

Jan BAETENS
**Bruxelles, une forme
culturelle médiatique**

Résumé

La littérature belge a longtemps été caractérisée par la « débelgicisation » de ses sujets. En raison de l'importance du centre français qui condamnait cette littérature à n'être qu'une expression doublement « marginale », produite en marge du centre et produisant des œuvres elles-mêmes marginales, les créateurs les plus ambitieux se sont efforcés pendant de longues décennies de gommer autant que possible toute référence locale ou régionale de leur travail. Aujourd'hui, cette situation a changé : il est maintenant possible de parler de sujets belges, par exemple la ville de Bruxelles, sans trop se disqualifier. Toutefois, les aspects proprement médiatiques de cette représentation restent peu analysés : Bruxelles est vu comme un thème, non comme une forme inscrite dans une structure médiatique. En partant d'une perspective assez proche de notions telles que « forme culturelle » (Raymond Williams) ou « figure » (Bertrand Gervais), puis du travail de Michael Sheringham sur le retour du quotidien, cet article voudrait montrer l'interaction entre aspects textuels et contextuels dans la représentation de la ville de Bruxelles dans la littérature belge d'aujourd'hui.

Abstract

Belgian literature has long-time been characterized by a form of thematic « denationalization ». Given the importance of the French centre,

which reduced the Belgian production to a twofold marginal status, producing marginal works in the margins of the system, most ambitious Belgian writers attempted to put between brackets all references to local or regional culture. Today, the situation has changed and it has become possible once again to mention Belgian subjects, for instance the city of Brussels, without ridicule. However, the medium aspects of this thematic change have been hardly analyzed. Brussels is seen as a theme, a subject, a setting, not as a form that is part of a medial environment. Departing from a perspective that is close to the notions of “cultural form” (Raymond Williams) or “figure” (Bertrand Gervais) and strongly inspired by Michael Sheringham’s work on the inscription of daily life, this article aims at showing the interaction between text and context in the representation of Brussels in contemporary Belgian writing.

Mots clés

bande dessinée, Belgique, Bruxelles, forme culturelle, intermédialité, mythologie, photographie, quotidien

Notice

Jan Baetens est professeur d’études culturelles à l’université de Leuven (Belgique). Il a publié divers travaux sur les rapports texte/image dans les genres mineurs, dont récemment *La novellisation. Du film au roman* (Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2008). Ses derniers recueils publiés sont : *Pour une poésie du dimanche* (Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2009) et *Onze vues de Grenade* (Soumagne : Tétrasyre, 2009).

Adresse mail : jan.baetens@arts.kuleuven.be

PARLER DE BRUXELLES ou montrer la ville ne vont pas de soi en Belgique. Les raisons de cette difficulté tiennent avant à l'une des particularités de la culture belge¹, qui est son rapport difficile au centre français. En Belgique, les périodes « centripètes » et « centrifuges » alternent, apparemment sans fin (la terminologie comme l'analyse, très courantes en Belgique, sont empruntées à Klinkenberg et Denis 2005). Dans le premier cas, on copie Paris, au point de censurer tout ce qui renvoie à son propre pays ; dans le second cas, on exalte la marge et la périphérie, qu'on n'a pas peur d'opposer favorablement à la France. La plupart du temps, toutefois, les tendances centrifuges et centripètes se tiennent plus ou moins en équilibre, d'où le terme de « dialectique » pour parler de la situation contemporaine où les Belges mettent de nouveau en avance leur propre culture, bien que surtout dans le but de mieux se distinguer à ce qui seul compte, à savoir Paris. La revendication de la Belgique comme culture « mineure », tant au sens géographique du terme qu'au sens plus idéologique défini par Gilles Deleuze et Félix Guattari², convient particulièrement à une telle stratégie, qui particularise et régionalise le système belge tout en lui assurant une place sur l'échiquier de la culture française qui l'englobe.

Quoi qu'il en soit, nous vivons aujourd'hui une époque qui, après une longue phase de débelgicisation, dont Moulinsart, ce Cheverny modestement amputé de ses deux ailes trop grandioses, reste le symbole par excellence, retrouve les repères culturels locaux. Ce retour à la Belgique, inscrit dans le domaine littéraire par des événements aussi marquants que l'anthologie *La Belgique malgré tout* (1980), qui imposa pour un temps le concept de « belgitude » (Sojcher 1980)³, et l'exposition itinérante *Tire la langue* (Quaghebeur, Jago et Verheggen 1990), qui donna ses lettres de noblesse à tous les « irréguliers » du langage, ne signifie pas forcément un retour à Bruxelles. En Belgique, les ancrages locaux restent en effet très forts⁴, paradoxalement à cause des petites dimensions et, plus encore, du très dense réseau de communications du pays qui font qu'on peut travailler n'importe où (mais en pratique : à Bruxelles) sans jamais devoir changer de domicile. Par rapport à ce qui s'observe du côté français, Bruxelles reste donc, dans la culture belge, une ville à tous égards sous-représentée. On retrouvera plus loin cette dimension du manque, qui ne s'explique pas seulement par le lieu commun de la belgitude.

Dans les débats sur la représentation de Bruxelles, on ne peut qu'être frappé par un autre oubli : celui de la notion de « médium ». Que la représentation soit une structure et une pratique médiées, ne fait guère l'objet de réflexions très poussées. Bruxelles est un *thème*, ce n'est pas une *forme*.

Or, la notion de « forme » ou si l'on préfère de « médium » ne doit pas être prise dans une acception trop étroite. Dans l'esprit de chercheurs tels que Raymond Williams (voir par exemple son livre sur la télévision, qui reste un classique, Williams 1974), il convient de définir une telle forme en termes culturels, c'est-à-dire comme l'articulation d'éléments très divers : un thème ou un motif, bien entendu, mais aussi une forme matérielle, un contexte de production et de réception, l'expérience vécue d'un public qui s'approprie l'objet en question et ainsi de suite, le tout débouchant sur ce qu'on appelle de manière un peu vague une « représentation », c'est-à-dire une manière de façonner une vision du monde. Des auteurs plus contemporains, plus orientés vers les études de l'imaginaire à la manière d'un Bertrand Gervais par exemple, s'exprimeraient sans doute différemment, mais leur approche n'enlève rien à la nécessité de considérer les « figures » de l'imaginaire en premier lieu comme des *formes*, des traces matérielles dont se saisit une imagination en acte et qui fonctionnent comme des *interfaces* intertextuelles et interprétatives entre le sujet et le monde.⁵

Vu sous cet angle, qui refuse de dissocier lecture formelle et lecture contextuelle, l'objet littéraire n'est pas forcément autonome. Dans le système belge, cette non-étanchéité signifie que la littérature cesse d'être un tout médiatique homogène, mais qu'elle s'ouvre structurellement à d'autres types de production culturelle. En effet, le prestige du modèle français est tel qu'en termes de production s'y manifestent surtout les genres mineurs : la Belgique produit et exporte par exemple de la bande dessinée ou des livres pour enfants (même si le succès de ces deux genres a fait que le centre parisien a commencé à s'y intéresser aussi) et que ses auteurs, c'est-à-dire les Belges qui restent en Belgique, aiment pratiquer des genres comme la poésie ou, de façon certes marginale et plus éphémère, le roman-photo « littéraire » (car la production industrielle du roman-photo continue à être située en France), tandis que Paris garde le monopole des genres dominants, le roman et l'essai. Cette situation n'explique pas seulement la surreprésentation de la bande dessinée dans la culture belge contemporaine, elle influe aussi sur la manière dont on y pense le médium littéraire tout court, y compris dans ses formes dominantes, souvent influencées par d'autres formes artistiques, essentiellement visuelles. Aussi le texte littéraire est-il souvent vu comme syncrétique, hybride, métissé. D'abord parce que médias littéraires et médias non littéraires se rencontrent dans le même champ (l'école, la presse, la librairie etc. accordent par exemple une grande place à la bande dessinée). Ensuite parce que le texte littéraire a souvent une dimension visuelle très marquée (il est illustré, s'il ne tourne pas carrément à l'expression plastique). La

représentation de Bruxelles va inévitablement se ressentir de cette intermédialité.

Dans plusieurs de ses récents travaux (voir Sheringham 2006 et 2009), l'historien de la littérature Michael Sheringham a insisté sur le caractère profondément changeant et variable de la représentation de la ville, thème clé de la littérature et de l'art de l'époque moderniste (1910-1940). Il souligne ainsi qu'une ville peut en cacher une autre : ainsi pour évoquer Paris, c'est à des éléments associés à Londres que l'on peut avoir recours, et vice versa. Dans une autre analyse Sheringham observe aussi que les œuvres contemporaines passent de plus en plus par la description du quotidien : le tournant postmoderne est aussi un tournant documentaire, comme si le passage des Grands Récits aux micronarrations s'accompagnait également d'un rejet graduel de la fiction.

Mais qu'en est-il du corpus bruxellois, que pour les besoins de la clarté on réduira ici à quelques productions représentatives, tant par la qualité des œuvres mêmes et la diversité des médias utilisés que par la mise en réseau de ces textes et de ces auteurs qui se connaissent et se citent mutuellement :

la bande dessinée : *Les Cités obscures* de Schuiten-Peeters (série en cours paraissant depuis 1983)

le roman-photo : *Droit de regards* de Marie-Françoise Plissart (1985)

la littérature de voyage : *Villes enfuies* de Benoit Peeters (2007)

la poésie : *Pocket Plan* de Rossano Rosi (2008)

On peut noter que dans cette sélection les « genres dominants » sont absents (il n'y a ni roman, ni essai), alors qu'abondent des productions visuelles (cela dit, en Belgique aucun de ces livres ne serait considéré comme « hors littérature »). Si ces livres sur Bruxelles reflètent donc assez bien les particularités médiatiques des lettres belges, toute la question est de savoir si – et comment – on y retrouve aussi les deux tendances rehaussées par Sheringham, à savoir le caractère « indirect » de la représentation urbaine et la présence accrue d'une nouvelle forme de réalisme qu'est la prise en considération du quotidien.

D'une part, la ville de Bruxelles, pourtant présente de manière on ne peut plus explicite, est souvent décrite ou évoquée à l'aide d'images venues d'ailleurs.

Dans les *Cités obscures*, Bruxelles devient « Brüsel » et le clivage de la ville haute et de la ville basse, qui correspond à une réalité géographique et sociologique bien précise de Bruxelles, accède ici à des proportions presque mythiques. Si *Les cités obscures* ont pu être lues, à juste titre d'ailleurs, comme une œuvre à clé, les auteurs s'efforcent non moins de rendre possibles d'autres lectures, notamment celles qui mettent l'accent sur la

manière dont les idées (en l'occurrence les fictions) naissent des formes investies.

La ville de *Droit de regards*, qui alterne les huis clos est les scènes d'extérieur où l'on reconnaît immédiatement certains lieux phare comme le Palais de Justice ou le Jardin botanique, est avant tout un labyrinthe identifié à l'aide de la nouvelle de Borges sur le jardin aux sentiers qui bifurquent (les citations de Borges, qu'on découvre sous la plume d'un personnage en train d'écrire, sont le seul élément écrit de ce roman-photo muet, sans texte).

Dans le livre de Benoit Peeters, Bruxelles fait partie des villes « enfuies » et elle est même la seule à n'être pas toujours nommée, même si, une fois de plus, l'identification se fait immédiatement. Le livre s'ouvre sur l'évocation d'un trajet Paris-Bruxelles, mais se termine par quelques pages intitulées « Cendres » où le refus de nommer la ville de Bruxelles fait justement partie de l'essence même de sa description (Bruxelles serait « moins Bruxelles » si on la nommait, car son essence est dans son évanescence).

Enfin, Bruxelles, ville-mosaïque née du rassemblement de 19 communes qui tiennent farouchement à leur indépendance administrative, se désagrège jusqu'au niveau de la rue individuelle et idiosyncratique dans *Pocket Plan* – très différent sur ce point d'un de ses modèles littéraires, *Courir les rues*. Chez Raymond Queneau le « métaniveau » parisien se fait sentir du premier au dernier mot du recueil, alors que chez Rossano Rosi la structure d'ensemble est donnée avant tout par un schéma de contraintes formelles (à reconstituer à partir des schémas de rimes des sonnets et rondeaux qui composent le recueil).

Comme les exemples du corpus le suggèrent, Bruxelles n'est jamais représentée en elle-même et pour elle-même. D'autres représentations se profilent toujours à travers la représentation de la ville. Toutefois, cette fondamentale duplicité de Bruxelles, à la fois ville « réelle », ville-prétexte, ville symbolique et ville mythique – ou, si l'on préfère, « idée de ville » –, se trouve renforcée par la présence plus franche de quelques effets de réel : plus on reconnaît Bruxelles, plus on voit qu'à travers Bruxelles c'est toujours autre chose qui est visé.

D'autre part, la place réservée au quotidien est également indéniable, aussi bien par l'inclusion d'éléments vérifiables que par le souci de privilégier le commun. Cette mise en valeur du quotidien reste pourtant tamisée et ne semble guère tentée par le discours proprement documentaire.

Les Cités obscures rebelgicisent ce qu'Hergé avait débelgicisé, mais ils n'en restent nullement aux grandes icônes de la ville comme le Palais de justice (d'où par exemple les variations sur les moyens de transport ou

l'attention portée à l'aménagement interne des maisons bruxelloises). Toutefois, le Brüssel des *Cités obscures* n'aspire à aucune réalité documentaire, comme l'atteste par exemple le brouillage des repères temporels dans une œuvre géographiquement insituable (les *Cités obscures* sont un univers parallèle qui est et n'est pas notre univers à nous).

Droit de regards alterne scènes d'extérieur, empreintes d'une certaine couleur locale, et scènes d'intérieur, plus anonymes de ce point de vue. La photographe se concentre sur des espaces souvent spectaculaires, tout en essayant de mettre un bémol aux aspects qui auraient pu devenir grandioses. Toutefois, la ville sert ici avant tout de décor à l'expérience des personnages, qui ont un visage et un corps, mais qui restent sans nom ni identité.

Villes enfuies et ses deux chapitres bruxellois s'opposent fortement à la ville « de papier » inventé par Benoit Peeters dans son roman *La Bibliothèque de Villers*. La mise en rapport des deux textes, séparés de 25 ans, est pourtant logique. Non seulement la première version du texte inaugural de *Villes enfuies* était contemporaine de *La Bibliothèque de Villers*⁶, mais au moment de la publication des *Villes enfuies* ce volume a été reçu par bien des lecteurs comme le retour de l'auteur à une forme d'expression romanesque abandonnée depuis la moitié des années 80.

Pocket Plan, enfin, pourrait se lire comme un véritable guide touristique littéraire (à quoi il convient d'ajouter que le projet initial du livre était de faire accompagner chaque poème par une photographie à vocation documentaire, dont le seul vestige est l'image de première de couverture). Toutefois, en aucun cas, même pas dans le dernier, le lecteur n'a l'impression qu'on cherche à lui proposer une vision documentaire – et moins encore documentée – de Bruxelles.

Bref, malgré la présence massive d'éléments référentiels, la mise en sourdine du quotidien est bien ce qui domine. La chose n'est pas étonnante, si on met en rapport les deux aspects de la représentation de la ville signalés par Sheringham. Le fait que la représentation de Bruxelles soit toujours teintée de l'évocation d'une autre ville, présente en creux ou en filigrane, se répète dans la difficulté d'inscrire le nouvel intérêt pour le quotidien dans un projet que l'on pourrait appeler réaliste, voire documentaire.

Soyons clair : il ne s'agit plus, comme c'était encore le cas lors de la phase « débelgicisante » de gommer tout renvoi à la réalité belge. Pourtant un effet comparable subsiste. Pour l'expliquer, deux grandes hypothèses peuvent être retenues.

La première est articulée avec force par Jean-Marie Klinkenberg, notamment dans ses *Petites mythologies belges* (2009). Dans ce livre décapant sur les mille et une façons finalement assez identiques d'être belge,

l'auteur⁷ revient à plusieurs reprises sur la propension des Belges à mythifier leur propre pays, qu'il dénonce comme un déficit démocratique. À force de se complaire dans leurs propres mythes, et sous couvert d'ironie et d'autodénigrement, les « petits Belges » n'avoueraient finalement que leur incapacité à se comporter en citoyens, c'est-à-dire à prendre le risque de discuter en toute liberté de la manière dont le pays devrait se gérer. Préférant vivre dans le mythe, ils choisissent de prolonger éternellement le fameux « consensus mou » belge qui n'est finalement qu'un refus d'assumer une fois pour toutes sa propre vie.

Cette hypothèse me paraît très juste, et elle aide sans aucun doute à mieux comprendre la dérive antiréaliste ou antidocumentaire de la littérature belge (dont le surréalisme, bientôt cent ans après le premier manifeste, est resté comme l'art officiel : en Belgique, tout ne cesse de revenir, sans qu'on voie encore où est la farce dans le retour du même⁸). On n'a pas en Belgique d'équivalent littéraire d'un Jean Rolin ou, plus encore, d'un Iain Sinclair, et les penchants automythifiants des Belges y sont pour quelque chose.

Mais cette hypothèse peut se renforcer pour peu qu'on la double d'une analyse médiatique. Si l'on accepte l'idée qu'en tant que « forme culturelle » la littérature belge s'avère condamnée à s'unir avec les arts visuels (et inversement sans doute), la difficulté de « parler » de soi en des termes réalistes ou documentaires, dont témoignent diversement les œuvres commentées, se comprend mieux encore. La représentation visuelle de Bruxelles se distingue en effet par son caractère doublement « stéréotypé » et « parcellaire ». Cette représentation, qui existe avant même qu'on se mette à écrire, procède par voie synecdochique : on prélève quelques éléments, toujours les mêmes, et ceux-ci représentent le tout (le côté parcellaire se retrouve dans la sélection, le côté stéréotypé détermine la mythification). Théoriquement, l'écriture est certes à même de défaire cette stratégie du lieu commun, et il n'est pas faux de considérer les formes nouvelles et plus « neutres » de dire le réel qu'on trouve chez les auteurs analysés, va déjà dans ce sens. En pratique toutefois, l'imbrication du « dit » et du « vu » dans les lettres belges fait qu'il est difficile d'échapper au poids d'une certaine représentation visuelle, toujours là en toile de fond et toujours prête à faire son travail mythologique. De plus, le moindre degré d'abstraction des représentations visuelles alimente paradoxalement le maintien d'un fort coefficient de fictionalité dans les représentations littéraires de la ville : à force de montrer des parts de réel ou de quotidien telles qu'en elles-mêmes, l'image perpétue, ne fût-ce que passivement, les interprétations déjà disponibles, occasionnant ainsi la persistance d'une

certaine vue mythique de Bruxelles car pour interpréter ce qui s'offre au regard le public fera appel au stock de significations déjà là, qu'on fera servir une fois encore. Sous l'influence des œuvres visuelles qui subsistent toujours dans l'alentour du texte, ou du devenir visuel du texte même, on s'approche ainsi du référent, mais ce référent n'est jamais saisi dans sa globalité, ni hors lieu commun. Là aussi, la synecdoque, la partie pour le tout, revient, facilitant la persistance des systèmes d'interprétation anciens, dont on a vu qu'ils tendent à mythifier la Belgique aussi bien que la ville de Bruxelles.

Bibliographie

- BAETENS, Jan, BLEYEN, Mieke, et VAN GELDER, Hilde
 2009 « Y a-t-il une photographie 'belge'? », *Contemporary French Civilization* 33-1 : 157-177.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix
 1975 *Kafka. Pour une littérature mineure* (Paris : Minuit).
- GERVAIS, Bertrand
 2007 *Figures, lectures* (tome 1 de *Logiques de l'imaginaire*) (Montréal : Le Quartanier).
- GERVAIS, Bertrand
 2008 *La ligne brisée* (tome 2 de *Logiques de l'imaginaire*) (Montréal : Le Quartanier).
- HERS, François
 1983 *Récit* (Paris : Buchet-Chastel).
- KLINKENBERG, Jean-Marie
 2009 [2003] *Petites mythologies belges* (Bruxelles : Les impressions Nouvelles).
- KLINKENBERG, Jean-Marie et DENIS, Benoît
 2005 *La littérature belge. Précis d'histoire sociale* (Bruxelles : Labor).
- PEETERS, Benoît
 2007 *Villes enfuies* (Bruxelles : Les Impressions Nouvelles).
- PLISSART Marie-Françoise
 1985 *Droit de regards* (Paris : Minuit).
- QUAGHEBEUR, Marc, JAGO, Véronique et VERHEGGEN, Jean-Pierre, dir.
 1990 *Les irréguliers du langage* (Bruxelles : Labor).
- ROSI Rossano
 2008 *Pocket Plan* (Bruxelles : Les Impressions Nouvelles)
- SCHUITEN-PEETERS
 1983- *Les Cités obscures* (Paris : Casterman)

- SOJCHER, Sojecher, dir.
1980 “La Belgique malgré tout”, numéro spécial de la *Revue de l’université de Bruxelles* 1980 :1-4
- SHERINGHAM, Michael
2006 *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present* (New York : Oxford University Press)
- SHERRINGHAM, Michal
2009 “The Key of the Street: the role of ‘London’ in the construction of ‘Paris’” (à paraître dans *Synergies*).
- WILLIAMS, Raymond
1974 *Television. Technology and Cultural Form* (London : Collins).

Notes

¹ J’entends par là : “culture belge francophone”, tout en sachant que la mise entre parenthèses du bilinguisme du pays et de sa capitale simplifient à outrance le problème que j’essaie de traiter en ces pages.

² Voir leur ouvrage *Kafka. Pour une littérature mineure* (Deleuze et Guattari 1975). Pour une application au domaine de la photographie belge, voir Baetens, Bleyen et Van Gelder (2009).

³ Rappelons ici que la « belgitude » désigne le sentiment d’exister à un pays qui n’en est pas vraiment un et de faire partie d’une culture définie par le creux, l’absence, le vide, etc.

⁴ Une illustration superlative de cette attitude se donne à lire dans le très beau livre de François Hers, *Récit* (1983), témoignage très personnel d’un retour en terre natale.

⁵ On aura peut-être reconnu ici le vocabulaire de Bertrand Gervais dans son travail en cours sur l’imaginaire, cf. Gervais 2007 et 2008.

⁶ En fait, ce texte avait paru pour la première fois dans l’anthologie *La Belgique malgré tout* (Sojcher 1980) sous le titre « débélégisant » de *Contrepoint* – comme quoi tout fait sens, toujours.

⁷ Non-bruxellois et donc (?) peu enclin aux sirènes de la belgitude.

⁸ À titre d’hypothèse, ajoutons que ce parti pris non documentaire se retrouve aussi dans le style de chacune des œuvres du corpus : le graphisme des *Cités obscures* doit autant aux modèles de l’art nouveau qu’à la tradition de Gustave Doré ; l’écriture photographique très construite de Marie-Françoise Plissart n’a pas grand-chose à voir avec la photographie de rue qui a façonné notre image de la ville moderne ; le style très sobre et très écrit d’un livre comme *Villes enfuies* ne vise jamais le côté « radio-trottoir » branché que l’on retrouve souvent dans la représentation de la ville ; enfin, Rossano Rosi soumet la représentation de la couleur très locale des rues de Bruxelles au déploiement d’une panoplie de contraintes qui ne manquent pas de détourner le regard du lecteur.