

INTERVIEW DE MARC QUAGHEBEUR PAR ROBERT LEMBA (UNIKIN), EN MAI 1999

En publiant l'interview de Marc Quaghebeur par Robert Lemba, la revue *Verbum* introduit une nouvelle forme d'article, non seulement pour enrichir le matériel littéraire et institutionnel proposé à nos lecteurs, mais aussi pour illustrer quelques facettes du fonctionnement des Belles Lettres. A côté des articles savants rédigés par nos collaborateurs et portant sur les sujets plutôt classiques de la littérature française, nous pensons ainsi élargir le champ de nos intérêts, en y ajoutant des sujets pris dans l'actualité littéraire et, en plus, appartenant à un domaine plus large, notamment à celui de la francophonie.

Marc Quaghebeur, né à Tournai en 1947, docteur en philosophie et lettres de l'Université catholique de Louvain, occupe les fonctions d'attaché littéraire et théâtral au Ministère de Communauté française de Belgique et de Commissaire du Livre depuis 1989. Il a aussi créé la cellule „Fin de siècle” qui lui permet d'animer un réseau d'études des lettres belges à travers le monde (organisation de colloques, mise sur pied d'expositions pluridisciplinaires ayant comme centre d'intérêt les lettres belges de langue française et la culture francophone de Belgique).

„Existe-t-ils une littérature belge, avec ses spécificités en contenu et en langue?” Pendant la première partie de sa carrière de chercheur, il s'est surtout penché sur l'aspect historique de la question. Plus tard, il a davantage insisté sur l'analyse des spécificités linguistiques des textes littéraires en Belgique francophone.

Ses ouvrages les plus importants sont: *Balises pour l'histoire de nos lettres* (1982), *Les lettres belges entre absence et magie* (1990), *Un pays d'irrégulier* (1990).

Il est aussi auteur de nombreux recueils de poésie, *L'Herbe seule* (1979), *Chiennelures* (1983), *L'Outrage* (1987), *A la morte* (1990), *Les Vieilles* (1991), *Fins de siècle* (1994), *L'Effroi l'errance* (1994) „Poète volontiers minimaliste, Marq Quaghebeur tente de trouver une relation sensible

entre le mot et l'objet et, à travers elle, un sens à la construction poétique. L'oeuvre se nourrit d'allitérations suggestives et d'associations mentales fortes. Le poète offre le plus souvent des textes éclatés qui prennent corps dans l'organisation graphique de la page". (cf. M. Joiret-M-A. Bernard, Littérature belge de langue française, Didier Hatier, 1999)

Marc Quaghebeur maintient des relations amicales et professionnelles avec de nombreux universitaires hongrois, il effectue souvent des visites dans nos universités. En 1998, il a été promu docteur honoris causa de l'Université Janus Pannonius de Pécs. Dans son discours du récipiendaire il a, entre autres, évoqué le phénomène de l'émergence de la pluralité des francophonies. „Cet espace qui est loin d'avoir gagné la cause de son polycentrisme, devient nettement perceptible avec l'indépendance des pays issus des empires coloniaux, belges et français". D'où sa préoccupation, surtout pendant les dernières années, de renouer avec les littéraires et littératures des „anciens colonies" dont le signe bien perceptible est la fondation de la revue Congo-Meuse et une collaboration intense avec les écrivains africains, entre autre avec son interlocuteur, Robert Lemba.

ÉVA MARTONYI

* * *

R. L.: – *Vous êtes d'un côté le poète, le solitaire qui révèle les secrets les plus profonds de sa méditation intérieure. De l'autre, le théoricien du rapport du Belge francophone à la langue française, l'intellectuel baroque actif qui écrit pour cerner l'identité historique qui va au delà de la langue et ouvre des perspectives d'une écoute inter-culturelle au niveau universel. Vous tenez à vivre une vie littéraire caractérisée par une dialectique du silence-explication, métaphore, image plastique.*

Quel est le fondement de votre singulière articulation des antithèses vitales, sociales et littéraires?

M. Q.: – Vous posez une question importante pour qui s'intéresse à mon oeuvre et à mon action. Mais je ne suis pas sûr que l'auteur soit le mieux placé pour y répondre puisque le sujet que je suis s'est précisément produit à travers cette dialectique incessante.

Je m'efforcerai toutefois de vous fournir des éléments de réponse. Ils ne constituent pas forcément la clef ultime de la réponse.

Ceux-ci concernent tout d'abord une vie, au sens fort. Les racines du poète plongent bien évidemment dans mon enfance tournaisienne, dans le rapport qui a été le mien avec les miens, dans l'intériorisation du savoir, dans la relative solitude de l'enfant, et, tout autant, dans la rencontre avec la poésie française moderne de l'après-guerre, qui n'a fait qu'accentuer cette dimension. Les douleurs de ma propre vie adulte, ou en tous les cas de jeune adulte, la mort de celle qui fut ma première fem-

me, l'interruption brutale de ma carrière à la recherche scientifique ont à coup sûr radicalisé encore cette propension d'une enfance méditative et relativement solitaire.

Par ailleurs, dès le collège, j'ai été confronté à des maîtres brillants, ouverts au monde et ouvrant le monde. Cela s'est poursuivi à l'université et en dehors de la romane, souvent, puisque ceux qui m'ont accouché au savoir s'appelaient Jacques Schotte, Alphonse de Wahlens. Ils donnaient plutôt cours en philosophie ou en psychologie. Il faut ajouter à cela l'emprise, dès ma prime enfance, à travers le discours de mon père et mes propres fascinations, de l'histoire. Lorsque j'ai été confronté aux charges qui sont les miennes depuis 20 ans par rapport à la culture de mon pays, il y a eu une sorte de focalisation de ces diverses strates pour tenter de comprendre et de dépasser l'étrange situation qui était la nôtre: celle d'un corpus et d'une histoire, pratiquement forclos. La mise en oeuvre de discours et de savoirs venus de la psychanalyse (Lacan, Freud), de la sociologie (Goldmann), de la sémiotique (Kristeva), de la réflexion philosophique (Sartre, Bloch, Lefèbvre, Adorno et l'école de Francfort, Bataille, Maldiney) comme la mise en oeuvre de mes connaissances historiques et de ma passion pour l'histoire ont été de pair avec un vieux souci de l'analyse du texte.

A partir de là, c'est mise en place cette double postulation: une écriture de plus en plus resserrée, travaillant le silence d'une part, et, de l'autre, un discours de tentative de synthèse et d'analyse dont je viens d'évoquer certains des fondements intellectuels (je pourrais bien sûr en ajouter d'autres) sans que je puisse parler d'un fondement philosophique particulier de mon articulation. Je ne puis dire clairement que, lorsque j'ai rencontré, dès le petit séminaire, et puis à l'université, la notion de dialectique, m'a paru essentielle. Je pense qu'il y a donc conjonction entre cette découverte et, d'autre part, un choix de vie. Celui-ci pourrait être analysé en soi. Il faudra bien sûr se demander un jour s'il a été ou non productif. Tensionnel en tous les cas.

R. L.: – *Votre oeuvre littéraire est traversée par une tension. Une écriture poétique dépouillée techniquement s'accouple à une oeuvre d'essayiste féconde et recherchée.*

Quelle est votre conception du langage, vous qui affichez une volonté de braver les limites des mots face aux faits qui vous poussent à „modeler et moduler la langue“?

M. Q.: – La tension dont vous parlez à travers les deux registres de l'écriture me paraît correspondre d'une part à ma conviction qu'il n'y a pas de vérité absolue en la matière mais des approches complémentaires qui se nuancent, se complètent, et empêchent de devenir des noyaux durs et figés. Il me semble en outre qu'il y a des questions de publics et d'objectifs. J'avais certes, lorsque j'ai rédigé mon mémoire sur Mauriac, commencé à écrire d'une façon proche de celle de mes textes poétiques en

prose. Inutile de dire que cela n'avait pas été tout à fait du goût de l'université. J'ai donc dû, à partir de là, engendrer un autre type d'écriture: celui que vous avez qualifié, dans votre première question, de „baroque actif". L'utilisation de la langue, dans ce registre, passe à la fois par une volonté de rigueur scientifique, et par une refus de la froideur supposée et de la fausse distanciation. Le sujet y est impliqué. Il cherche, à travers le type de langue qu'il choisit, à convaincre. Dans le registre poétique, en revanche, le sujet s'élide, se creuse, cherche bien sûr à faire entendre quelque chose d'essentiel plutôt qu'à se faire entendre, espère qu'à travers la lecture des textes, se produira chez le lecteur une faille, une résonance qui le transformera. Mais cette transformation ne sera bien sûr pas du même ordre ou de la même nature que celle visée par l'autre forme de discours: celle de l'action.

L'idéal, pour moi, reste certes de pouvoir un jour dualiser moins les choses. Mais la langue – le français en l'occurrence – présente aussi une histoire extraordinairement contraignante.

R. L.: – *La grille de lecture de vos maîtres traduit et trahit une fascination qui dépasse la simple influence de style, de pensée ou de méthode pour devenir une matrice de création personnelle. Quelles sont les permanences et les points d'ancrages culturels que vous reconnaissez comme dettes à J. Lacan, J.P. Sartre, H. Maldiney, J. Taminiaux et L. Goldmann?*

M. Q.: – Maldiney est de ceux qui m'ont donné des outils (le terme n'est pas tout à fait adéquat) pour l'approche de l'art en tant qu'art. Goldmann, de son côté, me donna des outils pour l'analyse de l'oeuvre, en tant que forme, dans son rapport à l'histoire. Sartre, comme Schotte d'ailleurs, ouvrait les horizons de mise en oeuvre de plusieurs savoirs pour tenter de reconstituer – avec, bien sûr, un fort ancrage historique – l'ensemble des dimensions de l'oeuvre. Lacan ou Freud amenaient le regard sur l'inscription du sujet, dans ses diverses strates, et sur la question de l'inscription personnelle dans le style de l'inconscient à travers la langue. Quant à Taminiaux, il est bien sûr un de ceux, comme d'autres – c'est caractéristique de l'école de Louvain – qui ouvraient à la phénoménologie.

R. L.: – *Votre rapport à la France me paraît ambigu. D'une part, vous plaidez pour une reconnaissance de la spécificité belge et une nécessaire prise de conscience de cette „identité" par les écrivains. D'autre part, dans la conceptualisation de tout ceci, vous vous référez surtout à l'oeuvre de penseurs et d'intellectuels français dans le sillage de la contestation de ce que fut mai 68.*

M. Q.: – Je pense que mon rapport à la France est beaucoup plus complexe encore que vous ne le dites: ou qu'il est très simple. Fils d'un père né et élevé en France jusqu'en 1936, né moi-même dans une ville (Tournai)

dont l'histoire, à la différence de la plupart des autres villes belges, a été consubstantiellement liée à l'histoire de France et en garde bien des traces mythiques, culturelles et historiques, j'ai été élevé dans une profonde connaissance, intime en somme, de l'histoire de France. L'histoire de Belgique venait après. Elle n'était alors qu'une sorte de superposition lointaine. Elle était peu valorisée. Ce fait ne m'est pas propre ; il est le lot de la plupart d'entre nous. Je pense, en revanche, que ma connaissance intime de l'histoire de France est quelque chose d'assez spécifique; et qu'elle remonte à ma prime enfance.

L'enseignement en Belgique, vous avez dû le découvrir ou l'apprendre en demeurant chez nous, est, dans les années qui suivent la seconde guerre mondiale, largement voire essentiellement marqué par l'étude des courants et des penseurs français – lesquels sont en outre servis par le système d'édition et de diffusion du livre français. Il domine la Belgique à partir des années 50, c'est lui qui constitue notre marché culturel. L'image mythique qui accompagne cette littérature et cette pensée est à ce point valorisante et valorisée qu'elle dévalorise massivement tout ce qui est issu du territoire belge, sorte de sous-France, comme des autres francophones originaires, qualifiés alors par les linguistes d' „aires latérales” – ce qui est un comble.

Lorsque le hasard de ma vie (la fin de mes mandats universitaires) m'amène à trouver un emploi au sein du ministère belge de la culture française, je me trouve confronté à une réalité beaucoup plus intéressante et beaucoup plus vaste que tout ce que l'on nous avait fait croire, et à quoi j'avais bien sûr adhéré. Je me trouve donc confronté au défi de comprendre et de faire comprendre ce qui se passe et se produit de spécifique dans ce champ et dans ces corpus ; et, d'autre part, d'inventer un discours et des instruments pour cette compréhension. Ce discours et ces instruments font presque entièrement défaut, puisque les rares références dont on dispose sont, soit micropositivistes, soit folkloriques ou mythologiques.

Il n'est donc pas anormal que ce soit tout d'abord avec des instruments profondément marqués par l'espace français que je me sois attaqué au corpus belge. C'étaient les instruments de ma formation et de ma production (mémoire sur Mauriac, thèse sur Rimbaud). Mes *Balises*¹ en sont le produit le plus net et le plus caractéristique. La préface à *Lettres Belges – Entre absence et magie* marque le début d'un tournant, c'est-à-dire de la prise de conscience des années 90 qui m'amènera à mieux saisir et à mieux dire, je pense, notre corpus en remettant en cause certaines données ou certaines analyses issues des modèles français. Le fait qu'ils ne sont pas des universaux mais des produits historiques. Si l'on prend par exemple les *Balises*, il est clair qu'à partir de la représentation de soi que la

¹ Elles ont été rééditées en 1998, à Bruxelles, dans la collection Espace-Nord chez Labor.

France donne d'elle-même dans son discours théorique, on ne peut dire le fait belge que comme un creux: le creux du plein qu'est la France. Avec le temps, ces faits me sont apparus, avec évidence, et j'ai décidé de les dire. Je sais que je viole un tabou, et que cela se paye.

Il s'agit aujourd'hui d'inventer un discours spécifique sur les lettres belges, dans notre langue, le français, mais sans reproduire des fables ou des affabulations, et sans utiliser aveuglément des concepts qui ne sont que partiellement pertinents et paraissent aller de soi. Même les termes „naturalisme” ou „symbolisme” doivent être nuancées dès lors qu'ils sont appliqués à nos auteurs.

Que les penseurs français auxquels je me réfère proviennent en outre, pour une bonne part de l'espace qui va produire mai 68 (j'avais lu Marcuse, que je n'ai pas cité tout à l'heure, avant mai 68; il fait d'ailleurs partie de l'école de Francfort), me paraît aussi logique. Le mouvement étudiant en 68 a concerné de larges pans de la planète. J'ai été marqué et ai adhéré à bien des éléments de cette contestation sans avoir jamais fait partie des gauchistes les plus marqués. J'ajouterai enfin que la Belgique n'est ni un îlot ni un ghetto, qu'elle a toujours été un lieu de brassages et de connexions culturelles. Elle a donc partie liée à la culture française. Elle ne s'y réduit pas. Elle a rarement osé dire sa différence.

R. L.: – L'image du Congo belge dans la littérature coloniale belge est-elle différente de la perception que vous tirez de vos contacts avec des écrivains et critiques littéraires congolais?

M. Q.: – Lorsque je suis venu au Zaïre, en 1989 – moi, qui n'ai aucune histoire coloniale particulière dans ma famille sinon, bien sûr, le fait d'avoir été un petit Belge né en 1947 – , j'ai éprouvé un très grand choc. C'était lié, d'une part à la rencontre d'écrivains et critiques congolais que j'ai côtoyés et de l'autre, bien sûr, à la découverte de votre pays. J'avais été invité à donner une série de cours et de conférences consacrés aux lettres belges de langue française, domaine qui était à peu près ignoré de mes interlocuteurs. Comme votre littérature l'était pour moi. De là sont nés la synergie et le projet intitulé *Papier blanc, encre noire*. Ce projet cherche, à nouveau, à mettre en dialectique deux données, la belge et la congolaise. Très vite, il m'est apparu que l'on ne pouvait continuer à travailler en occultant la production coloniale, dont je m'étais rendu compte qu'elle était totalement ignorée de vos compatriotes comme de la plupart des miens. Pour permettre à l'histoire d'être faite et d'évoluer, il fallait mettre en parallèle les témoignages et les textes émanant de Belges et d'Africains durant l'époque coloniale comme durant l'époque postcoloniale.

Mes rencontres avec des personnalités de Congo datent d'à peu près 30 ans après l'indépendance. L'image du Congo-Zaïre à la fin du règne de Mobutu n'est en rien comparable à celle du Congo belge, en ses diverses étapes. C'est une première forme de réponse. L'image qui émane

par ailleurs des textes des littératures coloniales proprement dites – et l'inverse eût été singulier – reflète largement, y compris dans ses contradictions, le propos du colonisateur plus que celui du colonisé. Les réalités sont donc différentes. Il n'y a pas pour autant coupure absolue...

Les rencontres que j'ai pu avoir avec les uns et les autres, et jusqu'à aujourd'hui, m'amènent bien sûr à une perception très différente de celle du corpus que vous visez. Il n'empêche que je considère, historiquement et scientifiquement, essentiel que l'on aille aussi regarder dans ce corpus, même si, à certains moments, il est difficilement supportable.

R. L.: – *Pour nous lecteurs étrangers, votre ouvrage Balises pour l'histoire des lettres belges est une synthèse éclairante. Est-elle le résultat d'une tâche administrative, de vos fonctions au Ministère de la Culture? Ou un essai libéré qui se limite à spécifier l'imaginaire francophone belge? Ou encore un noeud de ces deux aspects différents?*

M. Q.: – L'histoire des *Balises* est, je pense, une belle histoire et, comme sans doute pour la plupart des choses qui me concernent, une histoire complexe, à double facette. On ne peut pas dire qu'il s'agisse d'une tâche administrative découlant de mes fonctions au Ministère de la Culture française de l'époque. En même temps, j'exerçais les fonctions de conseiller à la littérature et au théâtre. C'est à travers ces fonctions que j'ai rencontré, comme je vous l'ai dit tout à l'heure, le champs littéraire belge de langue française dans son ensemble. Très vite, et donc avant la fin des années 70, il m'est apparu essentiel de déployer une activité scientifique autour de cette production ainsi que des activités de révélation, de diffusion, de dialogue, de débat. Pour y parvenir, il s'imposait de mettre en place une série d'initiatives dans la société civile ; donc, en dehors de l'administration.

Décisive en la matière fut ma rencontre avec le dramaturge Paul Willems, par ailleurs directeur du Palais des Beaux-Arts. J'avais été invité, en compagnie de Jean Sigrid, à Missembourg, le domaine familial de Paul Willems qui était le fils de Marie Gevers. Cela se passait en 1978. Nous avons discuté de choses et d'autres. En découla, dans le journal *La Libre Belgique*, un article-interview *Six personnages en quête de belgitude* qui fit beaucoup de bruit et me causa bien des ennuis. L'année suivante, alors que des menaces de contraintes politiques sur la culture se faisaient sentir, je suis allé trouver Paul Willems dans son bureau du Palais des Beaux-Arts. Nous avons eu une discussion franche et audacieuse. Paul m'a proposé d'entrer dans le comité littéraire destiné à s'occuper des manifestations d'Europalia – Belgique qui devaient commémorer le 150e anniversaire de l'indépendance du pays. Très vite, une dynamique s'est mise en route entre Paul, sa collaboratrice Madou Moulart, et moi-même.

Elle amena la littérature, généralement peu médiatique, à constituer un des tout gros événements de 1980. L'approche que je contribuai à en

donner, notamment à travers l'exposition du hall du Palais des Beaux-Arts, consacré à dix écrivains majeurs a entraîné discussions, polémiques, et renouveau. La parution du volume *La Belgique malgré tout*, dont l'origine lointaine repose dans le texte qui se trouve en postface et que j'avais proposé en 1979 à Jacques Sojcher pour un numéro qui eut dû constituer une sorte d'attaque intellectuelle des différentes questions que pose la Belgique, constitua, lui aussi, un événement très important de cette fameuse année 1980.

Dans le contexte des manifestations et de l'exposition, nous avons rédigé une petite brochure comportant 80 notices sur des écrivains belges et une préface qui me fut confiée – un autre volume ayant par ailleurs vu le jour pour les écrivains de langue néerlandaise. Le succès des opérations (débats, expositions, rencontres, créations théâtrales...) amena la création d'une asbl, l'asbl Promotion des lettres belges de langue française, dont j'ai proposé la présidence à Joseph Hanse, et dont je fus avec Paul Willems, Madou Moulaert, Alberte Spinette et quelques autres, l'origine et l'animateur. Très vite, Paul considéra que le volume publié en 1980 n'était qu'une esquisse et qu'il fallait une sorte de dictionnaire plus étendu de nos écrivains. On passa donc à 180 notices. Il voulait en outre une préface plus développée et plus significative. Cette préface, ce sont les *Balises*. Ainsi que je l'explique, d'ailleurs, dans la préface à la réédition de 1998, où je me suis très vite rendu compte qu'il n'était pas possible de me contenter de 30 ou 40 pages et qu'il fallait aller plus loin. Au fil des pages, d'ailleurs, le texte prend de l'ampleur dans la variété de ses développements.

La présentation du livre a eu lieu au Palais des Beaux-Arts en 1982. Elle fut faite par Joseph Hanse qui fit pratiquement un cours de 50 minutes sur le volume. Elle s'inscrit dans le cadre d'une „quinzaine du livre belge” que j'avais initiée avec les Presses de Belgique. Et cela, bien sûr, à partir de mes fonctions administratives. Il y a donc eu un sens convergence, complémentarité ; et, en même temps, il est évident que cet essai est plus qu'un acte administratif. Il n'a été l'objet d'aucune censure de l'administration qui alléga même mes horaires pour en permettre la rédaction et fut en somme relayé par la commission des lettres du ministère, dont la présidente préfaça le volume. Il fut, en revanche, l'objet de très violentes polémiques dans le milieu littéraire. Vous voyez, de la sorte, comment ont pu s'opérer, dans mes fonctions, des conjonctions dynamiques entre le travail lié à l'administration et à la réflexion. Tout cela s'est produit à une époque charnière de l'histoire de notre pays, le passage de l'État unitaire à l'État fédéral. Période, au fond, d'assez grandes inventivités, de liberté.

R. L.: – *Pouvez vous nous préciser votre interprétation de la symbolique de la figure emblématique de Charles Quint au niveau de ce que vous qualifiez souvent des „éternels malentendus belges”?*

M. Q. : – Votre question me paraît un peu trop synthétique pour que je puisse y répondre avec clarté. Il faut d'une part s'interroger sur le rôle que joue la figure de Charles Quint dans mes trois textes *La nuit de Yuste*, *Le chemin de Grenade*, et *Les grandes eaux*, textes produits après l'écriture des *Carmes du Saulchoir*. D'autre part, en ce qui concerne ma production, s'interroger sur l'article scientifique que j'ai consacré à Charles Quint à l'occasion du colloque de Caceres de 1992 (publié en 94 dans la revue *Correspondance*) et intitulé *Autoportrait d'un prince francophone*. En terme autobiographique, le fait est que j'ai éprouvé un très grand choc en 1990 lors de ma première visite à Yuste, lieu du décès de l'empereur. Cette visite m'a permis de découvrir un des plus beaux sites au monde que je connaisse. A travers elle s'est complètement effondré le mythe romantique de la retraite de Charles Quint dans un monastère. En fait, l'empereur a fait construire sur le côté droit de l'église – le couvent se trouvant à gauche – une demeure à la fois extraordinairement simple et seigneuriale. C'est là qu'on prend réellement mesure du règne et du personnage.

Qu'un homme, considéré comme le plus puissant de son temps avec Soliman, ait pu renoncer de son plein gré au pouvoir pour se retirer dans un lieu aussi magique, renvoie à une dimension du personnage qui m'intéresse ; comme son veuvage ; comme son dessein supranational si l'on prend des points de références contemporains ; comme son échec en un sens. Même si, sur le plan du mythe et de l'art, il y a eu sans doute une extraordinaire vivacité de la figure de Charles Quint après son décès.

Pour ce qui est de la Belgique, et de son histoire, il s'agit bien évidemment d'un moment décisif dans l'histoire de nos provinces puisque celui qui est un des plus illustres des princes des Anciens Pays-Bas, s'intéresse jusqu'au bout de sa vie à ses Etats patrimoniaux et leur donne d'ailleurs des constitutions. En même temps, il les projette plus que jamais dans la vie générale de l'empire dont il veut peu à peu en plus constituer le centre de gravité tout en demeurant un des éléments clefs. Les choses se précisent avec le règne de Philippe II, fils de Charles Quint foncièrement étranger à la mentalité des Pays-Bas. Celui-ci les gère en fonction des intérêts de l'Espagne et surtout de sa politique mondiale. Charles Quint joue donc un rôle décisif dans la constitution d'une partie des singularités de la mentalité des habitants des parties méridionales de ses pays, traces que je trouve toujours à l'oeuvre aujourd'hui dans la Belgique. Avec Charles Quint, on se trouve donc devant une figure décisive de notre histoire, bien évidemment mythifiée au 19^e siècle – comme il en a été d'ailleurs dans chacune des „histoires nationales”, nécessairement affabulantes par rapport à l'histoire. En même temps, il s'agit d'une figure peu étudiée en tant que telle pour ce qu'elle a eu de réellement décisif dans notre histoire. Et je vous évite les récupérations liées à sa naissance, bien significative, à Gand qui amènent certains politiciens d'en faire un Flamand au sens contemporain – aberration historique absolue qui ne manque pas de sel...

Il s'agit en outre, et tout aussi évidemment, d'une figure longtemps malmenée dans nos sources et dans notre mémoire à travers la tradition de l'historiographie française pour laquelle il n'est bien sûr que l'ennemi de François Ier et la menace par excellence pour le royaume de France. On mesurera un jour, avec précision, l'ampleur de la figure et le rôle tout particulier qu'il joue dans nos pays. La destruction incendiaire au 18^e siècle du palais impérial de Bruxelles (dont on vient de fouiller les sous-sols) ne contribue pas à conserver la mémoire de ce qu'a été aussi sa présence, réelle et mythique, dans ces pays ; et le rôle extraordinaire que joua alors Bruxelles, en tant que capitale politique et culturelle en Europe. Figure bien de chez nous en somme par sa complexité irréductible aux discours des États-nations, par son sort de n'être pas là où on croit le trouver.

R. L.: – *Le poème quaghebeurien est une mini-jupe, juste assez courte pour cacher l'essentiel, juste assez longue pour révéler les secrets, attirer la curiosité regardante du lecteur. L'essentiel est dans le regard sur le tracé de la langue sur une feuille blanche. Votre technique de métaphorisation exprime-t-elle une mort symbolique du réel ou une réelle théâtralisation de la langue?*

M. Q.: – J'ai toujours considéré – et le volume *Oiseaux* en est l'aboutissement le plus accompli – que le jeu du tracé de la langue sur la feuille blanche relevait d'une forme de picturalisation de l'écriture. Vous y voyez, quant à vous, une possibilité de théâtralisation. Le fait est que, même dans les textes les plus elliptiques, demeure, pour qui veut bien regarder attentivement, une sorte de trame narrative. Peut-on pour autant parler de théâtralisation? Il faudrait interroger des hommes du métier comme maître Mwambayi chez vous, qui m'a effectivement signalé son intérêt pour *La Nuit de Yuste*, et voir si ces textes, dits et joués sur une scène, pourraient fonctionner. Le fait est que lorsque Marc Liebens, le directeur de l'Ensemble théâtrale mobile, a lu le texte de *La nuit de Yuste* consacré à Charles Quint (texte mis en page dans *LeRecueil* (1993) où il est publié d'une façon en partie inadéquate puisque les contraintes de l'édition ne lui ont pas permis de laisser apparaître de grands jeux, avec les blancs), il a aussi considéré qu'il y avait là une substance théâtrale. Depuis lors, il ne cesse de me pousser à écrire une partition théâtrale consacré à Charles Quint et qu'il pourrait mettre en scène. Mais il faut peut-être creuser plus avant dans le sens de votre question puisqu'il y a une forme de profération dans mes textes, de la langue qui suppose le dire et le „voir” plus que le „lire”.

Quant à l'autre hypothèse, celle de la mort symbolique du réel, j'éprouve beaucoup de difficultés à y répondre avec clarté, mais je n'exclue pas qu'il y ait là une piste que votre thèse devrait creuser. Qu'il y ait une sorte de dimension mélancolique dans ces textes, et même dans leur suspense, est vraisemblable. J'aurais pour ma part plutôt eu tendance à parler, pour paraphraser les termes du langage religieux, d'une sorte de

transsubstantiation du réel plutôt que d'une mort métaphorique ou symbolique. Mais il est vrai que l'étude des métaphores et du rythme donne à penser!

Le passage à des textes touchant à la prose ou aux poèmes en prose, dans *Les Carmes* et dans le cycle de Charles Quint, est indicatif de ce souci d'interaction qui me paraît permettre de pouvoir discuter le côté trop abrupt de votre formule. Mais les personnages évoqués dans ces oeuvres ressortiront à votre formule de „mort symbolique du réel”. Donc?

R. L.: – *La brièveté de la formule poétique de vos recueils avant Les Carmes du Saulchoir n'est-elle pas une impasse liée à la clôture du cycle de la mort? Par ailleurs, à partir des Carmes du Saulchoir, vous vous acheminex vers une prose poétique. Quel événement peut justifier ce tournant? Pour ma part, je constate que votre admiration à l'égard de la prose poétique d'Henry Bauchau n'est pas étrangère à cette transition. Qu'en pensez-vous?*

M. Q.: – La question de la brièveté doit être déployée dans le temps de façon plus complexe. Si, dans l'ensemble du parcours, on constate un grand travail de resserrement – ce dont pourrait, par ailleurs, témoigner l'analyse attentive des manuscrits – il est évident qu'il y a quand même un chemin entre *Forclax* et *A la morte*. Le recueil en tête-bêche *L'Herbe seule* (avec *Livrets de Frans de Haes*, qui faisait suite à la mort de mon père) constitue un tournant sans doute significatif.

La mort de ma première femme, Nanou Richard, m'a bien sûr amené à reprendre cette manière d'une toute autre façon et à déboucher sur *L'Herbe seule*, recueil qui ouvre ce que j'ai appelé plus tard „le cycle de la morte”. De recueil en recueil, à travers *Chiennelures*, *L'Outrage* et *Oiseaux*, essentiellement, on voit bien s'opérer le travail de décantation qui aboutit au recueil *A la Morte*. Je ne pense pas que l'on puisse dire qu'il y ait eu impasse. Fernard Verhesen, avec lequel j'en avais souvent parlé, disait qu'il était convaincu, après chaque recueil, qu'il y aurait un pas supplémentaire.

Achévé *A la Morte* – et même s'il y a *L'effroi*, *l'errance* ; et le curieux recueil *Fins de siècle*, issu d'une commande à partir de graphismes abstraits du plasticien Wuidar – il y a en effet passage, à travers *Les Carmes*, à une autre forme, même si elle est toujours travaillée par la présence obsédante de la mort.

Je ne crois pas que l'engendrement des *Carmes* soit consécutif à la lecture d'*Oedipe sur la route*. Il est plutôt concomitant. Bauchau, que j'avais rencontré avec Trivier, comme le rappelle de son journal *Jour après jour*, est entré en dialogue de correspondance constant avec moi à partir de 85. L'on peut, à la limite, parler d'une influence indirecte.

Factuellement, après l'achèvement ou les premiers achèvements d'*A la morte*, je me souviens très bien d'une discussion avec Trivier, dis-

cussion au cours de laquelle il était précisément question de savoir comment faire pour ne pas entrer dans une impasse après ce type de forme. C'est dans ce contexte qu'est venue l'idée de partir des photographies d'artistes ou d'aliénés réalisées par Marc Trivier. Je me suis un jour rendu chez lui. Mon corps est littéralement passé par des centaines de corps et de visages. J'ai retenu une trentaine de photos. Je suis alors parti avec ces photos au bord du lac Trasimène en Italie. Je les ai étalées sur un grand lit dans une sorte d'appartement sous les toits ; et, si je puis dire, je me suis rendu chaque matin aux motifs, travaillant les unes après les autres et en éliminant certaines. Rentré à Bruxelles avec ces matériaux, j'ai été littéralement pris par l'engendrement des premières pages de *Carmes*, celles qui s'attachent à une sorte de réflexion sur le corps, le visage, l'art et la mort. Par la suite, j'ai repris les différents portraits et les ai fait entrer dans une sorte de trame narrative avec 5 sous-sections (non-nommées) qui comportent les archontes, les scribes, les princes, les archivistes, les chevaliers. Très vite, aussi, ce faisant m'est apparue comme en filigrane l'image de la ville détruite dans laquelle je suis né. C'est cette image que Trivier a cernée – ainsi que les vastes horizons qui entourent la ville dans ses campagnes – dans les photos qui ponctuent le livre. Elles constituent un de ses premiers dédoublements. Il y en a d'autres, en effet.

Je crois donc que l'on peut dire qu'avec *A la morte*, moment après lequel je trouverai l'idée du titre *Les rythmes de la morte*, j'arrive au terme de décantation d'un processus. Rien n'arrivant jamais seul, c'est à ce moment-là que mes fonctions de conseiller au livre et à la langue se changent en fonctions de commissaire au livre – sorte de voyageur itinérant des lettres belges. D'autres événements se situent en outre à ce moment-là dans ma vie. Et, concomitamment, il y a le passage à la prose poétique.

R. L.: – *Votre oeuvre littéraire, moisson abondante, est l'ultime lieu d'une conquête itinérante de l'homme par l'être de vos écrits. Pouvez-vous nous donner le contenu janséniste que véhiculent les sigles des connotations mélancoliques et topiques des titres de vos écrits?*

M. Q.: – Il me semble que vous avez voulu mettre trop de choses en une seule question. J'aime beaucoup la formule „lieu d'une conquête itinérante de l'être de l'homme par l'être des écrits”. Je pense, de même, que vous avez tout à fait raison de vous attarder aux titres de mes différents écrits. Ils constitueraient à eux seuls le lieu d'une étude. Je me suis à plusieurs reprises expliqué, sur le terme *Forclaz*, mélange de „changement” et de „forclusion”. Les faits de la vie ont bien sûr entraîné la dominante négative alors que j'espérais une ouverture positive (comme quoi mon énorme intérêt pour Maeterlinck n'est peut-être pas un hasard).

Si je me réfère aux textes poétiques, je puis constater comme vous une forme de dimension mélancolique, et une forme de pudeur et de

resserrement jansénistes. Mais il faudra quand-même, je pense, parcourir l'ensemble du parcours des titres. *L'Herbe seule*, après *Forclaz*, indique comme seul lieu d'existence – et bien avant *L'Effroi, l'errance* – le lieu de la marche infinie sur des hauts plateaux balayés par le vent. *Chiennelures*, le plus complexe des recueils, sans doute, avec sa contraction entre „chiennerie” et „chevelure”, est sans doute le plus révolté – et peut-être le moins mélancolique – des recueils sauf les quelques poèmes centraux ou la fosse est évoquée. *L'Outrage* n'a plus cette torsion. L'énonciation est claire et nette. C'est plutôt dans l'analyse des 15 chants et dans le finale, que l'on peut retrouver des indices de votre quête. *Oiseaux* est tout aussi énigmatique et abstrait dans sa clarté. On notera l'absence d'article, et le pluriel d'autre part. Quant au volume *A la morte*, ce qu'il faut analyser c'est très précisément cette double affirmation: le „à”, envoi et adieu à la fois non d'un nom, ou d'un pronom, mais de „la morte” qui constitue quelque chose de l'ordre de l'objet mélancolique. *L'Effroi, l'errance* retrouvera des éléments de *L'Herbe seule* mais avec une dimension accrue, centrée sur l'effroi. Entre-temps, il y aura eu *Les Carmes du Saulchoir* que j'ai également eu l'occasion de commenter, et dans lequel se trouve à la fois conjointe la dimension métaphoriquement janséniste contenue dans „carme” (vous noterez toutefois que le terme est souvent associé, dans le vocabulaire religieux, à déchaussés ; et il indique donc, lui aussi, la marche) et saulchoir, terme picard qui renvoie: aux saulaies, arbres par excellence mélancoliques et fluides (les sonorités de saulchoir – à travers choir – étant autrement mélancoliques que dans saulaie). On pourrait bien sûr poursuivre avec les trois titres du cycle carolin *La Nuit de Yuste, Les Chemins de Grenade, Si loin, l'Escaut* et *Les grandes Eaux*. *Eaux* létales pour porter le rapport entre l'empereur, le Titien et l'impératrice. Vous devez creuser cet envoûtement du topique et du mélancolique. Ce qui est clair, c'est que de l'éducation janséniste – celle de Pascal – sort une grande précision objective – le réel – mais aussi un mélange infini d'aspiration et de nostalgie. Car la grandeur postulée par le jansénisme a sans doute quelque chose d'inhumain, „on fait avec” comme on disait dans nos provinces.