

CARNAVALESQUE ET CRÉPUSCULAIRE, UN ULYSSE DE LA FIN DE L'HISTOIRE *LA MÉLANCOLIE DU VOYEUR* DE ET CHEZ CONRAD DETREZ

MARC QUAGHEBEUR

Des “petites nations”, Pierre MERTENS écrivait, dans *Une paix royale*, que, “s’il appartient aux grandes nations d’écrire l’Histoire, il revient aux petites de conter, çà et là, quelques fables dont la morale est secrète, autant que si elle s’était cachée longtemps derrière une porte”¹.

D’aucuns ne s’en remettent jamais. Ou y trouvent le sel paradoxal de leur création.

Petits pays, la Belgique et le Portugal se trouvent réverbérés dans un livre testamentaire de Conrad DETREZ. Que ces deux pays présentent des points de rapprochement et de divergence fonciers auxquels on porte rarement attention, ne constituera pas le sujet de cette étude. Dans le récit de DETREZ, ils ne sont d’ailleurs pas du tout joués en équivalence mais plutôt en opposition, voire en compensation. Ce qui ne fait que déplacer la question de la hantise.

Pays de la saudade, le Portugal se voit ainsi mis en exergue carnavalesque par un auteur qui inscrit le mot Mélancolie, certes quelque peu différent de saudade, dans le titre de son ouvrage posthume. Cet auteur est né et fut formé en Belgique, pays dont le livre fondateur de sa singularité littéraire, *La Légende d’Ulenspiegel* (1867) voit Tyl, personnage héroïque et picaresque, brasser sans cesse mélancolie...

¹ Pierre MERTENS, *Une paix royale*, Paris, Seuil, 1995, p. 287.

Le décalage. Jusqu'à la dénégation de soi et la fusion dans le Grand Autre

Plus d'un siècle après DE COSTER, dans un contexte historique tout autre, et à partir de l'œuvre d'un écrivain dont les rapports² affirmés avec la France de François MITTERRAND sont bien différents de la défiance de DE COSTER à l'égard de la France de NAPOLEON III, force est de constater que l'on voit toujours fonctionner – et en force – certains des éléments structurants par lesquels s'est définie, au XIX^e siècle, la différence belge par rapport à la France et au sein de l'Europe des Nations. Fait d'autant plus intéressant que tout, dans certaines déclarations politiques de DETREZ, pourrait donner à penser que l'on se trouvera en dehors de ces points de gravité.

À plusieurs reprises, Conrad DETREZ a en effet tenu des propos que l'on peut qualifier de 'rattachistes' par rapport à la Belgique et à la France. DETREZ, après avoir été naturalisé Français pour la cause, devint en effet conseiller culturel de l'Ambassade de France au Nicaragua, au début du septennat de François MITTERRAND.

Le Soir du 8 mars 1980 rapportait ainsi que l'écrivain, après avoir déclaré que "la spécificité de la culture belge, la belgitude, disparaîtra avec la régionalisation que les hommes politiques ont décidé de mettre en place en Belgique", avait également estimé que "la Wallonie serait rattachée à la France un jour lointain au sein d'*États-Unis d'Europe*" – ce qui n'est pas, il faut le préciser, la position des rattachistes purs et durs. DETREZ refusa en outre de signer, en 1983, le *Manifeste wallon* alors qu'il estimait qu'il n'est d'avenir culturel et politique wallon qu'en dehors de l'État belge. C'est qu'il pensait que "l'incorporation de la Wallonie à l'État français" assurerait aux Wallons "une place identique à celle de la communauté des Corses, des Bretons, des Alsaciens, etc." – si l'on se reporte à une lettre non envoyée par lui à José FONTAINE, dont les Archives et Musée de la Littérature conservent la minute. Les lettres qu'il envoie en revanche le même jour (5 septembre 1983) insistent uniquement sur les fautes de langue comme sur la "faiblesse idéologique" et "la médiocrité de la rédaction" du *Manifeste* que lui a fait parvenir son interlocuteur. DETREZ mentionne aussi le fait que le texte parle d'artistes qui ont choisi "d'être ici et d'y rester", et que ce n'est pas du tout son cas.

Dans une page du *Monde* du 27 décembre 1979, DETREZ expliquait en outre pourquoi il avait signé avec d'autres Belges vivant en France (parmi eux, des Flamands tel

² On trouve des traces de ses positions dans les dossiers réunis aux Archives & Musée de la Littérature de Bruxelles sous la cote ML9233.

Hugo CLAUS), dont Pierre ALECHINSKY, un *Manifeste* dit de 'la belgitude', visant un usage internationaliste ouvert du Centre culturel créé devant Beaubourg par les autorités culturelles francophones de la Belgique. La récupération par la presse conservatrice unitaire de ce Manifeste de la belgitude constituait aux yeux de DETREZ – à raison, je tiens à le dire – 'un abus'. DETREZ y regrette donc que les signataires n'aient pas opéré de distinction entre la Belgique unitaire dépassée et celle qui devait lui être substituée.

Tout cela dessine une position qui n'est pas strictement politique, mais dépend aussi du positionnement parisien (et des stratégies d'affirmation) de l'écrivain Conrad DETREZ, comme des racines d'une enfance wallonne en région liégeoise dont son livre posthume *La Mélancolie du voyeur* se fait souvent l'écho, en montrant fort bien son articulation avec son imaginaire et ses options. Dans ce livre³, Conrad DETREZ (1937-1985) conforte en revanche, et à maints égards, l'ancrage de certaines de ses hantises dans l'imaginaire et le fonctionnement littéraires francophones belges. Et cela, en dépit d'affirmations francolâtres ou anti-belges du récit.

Au reste, cette remémoration picaresque de sa vie par un homme que la maladie tenaille, tient en même temps de la modulation et de la partition fort bien construite alors que la mort de l'auteur en a interrompu l'achèvement. Les traces conservées aux Archives & Musée de la Littérature sous les cotes ML9208/1, ML9208/2 ou ML9208/3 attestent, non seulement le travail de l'écrivain mais, en ce qui concerne le ML9208/3, donnent à lire un vrai tapuscrit. Placé dans une farde cartonnée sur laquelle il est toutefois écrit *Fragment pour La Mélancolie*, ce texte de 132 pages dont le finale est celui du livre publié en 1986, correspond au texte publié avec quelques subtiles retouches. Certaines des feuilles (une vingtaine) du ML9208/2, qui contient de vraies pages manuscrites regroupées sous ML9208/1 et qui sont intitulées *Manuscrit / copie de La Mélancolie*, comportent des corrections supplémentaires du premier mouvement du livre, que l'on retrouvera dans l'unique édition de ce livre. Le préfacier, Hector BIANCIOTTI, dit fort justement qu'il "n'est pas inachevé, mais interrompu"⁴.

Voyeur mais non voyant

L'ouverture de *La Mélancolie du voyeur* est forte et singulière. Elle prend la forme d'une image, et d'un poème

³ DETREZ meurt du sida. Le narrateur de son livre se sait, lui, gravement atteint d'un mal insidieux qu'il ne nomme pas.

⁴ Conrad DETREZ, *La Mélancolie du voyeur*, préf. d'Hector BIANCIOTTI, Paris, Denoël, 1986, p. 10. Toutes les citations de cette étude renvoient à cette édition. Les pages concernées sont indiquées entre parenthèses après la citation.

proféré par le narrateur d'un livre où la fiction avale sans cesse l'autobiographie, mais sans la déporter entièrement. De la sorte, DETREZ produit une forme d'autofiction où l'autobiographique l'emporte subtilement sur le fictionnel, même si celui-ci lui donne ampleur, résonance et démultiplication⁵.

La scène se situe au crépuscule, comme le veut la tonalité du premier substantif du titre. Elle se passe sur un talus où semble se poser le disque solaire. Un garçon à chemise jaune y entre dans le soleil. Telle est la séquence matricielle du livre. Cela se passe en Amérique latine, territoire que le tiers-mondiste DETREZ a fait plus qu'arpenter, puisqu'il y a passé bien des années de sa vie⁶: au Brésil dans les années 1960, au Nicaragua dans les années 1980.

De cette entrée quasiment rimbaldienne d'un jeune homme à la chemise jaune, dans le soleil, le narrateur-voyeur demeure le seul témoin⁷. Celui qui ne cessera, tout au long du récit, de jouer de figures de double⁸ qui permettent au texte d'avancer dans sa remémoration, commence par cette métaphore augurale. Métaphore d'une vie et d'une œuvre, elle est aussi la métaphore de la fin d'une existence et du cantique qui la célèbre, la résume et la sublime. Elle est enfin la métaphore du destin de celui qui affirme être toujours parti "au bout de quelque temps" (p. 12) des lieux dans lesquels il se trouvait, et n'avoir été qu'un "arpenteur" (p. 12).

Un garçon, donc, à la chemise jaune. Un anonyme. Un pauvre, dans lequel le narrateur se reconnaît à l'heure où, alors qu'il est déjà malade mais ne le sait pas encore, il a commencé à remettre en cause ses vies aventureuses pour adopter la position physique et métaphysique du voyeur – et non pas du voyant comme le préconisait RIMBAUD un siècle plus tôt. Pour le signifier, cet homme entre deux eaux recourt d'ailleurs très vite à l'image des eaux, si fondamentale dans le premier livre de l'écrivain, *Ludo*⁹. On la retrouve fréquemment dans le récit – et même, sous la forme d'une 'Cama d'agua' propice aux ébats érotiques.

Le narrateur tient en outre à préciser qu'il a vu l'image-révélation avant qu'ait été détectée la maladie dont il est atteint. Ces taches d'humidité sur le mur constituent une nouvelle métaphore sur laquelle il va tisser un autre pan de son propos. C'est toutefois de l'image du fils du soleil qu'il reçoit l'injonction de poursuivre sa mission d'arpenteur, mission liée à celle de chasseur; et celle, d'abandonner l'action et les discours qui ont jusque là structuré et suturé sa vie. Injonction rimbaldienne¹⁰ (y compris dans

⁵ Il serait utile de voir comment – et pour quelles raisons – l'analyse acérée du 'Je', qui a produit tant de livres majeurs en Suisse et donné lieu en France à la notion d'autobiographie – ce qui n'est pas la même chose –, s'évade la plupart du temps, en Belgique, dans des formes qui dépassent ou dissolvent le 'Je' dans le social, le familial, le littéraire.

⁶ Le Nicaragua n'est pas cité même si la scène y renvoie. Cette façon de faire est assez largement répandue chez les écrivains belges de langue française, particulièrement au XX^e siècle.

⁷ Dans la présente citation, on notera l'image de l'arpenteur que Pierre MERTENS, contemporain de DETREZ, reprendra comme qualification pour son livre d'entretiens avec Danièle BAJOMÉE, *Pierre Mertens, l'arpenteur*, Bruxelles, Labor ("Archives du futur"), 1989. Fait de génération?

⁸ "Dédoublement fait loi", écrit notamment l'auteur (p. 128).

⁹ Conrad DETREZ, *Ludo*, Paris, Calmann-Lévy, 1974. Réédition Bruxelles, Labor ("Espace-Nord", n. 75), 1988. Ici, DETREZ écrit: "Et l'eau cependant était là. L'eau de mort s'était infiltrée, comme dans un mur. Un jour, une tache apparaîtrait, elle grandirait. Une autre tache se dessinerait. Le mur, lentement, s'imprégnerait de liquide" (p. 12).

¹⁰ L'auteur des *Illuminations* est explicitement cité à la page 104 (ainsi que THOMAS A KEMPS, l'auteur de *L'imitation de Jésus-Christ*).

le ton), mais décalée: devenir voyeur, mais non voyant. Ne se trouve-t-on pas, à la fin du XX^e siècle, et comme au rebours de l'ère des découvertes dont le Portugal fut l'initiateur?

Cette injonction d'être un regard – de n'être plus qu'un regard même – est en un sens comparable aux regards qui accompagnent parfois l'expression de la *saudade* chez les Portugais. Ce faisant, on se trouve également devant l'écho d'une autre assignation rimbaldienne. DETREZ écrit en effet: "Le regard chasse. Ma mission m'est assignée, définitive: la beauté. Je serai chasseur de beauté. Autrefois, des choses y faisaient obstacle" (p. 13). Ces obstacles s'appelaient Dieu; le Sexe; la Politique. Bref, les grands idéologismes de la modernité.

Non que la sensualité soit niée par le narrateur, loin s'en faut. Mais l'âge et la maladie rendent la "chasse rare – et la capture belle. On a davantage le sentiment du tout, de l'indicible, on se rapproche de l'éternité. Et puis ce n'est pas avec le sexe qu'on chasse la beauté du monde. La pierre, les espaces, les champs de cactus, ce qu'ils attendent de l'homme, c'est son œil. Je comprends le type de Tamanrasset, Foucauld, les ermites. J'en suis convaincu: ils savaient *voir*, ceux-là. Ils tirent de leurs visions des jouissances extraordinaires. Les saints s'émasculent (Origène), mais ils ne s'arrachent pas les yeux" (p. 13).

Une autofiction baroque, carnavalesque

S'ensuivent, sous une forme autofictionnelle baroque décalant des faits de la vie de Conrad DETREZ, les récits de hantises successives ou conjointes d'un individu dont la vie compte "plus de villes parcourues que d'années vécues" (p. 15), ainsi que l'évocation des diverses phases d'une existence ayant mis en œuvre ces hantises. Celles-ci se déploient, comme chez DE COSTER, par association plus que par progression chronologique, même si le livre suit une forme de courbe du temps – avec de nombreux retours en arrière. Il va du militarisme initial à la maladie finale du narrateur, parcours qui fut aussi celui de l'auteur. Ces hantises sont celles d'un individu qui se détache progressivement des entreprises collectives auxquelles il a participé. Pour cet homme qui estime plus difficile de se défendre de Dieu que de la politique¹¹, les "nuages intérieurs flottent donc au-dessus d'un champ d'idoles brisées, d'un autre champ propre (celui de l'enfance), d'un terrain vague – mon terrain vague, immense, intime" (p. 16).

¹¹ "La politique promet le ciel. Dieu ne chasse pas. Il attend, ou affecte d'attendre, très loin, très haut, à l'extérieur. Il faut qu'on aille le chercher. La politique, elle, vient à vous, elle encercle. Insidieusement, elle fait le siège des villes, des gens et des banlieues; elle prend d'assaut les villages. Elle parle, la politique, sans qu'on le lui demande. Elle chuchote ou crie ou même elle chantonne" (p. 15).

À l'heure de cette conversion, le narrateur découvre l'autre image fondatrice de son récit – et de sa vie entre deux eaux: la citadelle. Une forteresse intérieure “à demi ensevelie, pareille à ces blockhaus enfoncés dans les dunes des mers européennes, vers le nord” (p. 16). Cette image répond en somme à celle de l'enfant solaire. Elle correspond aux dédoublements qui structurent le récit à travers l'efflorescence de personnages qui sont des doubles du narrateur. La citadelle permet en outre de le voir, cet enfant solaire. De le rêver.

Amérique latine et enfant solaire d'une part donc; enfant nordique et bunkers souterrains de l'autre. Entre ces deux images créatrices, l'espace du monde et les hommes; l'Histoire et le Désir relatés comme un gigantesque carnaval picaresque sous la plume d'un militant tiers-mondiste engagé notamment dans la lutte contre la dictature brésilienne¹², et qui le paya de l'incarcération et de la torture.

La surprise est certes relative. DETREZ n'a-t-il pas donné chez Balland, en 1980, une sorte d'opéra-bouffe des combats des années 1960-1970 dans *La Lutte finale*? En quoi, et bien plus profondément que ne le laissent par ailleurs entendre certaines de ces facéties¹³ à l'égard de son pays natal¹⁴, DETREZ s'inscrit aussi comme l'héritier d'une Histoire et d'une situation qu'emblématisa le roman fondateur de la Belgique littéraire, et qu'il prolonge notamment. Ne serait-ce qu'à travers sa frénésie des dédoublements et du carnivalesque. Une note infrapaginale (p. 128), dont le principe même est curieux pour un récit qui se veut fictionnel et fonctionne souvent, à l'égard des faits, sur un système d'amplification lyrique, survient alors que le narrateur parle d'un de ses potes, Chico, aux nom et prénoms lourds de signification – Francisco Xavier de Gama. Cela n'est pas sans renvoyer en effet à l'entre-deux luso-belge dont j'ai parlé plus haut et aux spécificités portugaises. Dans ce personnage, conformément à la logique imaginative de son récit, DETREZ fusionne le découvreur et l'évangéliste portugais des Indes: il le fait naître un 1^{er} avril, carnivalesque oblige; il renvoie à travers cette date, qui est par ailleurs aussi celle du narrateur, “citoyen français, heureux de l'être” (p. 128), à celle de sa naissance...

Certains des propos de DETREZ, écrits ou prononcés dans le contexte de la Belgitude, ont d'ailleurs reconnu, à leur façon, la filiation littéraire imaginaire. Et ce n'est pas un hasard, car la fiction de DE COSTER fut le premier roman francophone *stricto sensu*, assumé comme tel dans sa préface (mais avant l'invention du mot ‘francophone’)

¹² Conrad DETREZ, qui fut proche du leader révolutionnaire brésilien, Carlos MARIGHELA, fut arrêté en 1967 à Rio de Janeiro et incarcéré. Son procès, instruit pour “constitution d'organisation subversive”, dura quatre ans. Condamné par contumace après son évasion, DETREZ fut en outre interdit de séjour au Brésil jusqu'en 1980.

¹³ Dans *La Belgique malgré tout* (Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, 1980), DETREZ a donné un texte “Le dernier des Wallons” (p. 117-142), “pièce-pochade qui doit être entendue et réalisée comme telle dans l'esprit de bouffonnerie et sur le ton burlesque qu'exige ce TEXTE si superbement illustré par Ghelderode” (p. 142). Dans cette pièce, radiophonique, DETREZ imagine, au seuil du XXI^e siècle, une abdication du Roi des Belges en vue d'instaurer une République composée de trois États. Au moment de la prestation de serment du nouveau Président, force est de rappeler le Roi – le représentant de la Région wallonne ayant refusé sa collaboration.

¹⁴ Dans la note de la page 128 de son livre (celle, il est vrai, où il est écrit “dédoublement fait loi”), mais aussi dans certains passages du récit, DETREZ relaie certains des poncifs historiques du discours ‘rattachiste’ ou ‘séparatiste’ – et de façon moins nuancée que dans les articles de presse mentionnés précédemment.

par son auteur. Et cela, au travers d'une ironie que n'eût pu désavouer DETREZ. Une littérature francophone donc, dont les traits caractéristiques ne sont bien sûr pas ceux qui prédominent dans la littérature française de France, notamment par rapport à l'identité comme à la politique. N'émane-t-elle pas d'un petit pays dont le droit même à l'existence est souvent nié, y compris par les siens? D'un pays dont la plupart des habitants ont rarement pu s'identifier à l'Histoire avec un grand H? Ce qui finira par être aussi le cas de Conrad DETREZ, lequel n'en conservera pas moins un rapport fantasmatique d'idéalisation et d'assimilation à la France – pays, il est vrai, qui mit la littérature au centre de son identité et parvint à faire accroire à l'équivalence entre cette langue, proclamée comme un universel, la littérature qui s'y écrit, et son identité. Ce qui ne peut se faire qu'au détriment de l'Histoire des Francophones non Français ou via leur assimilation pure et simple.

Les dédoublements du soi. La hantise de la fusion

Le premier mouvement du livre – mieux vaut en effet utiliser ce mot plutôt que celui de chapitre car le récit rebrasse, sous des modes différents, une matière qu'il restitue, ce faisant, de façon progressive mais polyphonique – voit un militant, désigné par la première lettre du prénom de l'auteur, monsieur C, partir d'Amérique latine à Cuba via Prague où il côtoie un autre militant venu, lui, d'Argentine. Qui plus est, et le récit plonge ainsi de suite le lecteur dans sa logique, ce personnage est non seulement natif de Santa Fé, mais se voit doté d'un prénom, German, tout aussi significatif, notamment pour un Belge tel que DETREZ qui multipliera dans son livre notes ou allusions au caractère composite du royaume de Belgique dû à l'élément germanique. Ce militant, cet autre, est fasciné par la jeunesse prérévolutionnaire de STALINE, d'abord séminariste à Tiflis. Le statut de séminariste fut également celui du narrateur à un moment de sa vie (et celui de DETREZ qui vécut notamment à Louvain, ville universitaire alors bilingue dont il restitue la partition tragico-burlesque dans son roman *L'Herbe à brûler*).

Ce séjour pragois constitue un séjour entre deux eaux, le premier d'une longue série. Il "amène le militant à la mélancolie, chose rare, inattendue" (p. 23), pour ce tiers-mondiste. Celle-ci prélude toutefois à la fascination du narrateur pour le pays de la saudade, ce Portugal qu'il dé-

couvre à l'heure de la Révolution des Œillets. En Europe centrale, "la vieille capitale l'appelle, semble-t-il, à un autre monde, inconnu sous les Tropiques, dans la touffeur et la misère, un monde d'après les luttes, les victoires et les défaites"¹⁵, le sang versé, les casernes. Un vague à l'âme s'empare du voyageur arrêté sur les rives de la Vltava. Curieuse impression. Naît-elle du regard sur la ville? Celui qui regarde pressent. S'il pouvait attendre! Prague lui livrerait peut-être des leçons. De nouvelles leçons, définitives. Elle le retournerait. Lui, originaire du Nouveau Monde¹⁶, découvre-t-il cette chose qui, là-bas, n'effleure aucun esprit, qu'on ne sent jamais, qu'on ne peut sentir, faute de siècles accumulés? Sent-il la splendeur fatiguée des lieux?" (p. 23).

Si l'émule de STALINE devient par la suite un incurable don Juan avant de plonger dans la maladie qui l'amènera peut être à découvrir lui aussi "le coloris d'un mur, la forme d'un toit, quelque chemise de couleur frappante, des nuages" (p. 24), le militant en stand-by se voit non seulement propulsé et défini par cette contre-figure, mais démultiplié, peu après, par un séminariste qui étudie "dans le Nord" (p. 24) et se dit Français. Il est vrai que le militant C. a été tué au combat... et que, cette fois, ce n'est plus l'aventure militante de DETREZ qui est relayée et déplacée par le texte, mais sa jeunesse campagnarde et religieuse. L'image-clef qui définit alors le personnage n'est pas sans relayer celle de l'enfant entrant dans le soleil. Il s'agit en effet d'un cycliste en soutane s'avancant dans la lumière et le vent vers la mer. En bord de falaise, il connaît une double révélation, comparable à cette fusion cosmique. "Entre les betteraves et l'Atlantique il n'y a rien. On pourrait même croire que se prolonge sur l'océan, en plus grisâtre certes mais sans contraste net, la couleur du champ. Toute révélation sidère, ébranle parfois" (p. 27).

Continuité¹⁷ donc, puisque le prêtre vélocipédiste contemple un autre espace de bascule infinie, fantasmatiquement comparable au talus latino-américain du soleil au crépuscule. Surgit en outre à gauche, "sur cette bande beige, à l'aspect sale, qu'on peut difficilement nommer 'plage', mais qu'importe le décor quand on s'y amuse", une baigneuse avec laquelle "le séminariste va fauter, mais à l'extérieur du champ, dans le vallon" (p. 27). Ainsi l'espace de l'enfance peut-il conserver sa pureté, ce qui n'est sans doute pas étranger à la mélancolie structurante. "Le carré de betteraves a gardé sa magie, son inviolabilité. Rien ne l'a sali. L'espace est resté pur [...]. Il avait refusé à

¹⁵ C'est moi qui souligne.

¹⁶ Incise importante pour la génération tiers-mondiste de l'après-guerre qui crut souvent trouver ailleurs – i. e. hors Europe et Amérique du Nord –, dans les conflits politiques du temps, les lieux de réalisation politique et d'épanouissement personnel, à l'heure de la fin des empires européens et des *Golden Sixties*.

¹⁷ L'histoire de l'enfant à la chemise jaune se passe elle aussi dans 'un lieu perdu' avec un horizon immense, mais dans le sec, non dans l'humide. "Seule la trajectoire, le passage devant le talus, existait. Puis, plus rien. Alors est venue la chemise jaune" (p. 11).

la femme, qui pourtant s'obstinait à l'y entraîner, l'invite à se faire palper entre les betteraves [...]. L'homme n'accolera pas à son expérience tel vocable rare comme celui de "beauté" (p. 28), qui hantait le narrateur page 13. Il en a vécu l'équivalent. Le vieillard sait donc que "nulle part ailleurs il n'aura vu ce qu'il vit, en ce jour de sa jeunesse, si près de l'océan" (pp. 27-28). On trouve là les prémices de la grande boucle qu'est ce récit, et le lointain prélude des méditations de son quatrième mouvement...

Tout d'abord, donc, Prague et les deux célibataires. La mer, le séminariste et la baigneuse ensuite. Puis l'Orient, un mari délaissé, et des masseuses asiatiques. Le dédoublement porte cette fois sur un Suisse (toujours pas de Belge, mais un citoyen d'un autre petit pays), délaissé par son épouse hollandaise (ce qui n'est pas sans écho pour un Belge né près du Limbourg hollandais et issu d'un pays qui mit rapidement fin à son union forcée, en 1815, avec les Pays-Bas). Cet homme mûr se décide à aller "pêcher ailleurs plus loin, au-delà de l'Occident [...]. Comment sera la femme nouvelle? Il s'interroge, survolant le Vieux Monde" (p. 28).

Si ce parcours est inverse de celui du militant C., la donne formelle du récit est en revanche parfaitement mise en place par les trois moments de ce premier mouvement.

Le Suisse éprouve bien sûr de la mélancolie à Delhi, où il côtoie un soldat sadique qui n'est pas sans rappeler la cruauté du jeune PHILIPPE II dans *La Légende d'Ulenspiegel*. Auparavant, il a contemplé des piocheuses, "cariatides cassées en deux, poudrées d'argile, couleur fer" et "bien gardées" (p. 31). Au bord d'un fleuve, il assiste ensuite aux funérailles d'un jeune homme qu'on "dirait descendu de la Croix" (p. 34). Le récit asiatique se poursuit par Bangkok puis Pnom-Penh. Un Corse y propose au voyageur les relaxations thaï de son épouse. Celle-ci lui donne enfin "l'impression d'expérimenter quelque chose" (p. 50).

Après la scène de l'incinération au bord du fleuve (le jeune homme au visage de Christ préfigure le destin du narrateur et relaie dans le texte des strates de son éducation), le récit avait débouché sur un subit passage au 'Je', que l'on trouvait certes à l'initiale du récit. Ce procédé narratif permet à DETREZ de relancer le jeu de navettes auteur / narrateur / figures¹⁸, façon de faire qui donne à ce livre son caractère singulier. Elle est sans doute un des véhicules les plus efficaces de sa subtile mélancolie.

¹⁸ "De quoi je parle? Je fus séminariste, militant, célibataire. Je me suis marié quatre ou cinq fois, vaguement, sans signer de papiers. Je connais les Amériques, l'Asie, l'Europe et l'Afrique. À présent, je vis seul, avec mes images" (p. 34).

Une géographie intime

Lassé d'errer dans ses "champs de ruines" (p. 35), le narrateur-auteur qui en a fini avec la description du bûcher funèbre comme avec celle du désir du voyageur "d'à la fois partir et rester" (p. 34), se voit transformé par la maladie "venue à son secours" (p. 35). De nouveau, et à nouveau en les modifiant, des accents rimbaldiens tempérés s'impriment dans le texte: "J'ai enfin trouvé la voie. J'entrevois un chemin. Le chemin devrait conduire à un espace nouveau, une géographie. La beauté a la sienne, qui prend davantage de relief dans le voisinage de la mort" (p. 35). Ce chemin, cette beauté, le narrateur aux multiples visages ne le rencontre pas dans ses voyages où "l'investissaient parfois des nostalgies, des tristesses" (p. 35).

Désormais ses voyages se déploieront dans le ciel et "le bonheur des vastes mémoires" (p. 36).

Pour saluer la beauté et la vie, une géographie personnelle et universelle donc. Tout le contraire de la vision distraite ou prédigérée du touriste de masse. À certains égards, cette géographie personnelle qui supplante et décale l'espace de l'Histoire n'est pas différente de la hantise d'autres écrivains belges qui, pour coller à l'Être ou à l'Histoire (histoire de petits, rappelons-le; sans langue propre qui plus est), les a amenés à privilégier l'espace et le paysage comme *topoi* identitaires; ou à vouloir se fondre dans le Grand Autre censé être le soi perdu. La France, très souvent.

Mais cette perspective, celle de certaines déclarations de DETREZ, n'est pas forcément celle qui trame la structure de ses textes dans lesquels on découvre par ailleurs une géographie intime et mondiale, comparable à (et préparant) l'absorption solaire ou aquatique; voire à l'immersion dans la maladie – hantise fusionnelle qui pourrait également expliquer (et correspondre à) celle de la fusion dans l'espace mythique de la langue française.

Comme RIMBAUD toujours, le narrateur possède "les instruments qu'il faut: boussole (en forme de regard), souvenirs et ces curieuses fouilles, récentes, dans les recoins de sa mémoire. Une géographie comporte des cartes. La vie a les siennes: des aires lointaines ou proches, un lieu de croissance, des lieux de passage, de perdition, de retrouvailles" (p. 35). Dans ce livre où s'accomplissent de tels horizons, le jeu entre images structurantes, Histoire et vie du sujet prennent forme et force sur fond de Vie / Mort.

L'écrivain y définit non seulement sa vision de l'univers et de l'existence, mais y lie les clefs programmatiques de ses modes de narration. Quelques images fortes, récurrentes, les structurent. Celles du voyeur et du crépuscule qui remplacent l'aube rimbaldienne, de même que le voyeur s'est substitué au voyant. Mais aussi celles de l'emprise des eaux, renvoi subtil à la Genèse, comme au *Déluge* d'Arthur RIMBAUD; aux eaux matricielles comme à l'humidité légendaire du pays natal. Celle de la forteresse intérieure enfin, que l'on retrouve chez certains mystiques chrétiens.

Sur ces points d'horizon se déploie le jeu de doubles virevoltants parmi lesquels s'indique un point secret: celui de l'enfant qui se dissout dans le soleil ou de l'individu dans le paysage. Un enfant-adolescent qui renvoie aussi bien à la jeunesse du narrateur-auteur qu'à l'âge que doit avoir le fils qu'il a peut-être eu, à Rio, de la femme (Sonia dans le récit) avec laquelle il vivait lorsque les militaires l'ont arrêté¹⁹.

Chacun de ces vecteurs du texte – paysages inclus – comporte sa dimension de mélancolie. Ce dernier indice, celui de l'enfant putatif, donne bien évidemment à l'objet perdu une double connotation, individuelle et historique, comme un mélange de force et de langueur. Il est en effet totalement invérifiable pour le narrateur. Ce tissage d'images, comme cette irruption discrète mais forte d'un motif qui embrasse à la fois la mélancolie absolue et l'éternelle renaissance de la vie, advient presque incidemment.

Le deuxième mouvement du livre a vu en effet le narrateur évoquer, sur un mode picaresque qui en accentue en un sens le caractère tragique, le destin de trois Françaises, beautés paumées qui incarnent trois moments de l'histoire de France et trois ratages de cette Histoire. Madame Victoire, tout d'abord. Cette Alsacienne d'après la reconquête de 1914-1918 a l'accent germanique. Elle s'éprend d'un spécialiste des orchidées et s'embarque avec lui pour les Amériques²⁰ où les piranhas d'Amazonie le dévorent. Devenue Madame Victoire, elle se reconvertit en Marie-Galante, en "masseuse"²¹ terme dont DETREZ a déjà fait largement usage lors des périples asiatiques de son Suisse dé marié. Il y a également Ginette, la Parisienne du début des *Golden Sixties* qui épouse un étudiant africain ambitieux épris de politique, Cheik Boubou. Des rebelles l'installent à la présidence. Le soir même, il se fait destituer. Ginette achève sa vie²² à "Sainte-Chose", c'est-à-dire à l'hôpital psychiatrique, à Sainte-Anne... Et puis,

¹⁹ "Bref rappel: j'étais, début 67, lié à cette Sonia, compagne du narrateur dans *L'Herbe à brûler*. Ces amours, vécues sans précaution, ont pu porter fruit. Et puis, brutalement, des barbouzes m'ont enlevé à cette camarade, absente au matin de mon enlèvement. Ensuite, après mon séjour en taule, on m'a expulsé. Adieu, Sonia. Adieu l'enfant? S'il vit, il a, ce jour, dix-sept ans." (p. 112).

²⁰ "Moi aussi, je pars pour les Amériques", écrit le narrateur-auteur (p. 59). "Je resonge à mes bateaux, cinq traversées, le semis d'étoiles la nuit au-dessus de l'Atlantique. Et je m'en confesse, je trahis. J'erre sur le pont du *Jules César* [...]. J'ai senti? J'ai vu? J'explorais. Je me suis exilé? Non. L'exil n'existe pas. C'est une chimère, un mot politique. Je suis présent dans mon lit" (p. 60).

²¹ "Il existe un point de convergence entre la masseuse et le séminariste" (p. 55).

²² "Paris sera toujours Paris. Tout le monde y revient. Ginette y est revenue, méconnaissable" (p. 80).

il y a Marie-Rose, la cantinière, qui a fait trois guerres désastreuses de la France (1940; l'Indochine; l'Algérie). Elle s'est mariée en Asie avec Étienne, lequel avait un pote, et se retrouve ensuite en Algérie où elle file quelques jours de parfait amour avec Rachid. Ce n'est pas vraiment du goût des tenants de l'Algérie française qui la font ramener illico de "Sidi-Bazar à Sainte-Chose" (p. 83).

Le narrateur-auteur, qui vient de décliner sur le mode burlesque ces trois vies de femmes enlisées et emportées par l'illusion – y compris culturelle²³ – achève le deuxième mouvement de son récit par l'évocation de ses succès littéraires²⁴, ce qui l'amène concrètement à la fusion dans la grande Histoire-Littérature qui est depuis toujours son rêve. Il poursuit par le récit de voyages que l'argent gagné grâce à la littérature lui a permis de faire – y compris le dernier qui le rapatrie à l'hôpital. Ces voyages constituent une belle part de sa vie. Le narrateur passe ensuite à la récapitulation à laquelle il peut – dès lors – se livrer. "Des villes, des personnes remontent en moi. Je les vois. Elles font des ombres sur les murs. Ça se mêle aux nuages, aux brumes logées en moi, à mes soleils... J'en ai combien! derrière la tête, de ces soleils, des gens, des lieux... Je les cultive. Madame Victoire, Ginette, la vache d'Asie et Marie-Rose... J'ai mes déesses, une pitié belle. Et court la grâce. Mon esprit circule. Toutes ces demeures aménagées en moi! J'en suis surpris. Figures et coins secrets... Je l'ai, mon panthéon intime. Y règne ma laitière. Elle est sacrée. Y règnent mes femmes" (p. 95).

²³ "Bref, elle chante ce qu'un enfant sage apprenait à Colmar au pensionnat des Sœurs, dans les années 20. La culture, se dit le séminariste, subitement nostalgique d'une Europe qu'il ne connaît pas. La culture! La culture française!" (p. 56).

²⁴ "Mes écritures ont paru. Succès critiques, des commentaires: un apatride mental, c'est bouleversant, une inversion mystique, le dessous des sacristies, des migrations, des révolutions..." (pp. 94-95).

²⁵ "À quoi je joue là-bas, sur les bords du Tage? À regarder le fleuve d'abord, majestueux doré ("la mer de paille" le surnomme-t-on), à me mêler aux brandisseurs de plumes, à draguer. Seulement, cela ne paie pas. Je dois manger, payer l'hôtel et j'aime le vin vert. On m'a proposé un job. "Vous causez portugais, n'est-ce pas?", me demande un jour le chef d'une télé-radio [...] "Bien", conclut le patron de la télé-radio. Et on me donne une carte de presse. On me déguise en correspondant" (p. 110).

Allégresse et Saudade

Le récit peut dès lors passer au troisième mouvement, mouvement majeur, emblématique. Pour l'essentiel, celui-ci est consacré à une transfiguration lyrique et carnavalesque de la Révolution des Œillets à Lisbonne. Cette période importante de l'histoire portugaise du XX^e siècle, DETREZ la suit de près puisqu'il est alors correspondant²⁵ sur place de la R(adio) T(élévision) B(elge). Ses billets couvrent la période qui va du 12 mars 1975 au 28 juin 1976, date de la victoire du général EANES aux élections présidentielles et de la 'normalisation' du processus politique.

Le lecteur entre alors dans cette synthèse épico-cosmique de l'Histoire qui fait partie du projet littéraire de DETREZ. Comme le premier mouvement ouvert par le poème de l'enfant dans le soleil, le troisième s'ouvre sur

un autre poème. Celui-ci rassemble quelques-unes des images de lieux enregistrés par l'œil du narrateur au fil de ses vies. Le court talus et la chemise de l'enfant y figurent donc tout autant que "le salon de Madame Victoire, avenue de Masaya, premier pâté de maisons, vers le lac" (p. 97). À l'égard de ces lieux qui sont ceux de ses aventures d'adulte, le narrateur commence toutefois par prendre distance pour remonter vers la topographie et les épisodes nordiques de son enfance. "J'aspire à louer une maison, dans un village, à la lisière des campagnes. Et qu'il pleuve [...]. Aujourd'hui, trente ans après, je sais que mes paysages étaient beaux" (p. 98).

S'ensuit une description de l'adolescence vélocipédiste de Conrad DETREZ, de ses copains et copines, sur les plateaux de la Hesbaye. C'est également l'époque des premiers émois amoureux. Puis vient l'heure du séminaire où la lecture de THOMAS A KEMPIS et d'Arthur RIMBAUD cohabite avec celle du cardinal NEWMAN et de CAMUS, grands fauteurs de doute. Ensuite, c'est l'arrivée à Paris et la rencontre de Ginette, avant le départ pour le Brésil. DETREZ n'y limite pas pour autant son récit puisque cet épisode crucial de sa vie donne lieu, dans le récit, à une longue évocation digressive du voyage de Marie-Rose en Algérie, en 1958. Elle écoute, voit et touche le général DE GAULLE. Notons que les moyens de transport (vélo, bus, bateau...) servent de tremplins aux associations du narrateur-voyageur.

Dans ce troisième mouvement, le récit colle de près, pour ce qui est des faits, à la biographie de Conrad DETREZ. Une note de la page 112 revient en outre sur la question de l'enfant putatif du narrateur. Elle le fait avec un 'Je' qui n'est pas sans rappeler celui de l'auteur mais renvoie toutefois à l'une de ses fictions, *L'Herbe à brûler*, et au nom (Sonia) que porte, dans ce roman, la compagne du narrateur. Une autre note de ce troisième mouvement – le seul à en comporter autant – ne fait aucun détour quant au lien d'identité entre les événements survenus au narrateur et à l'auteur: "L'auteur de ces lignes a été condamné en février 1971, à deux ans de prison, par le deuxième tribunal de l'État de Guanabara, aujourd'hui intégré à l'État de Rio de Janeiro" (p. 139).

Dans ce troisième mouvement, Belgique provinciale des années tendres et Brésil des années de feu précèdent l'évocation de la vie au bord du Tage – dans une allégresse comparable, quoique désillusionnée. C'est elle qui donne le 'la' du mode de narration de DETREZ. Elle le fait en évoquant un lieu où subsistaient encore "l'émoi, la las-

civité” un lieu dont ne veut pas la société néolibérale en train de mettre en œuvre les trente années de nuisance de sa grande déferlante. “L’émoi, la lascivité, je les ai vécus: en Amérique (la chaude, toujours) et chez les Thaïs, les Philippines, les Lusitaniens” (p. 109).

Rien d’étonnant donc à ce que cette partie du récit assemble en une sorte de geste, bien des éléments-clefs de l’univers de l’écrivain; ou que Lisbonne prenne le relais²⁶ de Prague, évoquée dans le premier mouvement comme lieu emblématique d’une mélancolie apte à ramener les exaltés des idéologies aux vraies dimensions de la vie.

Lisbonne où campe le narrateur devenu journaliste (“je moude les vents qui passent”, p. 110) le décrit tout d’abord en double opposition avec ses collègues, les professionnels de Bruxelles²⁷. La capitale de la Belgique se voit en outre qualifiée de plate, ce qui ne correspond en rien à sa topographie puisque Bruxelles est une ville de collines, mais qui permet à DETREZ, non seulement de reprendre le *topos* du ‘plat-pays’, mais de prolonger l’opposition chaud / froid dont le lecteur a déjà été imprégné, une page plus tôt, par l’évocation de l’émoi et de la lascivité lusitaniens. Lisbonne est par ailleurs et par excellence une ville de collines... Le qualificatif permet d’autre part à l’écrivain de laisser perler son système de dénégation relative du pays natal incarné par une capitale honnie²⁸ et d’identification fusionnelle et carnavalesque à des ailleurs²⁹. DETREZ ne la décrit pas, mais la bannit au travers des comportements ‘sur mesure’ de ses collègues journalistes, ou de l’exécration des noms d’origine flamande des communes de l’agglomération bruxelloise. Du pays natal émerge toutefois en empathie la figure de Jacques BREL. Elle aussi est mise en exergue par un système d’oppositions binaires: avec les ministricules du royaume, entre autres.

Le récit de visites que l’on qualifierait aujourd’hui de médiatiques, d’intellectuels, belges ou français³⁰, tous pétris de bonne conscience, prodigue au lecteur quelques morceaux d’anthologie de la mise en dérision, chère à DETREZ, des diverses postures universelles de l’imposture. L’aventure de l’avocat M.G. – *i. e.* Michel GRAINDORGE – soucieux de rejouer les exploits de MAO à travers une plongée dans le Tage qui se termine lamentablement (après un parcours à la nage de moins de cent mètres) rappelle l’ironie de *La Lutte finale*. La scène met en outre en exergue le renversement des valeurs permis par le carnavalesque, et emblématise l’allégresse dont le récit se veut le véhicule. Un renversement qui est celui de

²⁶ “J’ai dit Prague. Elle a son pendant, en charme, en désuétude, en beauté. Cette ville sœur se trouve à l’Ouest, l’extrême pointe, le *finisterrae*. La même mélancolie, aussi, combien! C’est Lisbonne. J’y vis depuis un an déjà. S’y déroule une révolution curieuse. Elle traîne.” (pp. 109-110).

²⁷ “Mes confrères, là-haut, à la maison-mère, dans leur froid pays, la plate Bruxelles, meurent d’envie” (pp. 110-111).

²⁸ La rivalité Liège-Bruxelles est un classique!

²⁹ Le roman d’Alexis CURVERS, *Tempo di Roma*, en a donné, dès le milieu des années 50, la clef et la formule.

³⁰ Voir la note 2 de la page 112: “À ces Bruxellois se mêlent, faut-il le dire, nombre de Parisiens, de Milanais, de Madrilènes et même des Danois. Côté français, Libé donne des leçons. *L’Express* enquête auprès de l’ambassade. *Le Monde* se penche. *Le Nouvel Obs* sait. À les relire, dix ans plus tard, on découvre que tous y perdaient leur latin... et les quelques mots de castillan, grappillés en cours de route et servis, aux braves indigènes, pour du lisbonnais.”

la vie. Mais aussi du fameux regard évoqué dès le début du livre.

C'est qu'en ce troisième mouvement, l'allégresse se met à jouer un grand pas de deux avec la saudade. Et cela, à travers le récit d'événements qui menèrent à la mise au pas progressive ou à la normalisation de cette révolution 'bon enfant' que DETREZ décrit au travers de certains clichés qui concernent traditionnellement le Portugal. N'est-elle pas faite par des "rêveurs – toute leur histoire le dit – les doux Lusitaniens" (p. 110)? L'allégresse, ce sont les filles³¹ bien sûr, mais aussi les paysages: "Quelle santé alors! Belles dents, mains lestes, un appétit pour tous les sens... Le regard occupe une place. Les écailles se détachent. Mes yeux se mettent nus. Il était temps!" (p. 118). Et le narrateur d'évoquer des fourvoiements qui furent ceux de DETREZ au Brésil ou en Algérie, dans ses "reportages militants", avant de passer à son aujourd'hui distancié, rêveur, mélancolique. Avec, "derrière [lui], des morts, des torturés pour le panache, la pure perte... Avec des chimères, des militants perdus, brisés ou des héros devenus tyrans, des fronts dictatures... Après, pour la rigolade, le tonneau de Jean-Paul SARTRE et Mai 68... après tout ça [il] commence à regarder... Des nuages blancs, bateaux... les caravelles de toujours, les ancestrales qui naviguent sur l'océan, là-haut" (p. 118).

En 1974-1975, le Portugal que langent encore les grands mythes de son Histoire, n'est pas vraiment entré dans la société de consommation. La saudade le baigne intimement. Tout de suite, il en va de même pour le narrateur. Cela se réalise, je l'ai dit, par la reprise, fort peu critique par DETREZ, des *topoi* qui caractérisent d'ordinaire les Portugais, en Europe et ailleurs. Ces clichés surgissent au travers de la contemplation du Tage, dans la brume, chez un nouvel Ulysse³² dont le séjour à Lisbonne constitue une étape décisive dans sa prise de conscience de l'Essentiel et de la Beauté. "Ville de conquérants, de découvreurs, marins aventuriers, l'émigration qui continue" (pp. 119-120), écrit DETREZ qui reprend donc cette figure capitale – et non épique – de l'imaginaire occidental que sont Ulysse et *L'Odyssée*.

Comme il en va des cendres de Claus sur la poitrine d'Ulenspiegel, voici donc la hantise profonde du narrateur bondissant. À partir de là, le récit des événements de l'Histoire auxquels assiste le narrateur-reporter ne peut que prendre la figure haletante d'un récit saccadé et burlesque, conforme à cette 'agitation' à laquelle se résument les jours. Une agitation dans laquelle s'enlise

³¹ "Mes boules! Aïe, mes boules! Ils n'en ont pas les visiteurs? Pas de couilles? Pas d'yeux?" (p. 113).

³² "Beauté, Ô millénaire beauté depuis qu'Ulysse y accosta... D'où le nom: Olissipone, tous ces passages, ces abordages, ces voyages..." (p. 119).

peu à peu l'acmé solaire d'une révolution pacifique faite avec des chars qui n'eurent quasiment pas à tirer et dans un petit pays où s'affrontent en coulisses les Puissances, bien décidées chacune à récupérer la donne à son profit. Ce n'est qu'ensuite que le narrateur passe à l'évocation de la chute du pouvoir salazariste³³ et de la grande fête lisboète qui l'accompagna: "On dirait un monôme" (p. 124). La "troupe a jeté les armes" (p. 124). "Paras, dockers s'échangent le couvre-chef, grosses tapes dans le dos, des *abraços*, des accolades, des pleurs" (p. 125), note le narrateur.

C'est dans ce contexte que survient la rencontre entre le narrateur et un autre de ses doubles, Chico, alias Francisco Xavier de Gama. Ce double majeur est un Portugais venu des lointains de l'Empire. Né comme lui le 1^{er} avril 1937, l'homme porte un nom qui résume l'histoire impériale du Portugal et la nostalgie qui en procède. Ce Chico, il faut le préciser même si la logique qu'il incarne fonde le livre, c'est celui-là même auquel renvoie la note déjà citée du "dédoublement fait loi"³⁴ par lequel le picaresque et le carnavalesque peuvent fonctionner, et qui n'est pas sans nous renvoyer à l'identité tout sauf univoque... des Belges.

Or, ce à quoi la Révolution des Œillets met un terme, c'est bien sûr à la dictature, mais aussi à cinq siècles d'histoire portugaise outre-mer. Ce retour des Caravelles dont parlera l'écrivain Lobo ANTUNES, ne va pas sans entraîner de profondes bouffées de *saudade* et permet au récit d'opérer le déniement définitif du narrateur. Car son double ne s'illusionne pas sur les lendemains qui déchanteront. "Tous ces types, gueulars, leaders, reconvertis sur l'heure... Ces types déjà se voient maréchaux [...]. Je sais ce que je refuse. Le pouvoir! Je m'en contrefous! Je serais plutôt contre, quel qu'il soit, on ne me roulera plus" (p. 127). Une position que n'eût pas totalement désavouée Ulenspiegel... Ici, la forme d'espérance dans le devenir qui porte malgré tout *La Légende* a toutefois disparu.

Saudade donc, et plus que jamais. Nous sommes à la fin du XX^e siècle.

Reste que, et ce n'est pas un hasard, ce troisième mouvement se termine par "Ailleurs, toujours ailleurs" (p. 146), mot que l'on retrouve dans le titre complet de *La Légende d'Ulenspiegel*; et que l'histoire de Francisco-Xavier est celle d'un "rapatrié" (p. 132) de l'Empire. Celle d'un inadaptable après ses tribulations ulysséennes... Il en va de même du narrateur confiné à l'hôpital.

³³ Là comme ailleurs, DETREZ ne fait pas dans la précision historique. Il parle ainsi (p. 121) de la fin du "maréchal sénile" (ce qui lui permet certes une association avec PÉTAINE pour le chef de l'État. En fait il s'agissait d'un amiral, Américo TOMAS.

³⁴ GHELDERODE, qu'admire DETREZ (et dont le rapport explicite à la Belgique est tout aussi ambigu que le sien), use abondamment dans son théâtre de ces procédés de dédoublement, particulièrement dans sa pièce testamentaire *Le soleil se couche*.

L'un comme l'autre ne disposent désormais plus que d'une "patrie liquide" (p. 132).

Cette nouvelle patrie, dont la substance renvoie à la naissance, le narrateur la trouve là-haut, dans les nuages. Son double a, quant à lui, défini son camp comme "Au-dessus, en dehors, à côté..." (p. 130). Après son départ forcé de Goa, Chico a appris bien des langues dont le tamoul et le français³⁵. Il n'a par ailleurs qu'un désir: fuir les Marisol et les Gloria que les deux jumeaux psychiques ont fini par s'échanger. S'il le fait, c'est afin de pouvoir se concentrer sur l'essentiel. Sur l'impossible – *i. e.* La Diva: Amalia RODRIGUÈS elle-même. Quoi de mieux en effet que la mythique reine du fado à qui identifier la saudade (et donc le Portugal) et soi-même! Car la "Rodriguès, elle appartient à tous et à personne" (p. 145).

Sa voix n'a-t-elle pas "l'ampleur de l'Odyssée et des Lusiades" (p. 145)? Mieux que quiconque, c'est donc elle qui est en mesure d'incarner cette forteresse intérieure de la nostalgie dynamique et déchirante dont tout le livre de DETREZ est le vibrant laboratoire. "Et c'est ça le fado. *Saudade*, ce manque, ce spleen, ce Sehnsucht, est le sé-
same, la clef. Qui t'a verrouillé l'âme, Amalia? Quel marin?" (p. 145).

Pour ce finale du troisième mouvement, DETREZ écrit encore: "La reine a cinquante ans. L'amour est derrière elle. Son corps vieillit. La voix tient bon, si pleine, si large: le grand large précisément. Elle tient pour dire, redire à tous les hommes, partants, revenants, à tous les vents: l'amour est loin, au large encore, depuis longtemps" (pp. 145-146).

La forteresse et l'enfant

De la plongée dans ce Portugal éternel et circonstanciel à la fois, que le narrateur évoque en emmêlant *topoi* de l'âme lusitanienne et narration picaresque des événements de la Révolution³⁶ des Œillets (entremêlés de parties de baise endiablée), on passe, dans le quatrième mouvement, à un nouveau cycle, le dernier de ce mouvement perpétuel inachevé. Ce récit, qui fonctionne à travers des reprises galactiques typiques de la remémoration, a pour ingrédients ce que le narrateur qualifie d'ailleurs de "mesures de la nostalgie" (p. 147). Celles-ci valent d'être notées. Polyglottisme et pluriel tout d'abord³⁷: "Tout ce qui est mono est dangereux [...]. Polymorphes de tous les pays, unissons-nous" (p. 148), ce qui ne correspond pas

³⁵ On se rappellera le caractère cinglant des remarques de Conrad DETREZ répondant à José FONTAINE à propos du *Manifeste wallon* en se focalisant sur le caractère relâché de sa langue. On rappellera en outre la tendance mélancolique qui rattache le narrateur-écrivain à bout de course à sa langue natale. Son double majeur devait donc y être lui aussi relié. Il fut professeur d'histoire-géo "dans un vague collège où survit l'idiome de la France" (p. 129).

³⁶ GOYA est explicitement cité: "Ma tête s'emplit d'images: Goya, le dernier mot. C'est lui qui l'aura, jusqu'à la fin" (p. 137). Au moment où la narration décrit le retour à l'ordre à Lisbonne, sous les ordres du général EANES, le récit oppose la troupe chargée de l'opération à un carnaval de mutilés des dernières guerres impériales: "Culs de jatte dans le caniveau, manchots dans les orties, et les sans-yeux qui se trompent de direction, se précipitent [...]" (p. 137).

³⁷ "Trop de villes, trop de langues, trop de livres, trop de corps? Les langues, pour qui voyage, on n'en connaît jamais assez. Les parlers introduisent à tout: à l'histoire, à l'âme, aux documents, aux vies, aux bistrots. Ils conduisent aux trappes et aux lits" (p. 147).

vraiment à la doxa française en train de se pétrifier, mais renvoie à nouveau au multiple originaire mais démultiplié et désamarré.

Cette pluralisation s'épanouit grâce au mode d'enchaînement et de culbute des différentes scènes rapportées par un narrateur qui confesse avoir eu sept vies³⁸. Tout cela produit un "comique des choses" que ne cessent de restituer les sarabandes narratives d'un DETREZ qui s'identifie clairement dans ce passage au "*picaro*" (p. 148). Tout à l'opposé des billets radiophoniques par lesquels le correspondant de la RTB couvrait des événements de la Révolution des Œillets, le mode de narration picaresque révèle une hantise hispanique qui n'est pas sans renvoyer au mythe hispano-flamand exacerbé dans les lettres belges francophones par DE COSTER, VERHAEREN, GHELDERODE et autres BREL, que DETREZ cite parfois. Ces façons de faire permettent de traquer et de tracer conjointement le tragique et le bouffon à la façon de *L'Ulenspiegel* ou des pièces de GHELDERODE – explicitement cité, je le rappelle, dans la pièce-pochade *Le Dernier des Wallons*. Dans ce corpus littéraire, le *Quichotte* est bien plus en vogue et plus actif que *Le Père Goriot*.

Va donc pour "la bouffonnerie (des caporaux, des fonctionnaires, des cardinaux), le burlesque (de la guerre, des processions, des mariages), le pathos de l'affamé, les drames de la vieille fille, la vierge, la plaquée" (p. 148). Si ses modalités narratives paraissent – à raison – au narrateur provenir du castillan, il persiste toutefois à les dire et à les produire en français, ce qui est moins usuel. Il le fait en outre sous le mode du "voyeur" (p. 148).

Rien n'étant simple, et ne pouvant l'être d'ailleurs, c'est le double lusitanien du narrateur qui lui a "fourni trois clefs, pour l'existence: *saudade, fado et lit d'eau*" (p. 148). Car c'est là, au bord du Tage et en compagnie de Chico, qu'il a pu plonger: "Je m'y suis coulé, abandonné. J'ai dérivé, sur place, des nuits entières, des jours aussi, en plein soleil, et... j'y fus roi" (p. 148). Cela donne de nouvelles valeurs à l'image initiale de l'enfant à la chemise jaune.

Le dernier mouvement du livre rebrasse d'ailleurs les années d'occupation de la Belgique par les nazis, et le retour du père, un résistant, faits que ne relaient pas les pages initiales du troisième mouvement, dans lesquelles il était question de l'enfance. Avant de se pencher sur les années de formation au séminaire et de s'attacher particulièrement à la casuistique qui s'efforce de cadrer tout ce qui touche à la "lascivité" (p. 168), DETREZ revient sur

³⁸ Un des chiffres clefs de la logique numérique de DETREZ (avec 3 et 5). Le livre évoque ainsi les sept péchés capitaux, et les sept dons du Saint-Esprit (p. 161). Quant à 3, "beau chiffre, trinitaire, exigeant" (p. 148), le narrateur-auteur le projette par exemple sur les villes de sa polymorphie vécue et onirique: Lisbonne, Prague et Paris, par exemple, qu'il compare à Bahía-de-tous-les-Saints, Jérusalem et Katmandou (p. 148).

les premières approches des filles du coin. Ces diverses incursions permettent au narrateur de nouveaux développements dans lesquels réintervient Ginette, avec des épisodes africains ou parisiens hauts en couleurs. L'objectif de l'écrivain est de renvoyer à ce qui permet "d'accéder à plus haut, plus consistant, plus secret" que les discours politiques ou religieux: la "vie des gens réelle, supposée, rêvée?" (p. 183). Et d'asséner: "Le meilleur, chez l'homme, n'est pas dans ses gestes. Moins encore dans ses protestations, ses engorgements. Il gît dans ses chimères, ses rêves" (p. 183). Propos qui est explicitement celui d'un GHELDERODE dans *Le Soleil se couche*.

C'est cet envol que rend possible la forteresse dont le narrateur est bien décidé à ne pas ouvrir les portes si ce n'est via la Littérature. Aussi se fiche-t-il éperdument des suspicions ou commentaires auxquels peuvent donner lieu ses dires. N'est-il pas "au-delà" (p. 186)? Pour lui, les nuages sont plus pleins, plus sûrs, évidents que "l'éventuel, l'occasionnel, l'incertain". "La chemise jaune, le garçon, le soleil existent. Ça, je l'ai vu, et sans témoins. Il n'y a personne qui puisse me prendre l'image. Je ne partage pas. Ma forteresse, j'ai de quoi l'emplier. Et je m'installe un rideau de mots"³⁹. Au-delà: silence, dureté, rétention" (p. 187).

Admirable et significative dès lors, et plus que jamais, l'image augurale d'un livre 'inachevé', mais fameusement construit. Elle précède la dernière séquence, celle où réapparaît non plus le fils putatif du narrateur-auteur mais son double lusitanien, Francisco, l'apôtre de la lascivité. Les deux comparses ont quitté Lisbonne pour les plages sauvages des bords de l'Atlantique où s'ébattent, nues, de belles naïades lusitaniennes. Comme indiqué au tout début de *La Mélancolie du voyeur*, les deux jumeaux sont chasseurs et voyeurs. Ils regrettent que, comme la plupart des Occidentales⁴⁰, ces beautés se sachent lascives. "Décourageant! Surtout si on a connu cela: les languides Pondichériennes, et d'autres en Asie. Seulement refait-on le passé? Et même, là-bas, est-ce que ces choses durent encore? Le monde s'unifie, on le sait. La lascivité, la vraie, est en sur-sis. On n'aurait plus donc qu'à se tourner vers les catholiques. Et tourner autour. Les regarder? fait le pote souriant. Cet air narquois! Normal: Francisco n'en a pas l'air, mais bientôt, il aura comme moi quarante ans" (p. 189).

Trente-quatre pages plus tôt, évoquant ses cinq⁴¹ visiteurs réguliers⁴² dont Djamel, l'Arabe déraciné⁴³ auquel il ne peut donner ni boussole ni racines, le narrateur malade affirme qu'à ceux de ses visiteurs qu'il aime, il aime-

³⁹ C'est moi qui souligne.

⁴⁰ "À Paris, une vraie catastrophe! Les femmes y sont lubriques déli-bérément. Elles font des plans" (p. 188).

⁴¹ Il cite Chepe, son "pote, le dernier, curieux [...]. Fidèle, ce jeune homme, cuivré, vif"; Chantal, sa "lettrée jurassienne de souche, un délice"; Foumena, "un autre pote, un long, un nègre", Maimouna qui connaît Ginette, et qui a forci. "Très ronde, désormais. Une montgolfière" (pp. 154-155). Jean-Paul MBALA FOUMANA, Camerounais engagé et qui fut très proche de Conrad DETREZ, partit étudier à Harvard en 1980 puis à la New York University, en 1982, à peu près au moment où Conrad DETREZ prit le chemin de Managua.

⁴² Ici se pose un problème par rapport au texte publié. Le tapuscrit (ML9208/3), intitulé *Fragments pour La Mélancolie*, parle de "Six curieux, Scruteurs?", et non de cinq comme le fait la version publiée chez Denoël. A disparu Fernande, dont le tapuscrit dit: "Et - last but not least - la Fernande. Elle redevient juive, à fond" (p. 107). Une note indique qu'il s'agit de Fernande SCHULMAN.

⁴³ DETREZ était en contact avec Djamel AMRANI qui vivait rue Gustave Flaubert à Alger et animait une émission *À livre ouvert* à la Radio-diffusion télévision algérienne. Il écrivait à DETREZ en décembre 1984 qu'il est de "ceux qui nous ont réconciliés avec l'humanité"; qu'il aurait pu le rencontrer à Sour-al-Ghazlam quand il y allait avec son ami Jean SENAC (ML9246/3-2). Le ton des lettres est déférent. Pas sûr, donc, qu'il s'agisse de lui. Quant au 'a' en lieu et place du 'e', DETREZ a fait de même pour FOUMANA.

rait “ajouter une cinquième personne” ... Il a par ailleurs le temps de préciser qui est son pote, Chepe. Il le “précède (ou le suit, comment savoir?) depuis Managua. Il ressemble au type à la chemise jaune. Même race, même classe. N’a manqué que l’occasion sans doute, mais elle viendra. Une affaire de sang, ces choses. Un jour Chepe grimpera sur un remblai, comme ça, au déclin. Et, pfuit, il s’éclipsera. Il entrera dans le soleil” (p. 154).

Le narrateur-voyeur aimerait voir, ne serait-ce qu’une fois, cet individu de taille moyenne, à la peau ivoire et aux cheveux châtain foncé, “(s)on image autrefois” (p. 155), ce double foncier incarné dans son fils putatif⁴⁴, celui qui aurait dû s’appeler Conrado. “Après tout, ce Conrado existe-t-il? La vie est un songe. On l’a écrit. On connaît. Attente vaine alors? Ce fils, les barbouzes l’ont peut-être tué. Ça s’est vu, là-bas, dans les années noires. Tué avec sa mère, et dans son ventre, quand elle était grosse” (p. 156).

Pour se préserver de ce qui taraude le narrateur-auteur, lequel de toute façon n’y peut rien – et d’autant moins que la maladie le condamne largement à la mémoire –, rien de tel que le “rideau de mots” (p. 187). Ils constituent sa forteresse et son estuaire.

L’enfance revient donc, en force, et doublement, dans ce quatrième mouvement qui évoque les visites au malade⁴⁵. Celles-ci sont codifiées, sauf pour “le pote. Frère et fils, ce Chepe. Il m’en faut un. C’est clair” (p. 156). Son personnage n’est pas sans renvoyer, on l’a vu, à la figure du garçon à la chemise jaune qui ouvre et hante le récit. Comme à sa lointaine origine fantasmagorique et géographique.

Celle-ci pourrait bien remonter à la fascination de l’enfant DETREZ pour un des libérateurs de son village, Roclengé, en 1944. “L’un d’eux est très brun. C’est un nègre, le premier que j’aie jamais vu. Il s’appelle Jimmy. Les gens l’appellent Congolais. Lui, se défend, il réplique: ‘Amérique! Amérique!...’ Il a les dents tellement blanches, ce Jimmy. Et il rit toujours. Il joue avec moi. C’est le premier homme qui joue avec moi” (p. 161). Le premier qui surgisse avant le retour de celui que l’enfant devra appeler papa, et qui rebâtira la maison (p. 164)...

Les épiphanies du fabuleux

Devenu homme, et prématurément arrivé en fin de vie, le narrateur-auteur pour lequel ont surtout compté “des livres et des lits” (p. 149) se remémore son parcours

⁴⁴ Ulenspiegel, lui aussi, semble avoir fait un enfant, en Allemagne, un soir de ribaude. Mais dans *La Légende* (où figure donc aussi le motif), aucune mélancolie qui y soit liée...

⁴⁵ Ce malade qui défie la mort avec douceur (dans le titre du livre bien sûr) affirme encore une espérance, celle de l’écriture. Une note au feutre (ML9208/1) dit toutefois: “La mort est une eau...” Cette note voit l’écrivain inscrire en capitales, par dessus le titre *La mélancolie du voyeur, LA BEAUTÉ DES VASTES MÉMOIRES*.

inlassé de villes qui furent à l'aune de sa nostalgie originaire et l'ont confortée. Une nostalgie que le récit a propulsée très tôt, avec le séjour pragois des premières pages qui font suite à l'image augurale de l'enfant à la chemise jaune. Elle se module ensuite avec les ratages des trois Françaises, puis s'emblématise dans l'acmé et le trépas de ce qui fut la dernière révolution de l'Europe issue des 'découvertes' des 'Nouveaux Mondes', et de leurs séquelles. Elle se prolonge enfin dans le finale (temporaire ou définitif, nul ne le saura jamais) de ce livre qui affirme encore l'espoir d'autres livres⁴⁶ où s'emmêleraient à nouveau villes et désir, en des endroits qui auraient été des "lieux de grâce" (p. 149).

Ceux-ci, le narrateur-auteur les relie aux champs de betteraves de son enfance: "territoire de repos, littérature, communion" (p. 149). Leur verdeur permet une association, non dépourvue d'ironie et de signification, avec les quarante Immortels parisiens en habit vert du quai Conti. Cela laisse entrevoir un pan du rêve littéraire de Conrad DETREZ, de son lien fantasmatique à une certaine image de la littérature française, antérieure à l'émergence foncière et à la reconnaissance des littératures francophones⁴⁷, mais aussi son incurable pouvoir d'autodérision décapante.

N'est-ce pas également la caractéristique d'une certaine Belgique dont le liégeois *Cirque d'hiver* est à l'époque un bel emblème? La nostalgie française cohabite donc aisément chez DETREZ avec un baroque carnavalesque qui est tout sauf la dominante de cette tradition, mais constitue une hantise majeure du monde belge qu'un Jean-Pierre VERHEGGEN et d'autres sont alors en passe de faire reconnaître à Paris.

Autre fil rouge de l'histoire des lettres belges francophones, une sorte de basculement fantastique. Il permet à DETREZ, au cours même de cet épisode censé être académique, d'amener une fois encore son lecteur vers ce picaresque dans lequel il l'a plongé tout au long du livre. N'imagine-t-il pas en effet l'académicien dans son élément favori: les champs de betteraves? L'Immortel y serait "pareil au libraire entre ses livres, au combattant dans son maquis, à la cocotte sur la limite de sa parcelle, le trottoir" (p. 150)...

Pour que se mette en œuvre la machinerie littéraire qui reportera, fut-ce un temps, la mélancolie, il faut de tels déplacements. Il faut le fabuleux.

À la suite de ses facéties à propos des Immortels, DETREZ écrit d'ailleurs: "Le poète en moi s'émeut. Tel

⁴⁶ "J'abandonne à une autre prose Athènes, Alger, la vieille Havane, si belle, menacée, et Tanger, Madrid, Amsterdam" (p. 149).

⁴⁷ Bruxelles et Genève (p. 150) sont déclassées. Elles ne sont pas des villes susceptibles de faire surgir les 'épiphanies' chères à Conrad DETREZ.

champ m'inspire. J'y logerai des *histoires d'amour, d'élévation, d'enlèvement*⁴⁸. J'y caserai des récits de poursuite, de queue, *des drames, des visions*⁴⁹. Dans une plantation de betteraves prendraient place telles solitaires aventures, un commerce avec les anges, des épousailles, le nom de Dieu⁵⁰, les épiphanies. Et s'y dérouleraient, plus aisément que dans telle ville, Genève ou Bruxelles, cinquante pages de roman (fantastique), des méditations sur l'homme, les éléments, des fables et des contes, et, enfin, cela à quoi je songe le plus: un ensemble qui surprendrait, de nouvelles érotiques. Que Vénus, m'entendant, entreprenne Esculape" (p. 150).

Forteresse et enfance génératrices d'images toujours au bord du fantastique ou d'épisodes relatés sous le mode bouffon... C'est sous ce mode fantastique et bouffon que DETREZ avait évoqué la Belgique, le 9 mai 1979, dans *Télérama*. Son article s'intitulait, comme il se doit, *Une Belgique fabuleuse* :

La Belgique ne ressemble à nulle autre terre émergée, aucune créature connue, aucun élément sorti de l'eau. C'est un mammifère unique, amphibie, un veau marin [...].

La Belgique est une bête angoissée, elle doute d'elle-même, de sa nature, de sa place dans le bestiaire de l'Europe. C'est ce qui la rend rêveuse et la pousse, tantôt à la dépression, aux bégaiements, aux errements, tantôt à l'isolation, aux spéculations [...]. On lui a donné des prairies humides et toujours vertes, du colza dont les fleurs blondissent sous la pluie, des champs où s'épanouissent des betteraves si grosses, aux feuilles si lourdes, si grasses et si merveilleusement déployées qu'on a bien raison de les voir comme des végétaux irréels [...].

La Belgique mammifère amuse, dit-on, les Français. Est-ce pour la gourmandise, le plaisir facile? Est-ce par besoin de s'abaisser ou de s'élever? La France pourtant a ses côtés veau. Mais le veau français est trop sage. Il est éduqué, il raisonne, il possède la glande pinéale [...]. Le veau belge doit rester un malappris, un naïf. Il doit courir après sa queue jusqu'à la fin des temps. De cette insistance naît l'attitude métaphysique. Le Belge y excelle. C'est sa gloire. La Belgique, comme dans les légendes, est un animal fabuleux.

Autoportrait?

⁴⁸ C'est moi qui souligne. Ces trois éléments (amour, élévation, enlèvement) sont au cœur de tous les livres de DETREZ. Ils ne sont pas étrangers à une sorte de mélancolie.

⁴⁹ C'est moi qui souligne.

⁵⁰ DETREZ tisse ainsi allusivement certains des titres de son œuvre antérieure, comme *Le Dragueur de Dieu* ou *La Guerre blanche*.

Hantise, Images et Histoire(s)

Dans ce texte où l'on retrouve, à l'égard de la Belgique cette fois, le mélange de tendre ironie et de reprise des *topoi*, qui noue foncièrement son évocation du Portugal dans *La Mélancolie du voyeur*, DETREZ indique clairement les dimensions d'angoisse identitaire et de doute à l'égard de soi du Belge francophone pris en tenaille entre le surmoi français, que l'on pourrait appeler le Surmoi pétrifiant des 'grandes nations', l'évidence de la singularité belge, qui peine tellement à se dire dans le moule des modèles français, et la perte, au profit des néerlandophones, de la prépondérance politique et démographique dans le fonctionnement du royaume. Il montre bien en outre, même s'il le fait de façon métaphorique, comment ces données objectives entraînent un type de rapport au monde différent de celui des Français (l'attitude métaphorique), comme un type d'imaginaire et de formulation culturelle, le 'fabuleux', que l'on peut mettre en rapport avec ses innombrables formes d'affleurement de l'étrange dans les lettres belges de langue française. Il convient également de le faire avec le rapport de non-identification des œuvres et des gens à l'Histoire avec un grand H. Cette Histoire, Conrad DETREZ a toutefois tenté de la trouver, comme d'autres en sa génération, dans ce qu'on appelait le Tiers-Monde et dans la mise en œuvre des idéologies de Libération mêlées à celles de la libération sexuelle.

En quoi DETREZ participe profondément au champ et au devenir des lettres belges de langue française qui va se retrouver, entre 1976 et 1980, dans le mot 'belgitude', et dont il incarne doublement des facettes majeures. Ne restitue-t-il pas, par le carnavalesque et le picaresque, tout ce qui relève du Monumental? Ne le fait-il pas, d'autre part, avec une forte propension à la dénégation de l'origine⁵¹ et à l'exaltation du grand Autre censé être le Soi – sans toutefois en être dupe, ce qui le différencie de la génération qui le précède?

En même temps, ce texte du milieu des années 1980 – *i. e.* au début de la grande déferlante néolibérale, après la victoire de la gauche en France et la fin des grands clivages binaires de l'après 1945, mais avant la chute du Mur de Berlin – revêt sans doute quelque chose de prémonitoire par rapport à l'espace moral et spirituel qui va se dessiner après 1989, date où s'achève le XX^e siècle, comme l'a montré l'historien anglais HOBBS-BAWM.

⁵¹ Le renvoi à l'antique Principauté de Liège, près de deux siècles après sa disparition, s'il inscrit l'évidence des marques profondes de l'Histoire bien au-delà du temps de leurs réalités, manifeste à la fois la maladie bien européenne de retour à des passés révolus mais mythifiables, et l'incapacité qui en découle, à analyser le monde dont on provient – fût-on de ce ceux qui estiment que celui-ci doit être remplacé.

On se rappellera que, dès les premières pages de *La Mélancolie du voyeur*, c'est la mélancolie de l'Europe d'après la Seconde Guerre mondiale qui est mise en œuvre et en exergue par l'écrivain; et que c'est elle qu'il exacerbe et célèbre sur les bords du Tage. Prémonition de cette 'tristesse européenne' dont parle Camille DE TOLEDO⁵²? De cette tristesse qui nous enlise dans des formes d'incapacité d'inventer l'avenir? Pour cet essayiste, la honte qui procède des totalitarismes et des nationalismes européens irait de pair avec la 'hantologie' annoncée par Jacques DERRIDA en 1993 dans *Spectres de Marx*. "Nous entrons, écrit DE TOLEDO, dans la maison hantée européenne, *The European haunted house*, remplie de spectres, de signes vaporeux. Nous circulons entre des cercueils s'ouvrant à notre passage comme des coucous suisses, crachant la fumée des jours anciens"⁵³.

Certes, et c'est important, demeure chez DETREZ une force de vie, de désir et de rire qui disparaîtra dans le cycle ouvert par la dernière décennie du XX^e siècle. Mais la hantise des morts inutiles tombés pour les libérations des opprimés (alors que DETREZ s'est battu contre la dictature brésilienne) fait quand même partie des ruminations foncières du dernier mouvement de *La Mélancolie du voyeur*, livre qui aurait pu – ou dû – s'appeler *La Beauté des vastes mémoires*, je le rappelle. L'état de santé du narrateur comme de l'auteur l'explique bien évidemment, mais ne l'épuise pas. Aussi bien au vu de l'histoire des trente dernières années de la vie de la planète que de l'évocation par DETREZ de son immersion dans l'Histoire des années 1960-1980 du XX^e siècle.

Entre la patrie liquide chère au narrateur et la disparition dans le disque solaire du jeune adolescent à la chemise jaune, l'espace légal qui se dessine comme une hantise constante du livre d'un narrateur-auteur qui vécut toujours entre deux eaux est celui de la remémoration. Prélude de ou ultime barrage à la mort? Une mort que les pouvoirs de la Littérature permettent en tous les cas de conjurer. Une fois encore, on en retrouve le propos chez Camille DE TOLEDO⁵⁴ fustigeant 'l'âge de la pierre' et du monument, dans lequel il estime que nous sommes entrés à partir de 1990. Le livre et la littérature dont DETREZ participe encore pleinement, portaient un universel – et donc un avenir. Ce à quoi certains propos de *La Mélancolie du voyeur* incitent, je le rappelle.

On le voit, la hantise qui travaille le texte de DETREZ est bien celle de l'Histoire, de l'Histoire en cours et en train de muter. De l'Histoire dont il fut un acteur. Mais

⁵² Camille DE TOLEDO, *Le Hêtre et le Bouleau*, Paris, Seuil, 2009.

⁵³ *Ibid.*, p. 59.

⁵⁴ "L'identification qui, grâce aux livres, permet de produire de l'universel, décline au profit d'une logique concurrentielle qui, par le monument, tend non plus à faire partager la mémoire, mais plutôt à l'édifier au point qu'elle devient l'objet même du conflit" (*Ibid.*, p. 94).

aussi de l'Histoire en train de finir et de faire retour sous forme de fantômes. Au point de réduire les sujets au rôle de Voyeur?

La notion de hantise dépasse celle d'image obsédante. Elle comporte une palette de résonances plus vaste, moins mono-structurante – et donc quelque peu plus imprécise. Elle permet en revanche d'articuler les notions d'Image, d'Histoire, d'Identité et d'Altérité avec lesquelles toutes les œuvres littéraires ont à se colleter pour en tirer la synthèse qui leur est propre, et d'affronter ce qui se dégage, et de l'histoire belge, et de l'histoire franco-francophone, et de l'histoire européenne du dernier XX^e siècle.

Elle dit donc aussi, et ce n'est pas un hasard, l'Histoire dans laquelle nous sommes, fût-ce par devers nous. Une Histoire qui se décline encore chez DETREZ, par le fait de la Littérature et de l'ancrage dans l'autodérision belge, comme une mémoire où naviguer et réinventer; et non comme une chape de plomb. Quitte à mythifier – mais en notes – l'espace de la langue.

Il faudrait bien sûr se poser maintenant la question de savoir d'où viennent les images qui modulent la hantise dont le livre de Conrad DETREZ a fourni maints exemples. Et se demander ce qu'il en est selon qu'elles proviennent d'une collectivité qui se trouve en position dominante ou, au contraire, en situation de faiblesse, de vassalisation, voire de périphérie? Il faudrait aussi se demander ce qu'il en est d'autre part des images les plus individuelles – les plus emblématiques – d'un écrivain. Ne sont-elles vraiment qu'individuelles? Si tel est le cas, où s'inscrit alors le lien entre individuel et collectif? Et par quel lien subtil?

Au soir de sa vie, DETREZ les rebrasse dans cette sorte de patrie liquide que sont les morts; dans la dernière fête révolutionnaire du XX^e siècle européen; et dans des formes qui ont été souvent pour les francophones de Belgique la manière de répondre à leur Histoire et de l'exprimer dans la langue de DESCARTES. On a vu – entrevu plutôt – dans ce livre comment individuel et collectif s'articulent et s'engendrent mutuellement, même si c'est sur l'individuel – mais toujours en train de s'échapper – qu'insiste DETREZ.

Nos images proviennent toutes de l'Histoire et de nos histoires, des traumatismes comme des bonheurs vécus par chacun à travers le grand flux auquel nul n'échappe quoi qu'il en dise – mais qui n'est pas pour autant Destin. Ce qui les noue en Forme varie et définit les époques, comme les sujets.

DETREZ est de ceux-là dont le destin d'homme né entre deux eaux est aussi celui d'un homme mort jeune au seuil d'une nouvelle époque qu'il n'a pas vue, mais qu'il pressent et qu'il entend conjurer par l'écriture. Son livre posthume en est, pathétiquement, la mise en œuvre inlassable. Elle n'aurait sans doute pas abouti si l'écrivain n'avait trouvé une image ultime (nicaraguéenne) relayant celle de l'enfance indéfiniment répétée par la vie et celle de la position de guingois du Belge francophone.