, qui ont travaillé séparément à l'œuvre. Il s'agit en effet d'un volume où textes et images détonnent, en révélant, d'une part, l'incapacité des deux auteurs de conjuguer leur visions du pays et, de l'autre, de dresser un portrait atone et peu attractif de la Belgique.

Hors du propos littéraire *stricto sensu*, l'ouvrage de Marie GEVERS *Les Merveilles de la Belgique* (1956) se révèle exemplaire du caractère hétéroclite propre au genre du portrait. C'est pourquoi une attention particulière lui est consacrée dans l'étude de Jean-Marie KLINKENBERG, "Marie Gevers au pays des merveilles. Images d'un jeu de l'oie" (pp. 77-96), où le critique nous présente un texte qui conjugue parfaitement le pouvoir créatif de l'écrivaine belge oulipienne et le pouvoir commercial, voire publicitaire, de la société Nestlé, éditeur de l'œuvre en question. Sous forme d'album, ce produit hybride littéraire-commercial fait preuve d'une grande originalité, se modelant au célèbre jeu de l'oie. Par le support de vignettes illustrées et de textes de GEVERS, remplis d'histoire, de paysages et de références littéraires à la Belgique, l'ouvrage est alors investi d'un rôle à la fois didactique et patriotique.

La finalité éducative du portrait est d'ailleurs largement exploitée par le contexte scolaire belge, comme le souligne Laurence BOUDART dans "‘S’il est un beau pays, c’est le nôtre, c’est notre chère Belgique’". Portrait de la Belgique dans quelques manuels scolaires (1840-1940)" (pp. 97-114). Cette étude comparative des manuels scolaires de la période 1840-1940 met en évidence un certain nombre d'éléments communs et spécifiques des représentations de la Belgique de l'époque. L'hétérogénéité de ses neuf provinces, l'hybridité de ses paysages, à la fois ruraux et industriels, l'architecture pionnière de ses villes, la supériorité technique dans le développement des voies de communication, sont rendues à l'aide de narrations qui, d'après BOUDART, ont contribué à forger des générations d'enfants belges. Une valeur essentielle est également attribuée aux illustrations qui accompagnent ces textes, lesquelles évoquent chez les jeunes écoliers des sentiments d'appartenance, de patriotisme et de fierté à l'égard de leur pays.

Une preuve ultérieure de la plasticité du genre du portrait de pays nous est offerte par Mélanie DE MONTPELLIER D'ANNEVOIE dans son analyse, "*Bruxelles, la mal aimée* d'Armand Bernier (1959): un portrait poétique" (pp. 115-132). Ici, la spécialiste s'attache à étudier le recueil poétique d'Armand BERNIER, *Bruxelles, la mal aimée* (1959), dans lequel il chante la beauté de la capitale trop souvent oubliée, négligée et maltraitée par ses compatriotes et invite les écrivains belges à faire de même. Le poète renverse donc les préjugés dont Bruxelles est victime, à cause de la modernisation forcée subie au cours du XIX^e et du XX^e siècles, par le biais d'un processus d'idéalisation. À travers le lexique du monde naturel et de l'amour qui lui est propre, BERNIER réalise en effet une personnification, voire une déification de Bruxelles pour exalter sa belle hybridité, au-delà des oppositions dichotomiques entre passé et présent, pittoresque et modernité.

Pour avoir un cadre complet de l'univers des portraituristes belges, un espace est ensuite réservé au côté néerlandophone de cette production, qui émerge notamment dans l'essai proposé par Karel VAN-HAESEBROUCK, "It's Tuesday, this must be Dinsdagland! Bienvenue dans l'anus des basses contrées" (pp. 133-142) qui porte sur le recueil de reportages *Dinsdagland* (2004) de Dimitri VERHULST. Il s'agit, plus précisément, d'un texte hybride entre la non-fiction littéraire et le journalisme fictif, où chaque texte prend la forme d'un essai-voyage issu des mémoires de l'écrivain. Les réminiscences d'une narration supportée, comme au XIX^e siècle, par l'excursion ou la promenade, s'entremêlent chez VERHULST au voyage introspectif qui, à l'aide de souvenirs réels ou imaginés, raconte le dépaysement, le manque d'identité culturelle et l'"invisibilité" (p. 139), ressentis par le journaliste à l'égard de son pays.

Enfin, un dernier regard au genre du portrait nous est proposé dans le cadre d'un entretien croisé avec les écrivains Jan BAETENS et Jean-Marie KLINKENBERG, rapporté par Laurence BROGNIEZ et David MAR-

TENS dans “Mythologies du plat pays” (pp. 143-154). Les directeurs de ce numéro de *Textyles* se focalisent sur les ouvrages quasiment homonymes des deux auteurs, intitulés respectivement: *Petites Mythologies flamandes* (2014) et *Petites Mythologies belges* (2003), inspirés à leur tour de l’œuvre pionnière du sémiologue Roland BARTHES.

Pour essayer de démêler la problématique identitaire belge, BAE-TENS et KLINKENBERG remettent en cause certains stéréotypes liés à la Belgique et montrent que l’on ne peut réaliser une identité unitaire en Belgique qu’en la concevant comme un entrelacement des différentes particularités – ou bien *mythologies* – liées aux trois régions du pays.

Pour la section *Varia*, on trouve enfin deux articles qui abordent le sujet plus général de la littérature belge francophone et de son “invisibilité” présumée.

Le premier est une recherche développée par l’Université de Xiamen et l’Université Libre de Bruxelles “La littérature belge francophone en Chine contemporaine: bilan, circuits et facteurs institutionnels” (pp. 155-179), où Wei YUAN explore le marché littéraire chinois, nettement orienté vers la littérature française, afin de relever la présence éventuelle d’une littérature belge francophone. L’auteur de cet article prend en considération les trois acteurs qui, en Chine, orbitent autour des publications étrangères: le circuit éditorial – auteurs, éditeurs, traducteurs –, le public chinois, avec une attention particulière aux évaluations des clients qui achètent en ligne, et les agents institutionnels belges et chinois qui jouent un rôle capital dans ce processus de transfert culturel. Malgré la difficulté générale de distinguer une spécificité belge à l’intérieur du grand continent de la littérature française proprement dite, Wei YUAN manifeste un subtil espoir de changement de direction, grâce à l’intérêt que le monde entier manifeste à l’égard de la littérature francophone, à laquelle la littérature belge appartient.

Le deuxième article représente un hommage à l’écrivain Désiré-Joseph D’ORBAIX, un auteur à re-découvrir, d’après Saskia BURENS qui, dans l’article “Le fonds Désiré-Joseph d’Orbaix” (pp. 181-186), illustre la grande opportunité donnée par les Fonds des Archives et par le Musée de la Littérature où sont gardés, depuis 2018-2019, tous les écrits de et à propos de l’auteur. Écrivain et instituteur belge, né à la fin du XIX^e siècle, D’ORBAIX crée avec Alix PASQUIER la revue *La Bataille Littéraire*, poussé par “l’urgence de ranimer un mouvement littéraire belge” (p. 183) dans la période de l’entre-deux guerres. Pour les deux amis, le lancement de ce projet signifiait entreprendre une lutte contre l’oubli des écrivains belges péris pendant la Grande Guerre et, en même temps, inviter les hommes de lettres de langue française à intervenir activement dans cette bataille.

Sara AGGAZIO

Denis SAINT-AMAND et David VRYDAGHS (dir.), “Ouvrir l’album”, *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n. 57, 2019

Dans l’article “L’album pour la jeunesse: façons de lire, manières de voir” (pp. 7-11), Denis SAINT-AMAND et David VRYDAGHS mettent l’accent sur le phénomène concernant la production typiquement belge de littérature adressée aux jeunes et aux enfants.

Bien évidemment, il s’agit d’une production qui a été longtemps tenue à l’écart du monde académique et universitaire et qui aujourd’hui, au contraire, cherche à s’imposer dans le domaine critique. La Belgique a toujours montré une tendance marquée à découvrir la puissance et la validité de cette littérature pour la jeunesse, qui s’est révélée être un secteur fort dynamique. Le mot ‘album’ s’avère donc essentiel, afin de décrire ce type de littérature.

La littérature de jeunesse constitue un patrimoine à redécouvrir, même pour Michel DEFOURNY auteur de: “Avec Élisabeth Ivanovskiy” (pp. 13-25). L’illustratrice russe Élisabeth IVANOVSKY, après une longue période d’oubli, a finalement réussi à s’imposer sur le marché éditorial. Son style montre une tendance à mélanger plusieurs facteurs: à partir de sa formation belge, elle arrive à choisir un compromis entre constructivisme oriental et art occidental. Sa manière caricaturale l’amène à modeler les formes jusqu’à leur pleine géométrisation et à contaminer la culture populaire russe avec les traditions de la Belgique francophone.

L’imaginaire d’Anne BROUILLARD est bien décrit par Christophe MEUNIER dans sa contribution: “Anne Brouillard et le génie des lieux” (pp. 27-42). En effet, dans les œuvres de BROUILLARD, les notions de spatialité, d’identité artistique et d’identité intime semblent coexister. À cet égard, la romancière belge établit une confrontation entre les grands espaces où l’individu peut entrer en contact avec la nature et les espaces domestiques, symbolisés par la maison, qui conduisent le sujet à explorer les régions les plus intimes. Aujourd’hui, avec ses albums qui “laissent entrer le merveilleux du monde extérieur” (p. 42), Anne BROUILLARD s’est imposée comme une auteure-illustratrice parmi les plus novatrices.

Gabrielle VINCENT, pseudonyme de Monique MARTIN, est considérée comme l’une des créateurs d’albums pour enfants les plus remarquables du XX^e siècle. Wendy HUYGEN nous en parle dans l’article “*Ernest et Célestine* ou l’éloge de la simplicité” (pp. 43-54). L’illustratrice a consacré sa vie à une typologie d’art simple et lié au quotidien: voilà pourquoi son style sobre, pur et spontané est à la portée de tous, des enfants comme des adultes. Dans l’œuvre *Ernest et Célestine*, VINCENT fait preuve de sa double nature en tant que dessinatrice et auteure. Il s’agit d’un véritable classique de la littérature pour la jeu-

nesse, un récit qui met en scène des animaux dont les comportements sont tout à fait humains.

Dans l'article "Anne Herbauts, poète" (pp. 55-70), Cécile BOULAIRE nous explique que l'appellation de "poète" focalise la capacité de l'écrivaine de s'exprimer de façon unique et originale. Anne HERBAUTS a produit une quarantaine de volumes, en tant qu'autrice-illustratrice. Son art tout à fait poétique prend simultanément en considération le langage et l'image, dans une coexistence qui montre bien la puissance esthétique de son travail. Ainsi, le mécanisme de sa création narrative se fond avec celui de l'illustration, en engendrant une poésie iconotextuelle qui exprime parfaitement la profondeur de sa nature inquiète, face à la perception du quotidien.

Chez Mélanie RUTTEN, la présence d'une bibliothèque très vaste joue un rôle central dans le travail d'écriture et d'illustration, ainsi que l'affirme Laurence BROGNIEZ dans l'article "En lisant, en dessinant. Mélanie RUTTEN, de la bibliothèque à l'album" (pp. 71-95). Considérée comme un instrument indispensable de formation et de création artistique, la bibliothèque constitue en effet un héritage dont l'auteure se sert pour raconter et illustrer ses histoires. Elle met l'accent sur la complexité nécessaire à l'élaboration d'un album, résultant d'un processus graduel qui voit la figure même de l'illustrateur dans le rôle du lecteur. La lecture, en tant que telle, est la protagoniste incontestée des œuvres de RUTTEN, ainsi que la prédilection pour un certain minimalisme graphique, qui mène l'illustratrice à rechercher constamment de nouvelles formes d'expression.

Dans l'article "Le père, le fils et l'esprit du Chat. L'album jeunesse selon Philippe Geluck" (pp. 97-112), Laurent BOZARD décrit la genèse de l'œuvre de GELUCK, destinée aux plus jeunes. *Le Fils du Chat* est un recueil d'une richesse extraordinaire, grâce à son équilibre entre texte et dessin. GELUCK souligne les différences entre les deux protagonistes – père et fils –, dont la relation est au cœur de ses récits. Suivant BOZARD, GELUCK nous donne dans cet album une œuvre où le comique est avant tout visuel, car l'image y produit des effets d'écho, de suspens, de clair-obscur et même de mise en page qui enrichissent constamment l'histoire.

Dans l'article intitulé "Benoît Jacques. Tresser traits et sons" (pp. 113-123), Frédéric PAQUES explore l'œuvre d'un illustrateur doué d'un esprit artistique absolument singulier: il s'agit de Benoît JACQUES, auteur de plusieurs dizaines de volumes. Figure fondamentale dans le domaine éditorial de l'album jeunesse et de la bande-dessinée, JACQUES s'échappe à tout type de catégorisation: ses œuvres suscitent en effet l'intérêt aussi bien des petits que des adultes. La plupart de ses livres sont autoédités, détail essentiel qui permet à Benoît JACQUES de jouir d'une très grande liberté de création. L'illustrateur joue en effet avec le langage et les

images, s'orientant à une certaine matérialité, ainsi qu'à la langue parlée, considérés comme étant des traits typiques des enfants.

L'essai de Graziella DELEUZE aborde le thème de la formation des instituteurs à l'emploi des albums en classe ("Former des futurs instituteurs à la pratique de la lecture de l'album contemporain", pp. 125-138). La spécialiste y met l'accent sur l'importance du temps consacré à la lecture dès le plus bas âge. Il s'agit d'une tâche plutôt difficile, vu que l'album est considéré en tant qu'objet d'art hybride, dont la réception est toujours différente selon les destinataires impliqués. DELEUZE mentionne néanmoins deux dispositifs didactiques, en condition de garantir, à ses yeux, un développement sur le plan de la lecture littéraire de l'album: les cercles de lecture et la mise en réseau, qui permettent de placer théorie et pratique dans un rapport de fonctionnalité mutuelle.

Dans sa contribution – "L'album pour enfants entre texte et image. Prééminence de l'une, statut 'accessoire' de l'autre?" (pp. 139-156) –, Daniel DELBRASSINE observe que l'album représente une forme littéraire unique, dont la naissance est le résultat d'une collaboration fructueuse entre auteur et illustrateur. En particulier, la suprématie des images par rapport au texte est la prérogative distinctive des albums de jeunesse, toutefois cette relation est plus complexe que l'on ne pense, étant donné que les différentes composantes du texte interagissent continuellement entre elles. L'objet icono-textuel qu'est l'album est donc un genre par excellence composé et hybride.

Maria EINMAN expose, dans "De l'événement social à l'événement intime: la réception critique de la première création de *Pelléas et Mélisande* aux Bouffes-Parisiens" (pp.157-172), la question de la réception critique du drame *Pelléas et Mélisande* de Maurice MAETERLINCK. Les opinions sont souvent discordantes, en raison de sa dimension à la fois sociale et intime. La cause de cet obstacle à la compréhension réside, suivant EINMAN, dans la matrice symboliste de l'œuvre, suivant laquelle le symbole est lié aux aspects mystérieux et indéchiffrables de l'existence humaine. En outre, au point de vue des genres littéraires, on assiste avec le drame maeterlinckien à une œuvre qui peut être interprétée dans sa dimension poétique ou, pour mieux dire, en tant que poème et pièce de théâtre simultanément.

La littérature de la troisième génération de la Shoah témoigne d'un retour d'intérêt pour la mémoire littéraire, suscité par l'intention d'analyser les différentes fonctions des intertextes qui concourent à la transmission d'un fait traumatique. Les effets de ce traumatisme peuvent être décrits en utilisant la notion de 'postmémoire', ainsi que le note José Luis ARRAEZ dans son article "Mémoire et intertexte dans la littérature de la troisième génération de la Shoah: *Max, en apparence* de Nathalie Skowronek" (pp. 173-184). À travers ce roman, Nathalie SKOWRONEK, appartenant à la nouvelle génération des héritiers de la

Shoah, manifeste en effet la volonté de devenir une passeuse de témoin. Suivant ARRAEZ, la médiation avec le passé se construit, dans les œuvres de SKOWRONEK, tant par l'intervention de passages inventés, que par l'insertion de citations tirées de documents authentiques, qui parviennent à former un entrelacement de voix, fonctionnel à l'évocation de la mémoire et de la postmémoire de la Shoah.

Margherita SCIUTTO