

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej  
Wydział Humanistyczny

Ewa Łukaszyk

Les propriétés de l'imaginaire  
dans le cycle autobiographique  
de Conrad Detrez

Thèse de maîtrise  
sous la direction de  
prof. dr hab. Jerzy Falicki

Lublin, 1997

Une vie, une œuvre.....	4
Introduction.....	12
Les objectifs et la méthode.....	19
L'Eau et la Terre.....	22
L'Air et le Feu.....	25
L'Enfant.....	28
La Sorcière.....	33
Le Double.....	39
La Maison.....	44
Le Coq et le Poisson.....	50
Le Blanc et le Noir.....	56
Le Mort-vivant.....	61
Les démarches de la mythisation.....	70
Conclusion.....	75
Bibliographie.....	78
Resumé en polonais.....	80

## I

«La littérature? J’y suis venu tard,»<sup>1</sup> avoue Conrad Detrez. Il est né paysan, le 1<sup>er</sup> avril 1937, dans la boucherie de son père à Roclenge, au pays de Liège, en Belgique. Il fréquente l’école primaire dans le village natal, puis, il fait ses études dans des établissements catholiques de la province de Liège. Il se sent vite aliéné de son milieu social médiocre: «Une chose me répugnait, le métier de mon père. Cet homme égorgeait des porcs, des moutons. Je voyais, derrière la maison, le sang gicler, les bêtes se débattre. J’ai senti, très jeune, que jamais je ne ferais ce métier-là. Pour quitter ce monde, j’étudierais, je serais pieux.»<sup>2</sup> Il voit son avenir dans la soutane de jésuite; la culture classique devient sa passion. Il se décide à étudier la philosophie et la théologie à l’Université de Louvain.

Il y fréquente le milieu des intellectuels brésiliens. C’est probablement en conséquence de ce contact personnel avec les représentants d’une culture méconnue pour lui jusqu’alors que Detrez décide, en 1962, d’interrompre ses études pour aller au Brésil. Sa décision était brusque, inattendue; outre la curiosité de découvrir un monde nouveau, d’autres raisons encore étaient en jeu: «Une crise de

---

<sup>1</sup>Paru dans *Le Figaro*, 21 novembre 1978.

<sup>2</sup>Ibidem.

vocation m'a secoué,» explique le futur écrivain. «Dans le même temps, le besoin d'amour humain m'obsédait. J'ai quitté les ordres, la Belgique; j'ai tourné le dos à la culture classique et française: j'ai émigré au Brésil.»<sup>3</sup>

À Rio de Janeiro, Detrez continue ses études et milite dans des mouvements chrétiens et marxistes. Après avoir pris sa licence de lettres, il devient professeur et s'engage peu à peu dans le mouvement révolutionnaire. C'est surtout après le coup d'état militaire de 1964 qu'il se lance dans l'activité politique. Homme d'action, il s'éloigne de la littérature. Celle-ci, dans le contexte dramatique de l'Amérique latine, se réduit aux jeux du jeune militant à une coquetterie bonne pour les intellectuels oisifs de l'Europe bien nourrie: «Là où je vivais, des gens mouraient de faim. Ni Camus, ni Bernanos, les grands auteurs de mes vingt ans, n'avaient jamais nourri l'affamé. Les belles lettres, c'était l'affaire de l'Europe.»<sup>4</sup>

En conséquence de son activité politique, liée au mouvement de la résistance à la dictature implantée lors du coup d'état en 1964, il est contraint à la clandestinité. En 1967, arrêté et condamné à deux ans de prison, Detrez est expulsé et revient en Belgique. Lors de son séjour à Paris, il assiste aux événements de mai de 1968. L'année suivante, le futur romancier revient clandestinement au Brésil pour y rencontrer le dirigeant révolutionnaire Carlos Marighela, avec qui il collabore sur l'essai *Pour la libération du Brésil*. Le livre est publié en France en 1970 par la maison d'édition Seuil et aussitôt interdit par le ministère français de l'Intérieur. En même temps, Detrez travaille comme

---

<sup>3</sup>Ibidem.

<sup>4</sup>Ibidem.

journaliste et prépare ses traductions du portugais: un essai de Dom Helder Camara, *Révolution dans la paix*, et deux romans: *Les Pâtres de la nuit* de Jorge Amado et *Mon Pays en croix* de Antonio Callado. En 1971, l'écrivain séjourne en Algérie en tant qu'enseignant du français et de l'espagnol. 1972, c'est la date de publication, par Éditions Vie Ouvrière, de son second essai, *Les Mouvements révolutionnaires en Amérique latine*. Dans les années suivantes, Detrez exerce la profession de journaliste. Le 25 avril 1974, le voilà à Lisbonne en tant que correspondant de la Radiodiffusion – Télévision Belge. C'est le moment précis où la Révolution des œillets marque la fin du dernier régime fasciste en Europe.

Riche en expériences vécues au long de ses voyages, mais aussi en conséquence d'une crise morale et intellectuelle, le révolutionnaire retourne à la littérature. Une nécessité d'introspection rivalise chez lui avec le besoin d'action. C'est le moment de se rendre compte de ce que l'on a vu et de ce que l'on a fait dans la vie. L'écriture fonctionne comme instrument de cet examen de conscience. Elle offre une possibilité de revenir sur ses pas. «L'idée de dire *la vie, ma vie*, a remplacé le désir de refaire le monde. À trente ans passés, je redécouvrais, mûries et transposées, mes ambitions d'adolescent. Une crise morale, intellectuelle, affective, me tourmentait,»<sup>5</sup> l'auteur lui-même éclaircit la genèse de son œuvre.

Le premier roman du cycle autobiographique detrezien, *Ludo*, voit le jour en 1974; le deuxième, *Les Plumes du coq*, en 1975, et enfin, en 1978, *L'Herbe à brûler* rapporte à son auteur le Prix Renaudot, ce qui le

---

<sup>5</sup>Ibidem.

confirme en tant qu'un écrivain de valeur; mais cette confirmation n'empêche pas que le révolté reste dans ses doutes et ses hésitations.

«J'ai eu le sentiment d'avoir tout raté. J'ai cherché à connaître les causes de ces faillites, à mettre à nu les racines de mes révoltes. J'ai lu Freud et j'ai commencé, la plume à la main, de me livrer à une sorte d'analyse.»<sup>6</sup> Pour Detrez, le monde des livres reste étroitement lié à la réalité. «La littérature est un jardin de la vie. C'est là que je pousse,»<sup>7</sup> disait-il. Chez lui, l'expression de l'expérience vécue franchit les limites de la fiction. Pour cet écrivain-journaliste, un roman tient en même temps du reportage et de la poésie. Son écriture prétend révéler la vérité comme un reportage, mais aussi d'en donner une vision approfondie et métaphorique à la manière de la poésie. Comme André-Joseph Dubois a déjà bien remarqué, la formule «autobiographie hallucinée» qui apparaît sur la couverture d'une édition brochée de *L'Herbe à brûler* de 1978 est profondément révélatrice. «Elle [la formule] joint deux mondes antinomiques. Le terme d'autobiographie [...] prétend à une véracité sèche, factuelle; en revanche, l'hallucination connote la fièvre, la transe, le délire. Le propre de l'halluciné, c'est de voir ce qui n'est pas ou de voir l'au-delà invisible de ce qui est.»<sup>8</sup>

Pour parler de cet «au-delà [...] de ce qui est», Detrez s'approprie des mythes et des symboles de dimension universelle. Il cherche à appliquer à l'existence individuelle de son personnage tout ce qui est archétypique, voire répétitif et commun à l'expérience humaine en général. Dans une certaine mesure, l'écrivain puise dans le patrimoine

---

6Ibidem.

7Ibidem.

8«Lecture» de André-Joseph Dubois, in: DETREZ, C., *Ludo*, Éditions Labor, Bruxelles 1988, p. 167.

mythique universel pour se fournir une sorte d'auto-justification, d'explication de ses «révoltes» et de ses «faillites». Le cycle detrezien serait-il donc doté d'une fonction psychanalytique, compensatrice et libératrice? Une fonction doublement thérapeutique, car il donne des réponses, au plan de la fiction, à des questions d'un lecteur lui-même atteint d'une angoisse existentielle; il fournit un anti-modèle d'un raté, d'un héros condamné à l'échec, puni, tel un Prométhée, pour avoir rompu avec les forces divines, peut-être celles d'une Grande Mère qui domine sur l'univers detrezien dès les premières pages du cycle autobiographique.

Quelle est l'appartenance culturelle de cette vision? Il est parfois difficile de le déterminer. L'œuvre detrezienne se présente comme un produit original d'un écrivain à califourchon sur deux cultures, celle classique, française et celle du Nouveau Monde. Detrez lui-même semble vouloir passer pour un individu «métissé» au niveau de sa mentalité, s'il ne peut pas l'être biologiquement. En 1982, dans une entrevue pour le *Magazine littéraire*, il parle même du processus de son «acculturation» qui s'opéra lors de son séjour à Volta-Redonda et à Rio de Janeiro, dans l'ambiance des quartiers ouvriers où il vivait et des intellectuels-militants qu'il fréquentait. L'auteur de *Ludo* s'intéresse aux récits de *cordel*<sup>9</sup>, cette littérature mi-orale, mi-écrite qui véhicule les vieux mythes de *sertão*<sup>10</sup>, aux épisodes de la lutte des esclaves. Il connaît le messianisme venu du Portugal, l'animisme d'origine africaine,

---

<sup>9</sup>*La littérature de cordel* - une dénomination péjorative donnée à un certain genre des récits adressés au public moins exigeant, imprimés sur un papier de basse qualité dont les feuilles sont liés avec un cordonnet, d'où le nom.

<sup>10</sup>*Sertão* - une région sèche et peu fertile située au Nord-Est du Brésil.

les religions populaires... Initié au culte *umbanda*<sup>11</sup>, devenu lui-même un fils d'Ogun, de ce Prométhée africain, vivant en liaison amoureuse avec une femme de race noire, Detrez semble être parfaitement intégré dans la culture afro-brésilienne. «Cette culture fondée sur le mythe d'anthropophagie m'a progressivement dévoré,»<sup>12</sup> déclare l'écrivain.

En 1981, grâce à une loi d'amnistie, l'ancien militant peut enfin voyager au Brésil, pays qui l'avait marqué si profondément; mais les dernières années avant sa mort, Detrez séjourne à Nicaragua. En 1982, naturalisé Français, il gagne l'Ambassade de France à Managua comme attaché culturel et scientifique.

Les cinq dernières années de la vie de l'écrivain apportent une nouvelle série de romans et d'autres écrits: *La Lutte finale* (1980), *Le Dragueur de Dieu* et un essai *Les Noms de la tribu* (1981), *La Guerre blanche* et un livre de poèmes *Le Mâle apôtre* (1982); *La Ceinture de feu* (1984) lui vaut le Prix Cazes en 1985. Son dernier roman, inachevé, *La Mélancolie du Voyeur*, voit le jour, à titre posthume, en 1986.

1982, c'est la date de son retour définitif en France. À l'époque, Detrez est déjà malade, sans doute atteint du sida. Il meurt à Paris, le 12 février 1985.

---

<sup>11</sup>*Umbanda* c'est probablement le culte d'origine africaine le plus répandu hors du Continent Noir; ses divinités centrales ce sont des *orixa*, parmi lesquels Ogun, celui qui s'occupe des guerriers et de tous ceux qui utilisent ou fabriquent des instruments de fer, métal dont le mystère ce *orixa* inquiet avait jadis révélé aux hommes.

<sup>12</sup>Paru dans le *Magazine littéraire*, septembre 1982.



## II

L'œuvre de Conrad Detrez n'est pas abondante. Elle se compose à peine de huit romans, un livre de poèmes, quelques essais et des traductions. Une dizaine d'années après la mort de l'écrivain, l'état des recherches sur ces textes est encore loin d'être satisfaisant. L'auteur s'est garanti au moins une place dans les dictionnaires les plus importants de la littérature belge et francophone<sup>13</sup>. Il y a quand-même très peu de publications sous forme de livre consacrées entièrement à Detrez.

C'était surtout dans les années 1980 qu'on s'intéressait à Detrez. À cette époque-là, son œuvre est devenue le sujet des articles de presse parfois très compétents et assez nombreux, publiés dans *Le Soir*, *La Libre Belgique* et dans d'autres journaux belges et français.<sup>14</sup>

---

13Cf. : « Belgique », « Detrez », in: BEAUMARCHAIS, J.-P. de, COUTY, D., REY, A., *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, Paris 1984; « Detrez », in: *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*, sous la direction de Jacques DEMOUGIN, Librairie Larousse, Paris 1985, et autres.

14Cf.: BETTO, Frei, « Conrad Detrez et le Brésil » *Toudi*, n° 2, 1988; BIANCIOTTI, H., « Une boussole pour Conrad », *Le Nouvel Observateur*, 22 février 1985; BRAECKMAN, C., « C. Detrez ou la solitude féconde de managua », *Le Soir*, 11 juin 1983; Idem, « Les iguanes bavards de la cathédrale en ruine », *Le Soir*, 13 février 1985; DELAUNOIS, A., « Dernier regard », *La Revue nouvelle*, n° 11, novembre 1986; FRANCK, J., « L'individu dans l'histoire, P. Mertens et C. Detrez », *La Libre Belgique*, 27 septembre 1978; Idem, « La pavane de C. Detrez pour les révolutions défuntes », *La Libre Belgique*, 19 septembre 1984; MERTENS, P. « Detrez à la croisée des chemins », *Le Soir*, 10 février 1981.

Une poignée d'informations biographiques, précieuses pour la présente étude, se trouvent éparpillées dans la presse sous forme d'entrevues où l'écrivain parle de sa vie et de son parcours spirituel.<sup>15</sup>

La figure de cet écrivain-révolutionnaire s'est révélée assez pittoresque pour donner à André Romus l'inspiration pour deux films. C'était d'abord *L'Itinéraire*, datant de 1978; En 1982, en collaboration avec Alain Daniel, le cinéaste a réalisé *Un homme, une ville*, consacré au séjour de Conrad Detrez à Lisbonne.

Le lecteur polonais connaît très peu les auteurs belges. Il a quand-même eu l'occasion de rencontrer Detrez, grâce à une traduction de *L'Herbe à brûler*, par Ewa Gryczko, publiée par la maison d'édition Czytelnik, en 1987, sous le titre polonais *Wrzucic w ogien jak zielsko*.

Depuis la mort de l'écrivain, l'intérêt suscité par ses romans semble diminuer. Les années 1990 ont apporté peu de nouveau à l'étude de l'œuvre detrezienne. Le patrimoine romanesque que l'auteur a laissé serait-il donc condamné à l'oubli? Nous espérons que le présent mémoire contribuera à mieux connaître un écrivain qui le mérite bien.

---

15Cf. : *Le Monde*, 1 décembre 1978 (entretien avec B. Alliot); *Téléoustique*, n. 2672, janvier 1979 (entretien avec M. Godfroid); *La Libre Belgique*, 18 avril 1984 (entretien avec E. Huytebroeck).

## I

Le contexte culturel belge dans lequel Detrez s'affirme comme écrivain c'est une réalité compliquée, déchirée par des conflits et des querelles, difficilement synthétisable<sup>16</sup>. Les auteurs belges, qui étant donné les dimensions de leur pays sont très nombreux, participent à divers courants. Il n'est pas étonnant que leurs ambitions soient divergentes: les uns se révèlent plutôt traditionalistes, les autres, par contre, revendiquent la modernité; les uns sont liés à leur terre, pour d'autres, les grands centres culturels, comme Paris, sont plus attrayants. L'œuvre de Detrez, elle aussi semble refléter ces aspirations contradictoires.

Les tourbillons politiques ne sont pas sans influence sur le développement de la littérature. Le cas de la Belgique est bien particulier. C'est à la fois un état très jeune, avec son siècle et demi d'existence, et un état qui semble avoir déjà parcouru diverses étapes de l'évolution d'un organisme politique européen<sup>17</sup>. Unifiée dans la lutte

---

16Cf. F. Lalande, «Belgique», in: BEAUMARCHAIS, J.-P. de, COUTY, D., Rey, A., *Dictionnaire des littératures de langue française*, Bordas, Paris 1984.

17Cf. STENGERS, J., «La déconstruction de l'état-nation: le cas belge», in: *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, n° 50, Paris, Avril-Juin 1996, pp. 36-54.

pour l'indépendance et dans les épreuves des deux guerres mondiales, enrichie grâce au développement de l'industrie moderne, la Belgique a ensuite subi un processus de régionalisation et même d'une dissociation linguistique et communautaire.

Detrez reste un écrivain profondément lié à sa terre, même s'il se débat avec violence contre ces liens, même s'il choisit l'émigration. Les rapports qui l'unissent à sa patrie sont embrouillés: il l'aime, certes, mais il est souvent irrité comme tout homme d'une sensibilité aiguë le serait, plongé dans la réalité déchirante d'une Belgique partagée. C'est un pays où la « question linguistique » engendre, entre autres, la crise scolaire de 1958 et l'agitation ouvrière en Wallonie qui défend, face à la Flandre, ses intérêts économiques menacés par la fermeture des mines de charbon.

L'auteur de *Ludo* ne fait partie, à vrai dire, d'aucun groupe littéraire. Si son œuvre est souvent associée à celle de Mertens, c'est surtout à cause de la problématique révolutionnaire et latino-américaine qui est commune à ces deux écrivains. Cette dimension politisante et engagée de l'écriture detreziennne, on ne peut certainement pas la passer sous silence. Elle projette ce que Detrez a écrit sur le fond de toute une littérature « militante » du XX siècle.

On ne peut pas non plus omettre l'aspect le plus épineux de l'œuvre detreziennne : le thème de la relation homosexuelle. La sociologie de la littérature observe aujourd'hui, avec un intérêt toujours grandissant, l'apparition de plusieurs voix qui se proposent de chanter l'amour homosexuel. Elles sont parfois de qualité artistique remarquable. Sans atteindre peut-être la perfection de la poésie

chaleureuse d'un Cernuda, l'œuvre de Detrez se situe parmi ce genre de textes.

Cet écrivain engagé et ouvert aux problèmes de l'actualité oscille entre la Belgique et le monde. Dans son écriture, il parvient à réconcilier deux types de discours: celui centré sur son lieu d'origine et celui qui se nourrit des expériences ramassées au long des voyages. Par conséquent, la réalité belge apparaît chez lui relativisée. Les querelles domestiques qui déchirent son pays sont vues comme des tempêtes dans une verre d'eau. Sa manière d'interpréter les événements est marquée par un cosmopolitisme qui permet à l'écrivain de « garder ses distances » par rapport aux problèmes de son pays. Ce cosmopolitisme permet d'associer l'œuvre de Detrez et le courant périégétique dont les lettres belges ne sont pas dépourvues. Car il y est des écrivains qui se servent du motif de voyage pour atteindre divers objectifs artistiques. Il y a des reportages de Congo, colonie belge, comme celui de Picard, il y a *Dès mille collines aux neuf volcans* et *Plaisir des parallèles* de Marie Gevers. Divers écrivains, déjà au XIX siècle, exploitaient le mythe de l'Amérique-lieu d'évasion et patrie de la liberté. C'est le cas de Hermann Pergameni dans *Le Vicaire de Noirval* et de Caroline Gravière dans ses contes *Sur l'océan*. Pour d'autres, le voyage et l'exotique sont des *topoi* privilégiés d'intrusion du fantastique, comme c'est le cas de Hellens dans *Bass-Bassina-Boulou*. Dans l'œuvre de Detrez, le motif du voyage est un des ressorts principaux et fonctionne comme une ouverture d'une possibilité de fuir la médiocrité et le marasme, d'une opportunité d'agir et de se rendre utile.

On peut lire le triptyque constitué par *Ludo*, *Les Plumes du coq* et *L'Herbe à brûler* comme un roman d'adolescence. C'est une chronique

d'un mûrissement douloureux, d'une conquête difficile de l'espace et de l'expérience du monde. Depuis son enfance passée dans une Belgique dévastée par la guerre et par la crue, dominée par la figure d'une mère omniprésente et tyrannique, le héros detrezien revendique sa liberté à travers les successives fuites de la maison. Le volume des *Plumes du coq* le retrouve cloîtré dans un internat d'un établissement scolaire catholique et réduit à la merci d'un Supérieur despotique, obsédé par un culte incompréhensible. Sa sexualité, à peine réveillée, est déjà corrompue, impure. Adolescent, le protagoniste est manipulé par ses tuteurs qui n'hésitent pas à utiliser leurs élèves dans leur lutte en faveur de la monarchie lors de la « Question royale ». Dans le dernier volume du triptyque, pendant le séjour du héros en Amérique latine, la politique devient une force néfaste que le jeune homme ne peut ni comprendre, ni juger, mais qui dirigera sa vie et qui finira par le détruire. Ainsi, la conquête de la liberté se révèle illusoire; au cloisonnement spatial de l'enfance succède une dépendance des forces de l'Histoire qui privent l'individu de ses droits fondamentaux. Le mûrissement aboutit à l'acquisition d'un savoir sur les limitations infranchissables qui cernent la liberté de chaque individu. C'est un savoir amer, pessimiste, dépourvu d'illusions.

## II

L'homme dispose, semble-t-il, de deux chemins qui mènent à la vérité, de deux *méthodes* de connaître la réalité. L'une d'elles, c'est la démarche dite scientifique; l'autre, qui prétend expliquer l'inexplicable, s'aventure là où la science n'a point d'accès. La première, c'est la méthode rationnelle, expérimentale, cartésienne; la seconde, longtemps marginalisée, c'est celle d'un poète, d'un mystique, d'un visionnaire. Ces deux chemins d'accès à la vérité qui n'est peut-être qu'une seule, séparés pendant des siècles, semblent aujourd'hui s'approcher<sup>18</sup>.

La distinction entre la science et le mythe n'est pas récente. Déjà chez Platon, *mythos* est antonyme de *logos*. Les deux sont encore considérés comme deux manières légitimes de découvrir la vérité; la première, c'est une narration sans démonstration, qui ne cherche pas à convaincre en se contentant du statut d'une croyance. La seconde suit les règles de l'argumentation dialectique, constitue un discours logique qui se veut irréfutable.

Le courant de *logos* va dominer, pour longtemps, toute la pensée européenne. En France, avec le *Discours de la Méthode* de Descartes, il va subjugué à ses principes tout le développement de la philosophie et, par extension, de la littérature, jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>. C'est alors que les romantiques proclament la suprématie de l'imagination sur l'intelligence.

---

<sup>18</sup>Gilbert Durand a beaucoup réfléchi sur la relation qui existe entre la science et la «démarche mythique» visant la connaissance. Il a consacré à ce problème une conférence à Lisbonne, en 1981. Cf. DURAND, G., *Mito, símbolo e mitologia*, Editorial Presença, Lisboa 1982, pp. 37-64.

<sup>19</sup>L'auteur cité dans la note précédente remarque aussi avec lucidité la dévaluation de l'imagination dans la pensée occidentale et, plus spécialement, française; cf. DURAND, G., *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Bordas, Paris 1984, p. 15 et ss.

Mais ils restent un peu en marge de la société industrielle en ascension. Le poète, ce « prince des nuages » de l'*Albatros* baudelairien, c'est un poète maudit, rejeté par son époque. Celle-ci réagit rapidement en se donnant une idéologie à sa hauteur: le positivisme. Cette doctrine du XIX siècle, avec son fondateur français Auguste Comte, puise dans la riche tradition rationaliste nationale dont l'apogée était le Siècle des Lumières, en donnant une continuation au courant de *logos*.

Finalement, le XX siècle, c'est un moment d'une grande « remythologisation » de l'Europe. Les événements ne permettent plus de restreindre le domaine de *mythos* au champ de la littérature. Le phénomène nazi a révélé la vitalité de l'imaginaire et du rituel, forces qu'on jugeait ensevelies pour toujours au moment d'une victoire prétendue de la Raison. Le choc provoqué par la deuxième guerre mondiale devait avoir des conséquences pour le développement de la pensée et de l'art européens.

Une nouvelle définition de la culture se révèle nécessaire. La vision de l'histoire, elle-aussi, a changé. Nous ne la considérons plus comme une vérité établie une fois pour toutes. Elle est plutôt un processus d'une ré-élaboration et d'une réinterprétation du passé par le présent. Même les sciences exactes ont abandonné les positions d'un rationalisme trop rigoureux. La théorie de la relativité a aboli l'idée d'une objectivité absolue. Le temps de la physique moderne n'est plus linéaire; les relations de cause et d'effet ont perdu par conséquent leur valeur d'une règle irrévocable. La science elle-même a renoncé à se déclarer infaillible.



*Logos et mythos* sont aujourd'hui plus que jamais deux procédures complémentaires de l'explication de la réalité, deux lectures que l'homme se fait de l'univers.

Nous avons perdu nos certitudes. Les horizons de l'homme européen sont plus ouverts qu'autrefois. Notre intérêt pour les sociétés dites primitives croît et perd son caractère d'une condescendance de colonialiste qui le caractérisait dans le passé. C'est seulement dans le contexte de tous ces changements qu'il faut voir la figure de Detrez - homme et écrivain pour percevoir le sens de son aventure brésilienne et pour comprendre le message de cet auteur déchiré et hésitant non seulement entre deux cultures, mais aussi entre deux manières de concevoir le monde.

### III

L'écriture detreziennne dans le cycle auto- biographique fonctionne comme un mythe: elle constitue à la fois une tentative de donner une solution au problème personnel de l'auteur et de résoudre une difficulté d'ordre moral ou métaphysique valable pour l'homme en général. L'interrogation de Detrez porte sur trois domaines de l'activité humaine: social, sexuel et spirituel. Le parcours de son héros c'est essentiellement une quête de la réalisation de ses potentialités sur ces trois plans. C'est aussi une triple banqueroute de ses ambitions révolutionnaires, des aspirations de son corps et de sa valeur spirituelle. L'écrivain s'intéresse aux causes de cet échec de l'homme, il prétend en donner une explication.

Detrez mène son enquête à travers les régions les plus obscures du souvenir de l'enfance de son protagoniste, puise dans le labyrinthe des motivations inconscientes de ses personnages, examine tout ce qui est de l'irrationnel, du rituel et du symbolique dans le comportement humain. L'écrivain applique au cas individuel de faillite qu'il présente tout un savoir mythique hétérogène rassemblé un peu partout à travers le monde. Il cherche, tel un détective, à résoudre son cas en le réduisant à un jeu de quelques principes mythiques fondamentaux.

L'objectif de la présente étude, en termes généraux, consiste à déceler les images dont l'agencement constitue le sens du triptyque detrezien. On va procéder à une lecture ponctuelle de ces images pour passer à une tentative de les classer et de découvrir les modalités de leur enchaînement. On va vérifier ensuite une hypothèse suivante : l'agencement des représentations imaginaires décelées dans les textes de Detrez est-il soumis aux mêmes lois que la structuration des images dans les systèmes mythiques créés par des sociétés primitives?

Dès qu'on parle de l'image, on doit presque obligatoirement se référer aux travaux de Gaston Bachelard. Ce chercheur, bien que souvent critiqué pour son manque de rigueur, a été, paradoxalement, le premier à oser un examen systématique de l'image littéraire, une partie de ce qu'on avait considéré jusqu'alors comme le mystère même de la poésie.

Ne dissimulons pas qu'on se trouve toujours mal à l'aise lorsqu'il faut définir la signification précise du terme *image*. Cette confusion est, elle aussi, un héritage bachelardien. L'auteur de *La poétique de l'espace*

se contente de définir l'objet de ses études comme « œuvre pure de l'imagination absolue » ou « phénomène d'être, un des phénomènes spécifiques de l'être parlant »<sup>20</sup>. Les chercheurs qui ont repris la pensée bachelardienne ont été plus précis dans leurs définitions. Gilbert Durand souligne surtout que sa conception de l'image s'oppose à celle des psychologues classiques et à celle de Bergson<sup>21</sup>. Pour ces chercheurs fidèles à la science positive, l'image dérive toujours de la perception, n'est qu'un souvenir des choses objectives. Par contre, Durand montre la spécificité de l'image qu'il voit comme quelque chose d'indépendant par rapport à la réalité. Jean Burgos introduit une distinction très nette entre « l'image allusive » et « l'image vraie ». La première renvoie à une perception qu'elle illustre, n'est jamais qu'un signe d'une réalité antérieure par rapport à elle. La seconde est, par contre, une « expression d'une réalité jamais vécue jusque-là, ne renvoyant précisément à rien d'antérieur à elle et créatrice d'un être de langage qui s'ajoute à la réalité et fabrique du sens. »<sup>22</sup>

Dans le cadre de la présente étude, on va considérer comme images les « êtres de langage » (situations, personnages, animaux, plantes, substances, objets décrits dans le récit), dotés de la fonction de constituer le sens des récits detreziens. Ces « êtres » spécifiquement littéraires ne correspondent pas aux fragments conceptualisables de la réalité. Ils ne s'ouvrent que vers les perspectives culturelles. On va mettre en relief, avec le maximum de soin possible, toutes les

---

20BACHELARD, G., *La Poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1957, p. 80.

21Cf. DURAND, G., *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, Bordas, Paris 1984, p. 16.

22BURGOS, J., *Pour une poétique de l'Imaginaire*, Éditions du Seuil, Paris, 1982, p. 9.

parentèles détectables des images detreziennes dans la littérature et dans la culture au sens le plus large du terme.

La tâche de classer les images n'est pas facile, étant donné leur profusion et leur diversité. Il est sûr qu'on ne peut pas les ordonner selon les critères purement rationnels. Il faudrait pour cela une logique nouvelle. Bachelard essaie de grouper les images sous le signe des quatre éléments. Il ne faut quand-même pas oublier que cet ordre est arbitraire et provisoire. Il est légitime tout au plus comme un parmi plusieurs ordres possibles. Durand, lui, procède d'une manière plus systématique. Son classement est basé sur trois catégories, définies chacune par un certain nombre de structures caractéristiques. Dans le cadre de chacune des catégories, les images sont réparties entre deux «régimes», diurne et nocturne. L'auteur lui-même ne considère pourtant pas ce système comme définitif<sup>23</sup>. C'est plutôt un schème de repérage qu'on peut adapter à n'importe quelle production culturelle.

Pour classer les images étudiées dans le présent travail, on va faire appel au premier classement, celui qui est basé sur l'ordre des éléments, cette répartition purement imaginaire de l'espace où l'homme se meut. On reprend ce schéma plutôt qu'un autre parce que les textes à étudier contiennent déjà, comme on va vérifier, les amorces d'un classement élémental. Néanmoins, en considérant qu'il n'y a pas de contradiction absolue entre les systèmes qu'on vient de citer, on fera aussi allusion au classement proposé par Durand. Ces approches différentes, conjuguées avec les conclusions du présent travail, ne feront qu'enrichir la vision du problème qu'on se propose d'étudier.

---

23Cf. DURAND, G., op. cit., p. XV. L'auteur avoue: « Ce livre ne s'est voulu, nous le répétons, qu'un répertoire commode, et statique, des grandes constellations imaginaires. »

L'univers esquissé dans le cycle autobiographique de Conrad Detrez est bâti sur la coexistence de deux éléments primordiaux: de la Terre et de l'Eau. Cette dualité régit ces romans à tous les niveaux de leur construction. On y retrouve non seulement des personnages groupés autour des deux axes, celle de la Terre et celle de l'Eau, mais aussi plusieurs espèces de plantes, d'animaux, d'objets et même de parfums dotés des sens cachés associés au symbolisme soit aquatique, soit tellurique.

En essayant d'appliquer aux romans de Detrez une analyse élémentale, on est tout au début découragé par une présence très peu accentuée de deux éléments primordiaux: du Feu et de l'Air. Il semble pourtant que le projet de l'auteur consistait justement à diminuer leur importance, qui n'équivaut en aucun cas à l'importance de l'Eau et de la Terre, éléments qui reviennent obsessionnellement au long des trois romans. On doit se demander quel est le sens d'une telle démarche. Au lieu d'une tétralogie élémentale traditionnelle, Detrez esquisse un monde où seuls les deux quarts élémentaux sont présents. Un monde incomplet, handicapé, ou plutôt un univers doté d'un autre équilibre, cette fois-ci binaire?

On arrivera peut-être à quelques conclusions intéressantes en analysant la valeur symbolique des nombres deux et quatre. Or, l'équilibre quaternaire est envisageable comme symbole du solide, du stable. C'est le nombre traditionnel des éléments, mais aussi des points cardinaux, des phases de la lune, des humeurs qui constituent l'équilibre du corps humain. Dans la Bible, il y a les quatre lettres du nom de Dieu, YHVH, les quatre Évangélistes, les quatre murailles de la Jérusalem céleste. Tous les emplois de ce nombre dérivent de sa charge symbolique qui consiste à évoquer l'ordre immuable établi par Dieu.

Deux, par contre, c'est un chiffre de l'opposition, d'une division radicale, de l'antagonisme et de la rivalité. Dans l'Antiquité, ce nombre était attribué à la Mère et au principe féminin.<sup>24</sup> L'équilibre binaire c'est plutôt un état dynamique d'un affrontement permanent, et non pas un état statique comme c'était le cas de l'équilibre quaternaire.

La dualité peut impliquer un conflit violent et destructeur, ou bien une complémentarité féconde. Deux, c'est aussi une configuration qui s'ouvre tout naturellement vers une synthèse. Dans l'univers romanesque créé par Detrez, les trois possibilités sont réalisées. La paire formée par l'Eau et la Terre esquisse souvent un antagonisme; Parfois, les deux éléments se complètent en formant l'harmonie créatrice du fertilisant et du fertilisé. Il arrive alors que la Terre et l'Eau se mélangent en assimilant réciproquement leurs propriétés. Cet emploi de la vieille idée d'androgynie est particulièrement intéressant. Detrez crée une espèce d'élément androgyne omniprésent, celui de la Boue.

---

24Cf. CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont - Jupiter, Paris, 1982, pp. 350-352, 794-798.

Ce nouvel élément joint les potentialités des deux grands principes de fécondité, de l'Eau et de la Terre, c'est-à-dire, du principe actif, fertilisant, et du principe passif, réceptif, fertilisé. Le sens symbolique de la Boue, cette matière primordiale de laquelle, selon la tradition biblique, l'homme a été formé, se prête à deux interprétations. Elle est envisageable comme une Terre bénite et vivifiée par l'Eau, symbole de la pureté; c'est alors qu'elle donne naissance à la vie et devient le commencement de l'évolution. Mais la Boue peut aussi être pensée comme une Eau souillée par la Terre et devenir le principe de la dégradation, de la pourriture, de la mort.<sup>25</sup>

En conséquence d'une assimilation réciproque, l'Eau et la Terre deviennent toutes les deux des entités féminines; Elles fonctionnent comme des « mères » cosmiques, sources de la vie, moyens de la purification et de la régénération. Les deux, aussi, font penser à la mort: le danger de la noyade est toujours présent dans *Ludo*: la peur d'être enterré vivant constitue l'obsession du héros dans les volumes suivants.

---

25Cf. Ibidem, p. 143.



Pendant que l'Eau et la Terre présentent des caractéristiques féminines, le Feu et l'Air sont traditionnellement conçus comme éléments masculins. La faible accentuation de ces deux derniers éléments, prévus pourtant par le schéma quaternaire, peut être considérée comme significative. Cette absence surprend le lecteur qui s'attend à une distribution équilibrée des éléments. Ainsi, l'absence de l'Air et du Feu prend forme d'une « présence par négation », provoque un sentiment de manque, de quelque chose d'incomplet. D'autre part, la configuration de l'Eau et de la Terre unies comme fécondant et fécondé suspend, pour ainsi dire, la raison d'être des éléments purement masculins.

Toujours au long des romans du cycle autobiographique, on peut établir un parallélisme entre ce qui se passe sur le plan des éléments et ce qui arrive aux personnages humains. Or, dans *Ludo*, là où il y a encore quelques indices du Feu et de l'Air, nous retrouvons aussi la figure du père, disparu dans les volumes successifs. On pourrait admettre que les deux absences, humaine et élémentaire, sont associées et que leur effet est de cette façon renforcé.

Comme nous avons déjà suggéré, c'est surtout dans *Ludo* qu'on retrouve les évocations si rares de l'Air et du Feu. Chaque fois que ces marques apparaissent, on peut remarquer que ces éléments constituent l'objet d'une action agressive, dans un sens très spécial, de la part des entités féminines.

Nous allons rencontrer plusieurs sensations olfactives évoquées sur les pages de *Ludo*. Or, il serait légitime d'associer tous les parfums à l'Air, qui est leur milieu. On peut quand-même concevoir une autre logique aussi valable que celle-là. L'Air est le milieu, inodore, où se repand le parfum, mais celui-ci reste plutôt un indice d'une réalité odorante. Dès qu'on établit une typologie des objets qui dégagent des arômes, on voit clairement que ce sont, dans la plupart des cas, les emblèmes de la Terre: les choux, les fleurs, la fiente. Ces parfums, très forts et obsédants, sont très souvent associés au personnage-incarnation du féminin, celui de la mère. On pourrait donc parler plutôt d'une contamination féminine de l'Air, dominé par les exhalations telluriques.

L'Air devient plus actif quand il apparaît en conjonction avec le Feu. Les deux sont alors des éléments maléfiques en représentant les dangers de la guerre. Les projectiles sont décrits par Detrez à travers les métaphores d'oiseau et d'une boule enflammée qui vole par les airs, sans aucune référence aux ennemis humains qui pourraient être à l'origine de ces phénomènes. L'Eau se définit à ces occasions comme un élément bénéfique, protecteur: « Les oiseaux s'allument [...], piquent, s'écrasent dans de gigantesques jets de flammes, d'eau et de terre. [...] Les gens plongent dans l'eau chaque fois qu'un oiseau s'enflamme » (*L.*

p. 41)<sup>26</sup>. Une fois de plus, le personnage féminin possède une espèce de savoir magique qui lui permet de « conjurer » le Feu, de neutraliser sa puissance néfaste. On reviendra encore au problème de ces rites pour caractériser le personnage de la mère-sorcière.

Le monde romanesque de Detrez est donc un monde matriarcal où les puissances féminines dominant, tout en marginalisant les forces mâles. Ce trait caractéristique n'est pas propre aux romans de Conrad Detrez. L'univers unisexué, où règne un totalisme féminin, est une hantise largement exploitée par la littérature postmoderniste.

---

26 Toutes les citations des romans de C. Detrez sont munies des références sommaires qui indiquent les numéros des pages dans les éditions suivantes: pour *Ludo*, Éditions Labor, Bruxelles 1988; pour *Les Plumes du coq*, Calmann-Lévy, Paris 1975; pour *L'Herbe à brûler*, Calmann-Lévy, Paris 1978.

Sur les pages du premier volume du cycle autobiographique, *Ludo*, le personnage principal est un tout jeune enfant qui se meut dans un univers dominé par le féminin. Ce personnage, que l'auteur évite de nommer, assume la narration. Il s'exprime en tant que *je* conscient de son individualité, mais sa narration fonctionne aussi comme une espèce de philtre sur lequel se fixent les débris de l'imaginaire collectif, des phrases tout faites et étranges à la fois, énoncés qui reflètent les vérités mythiques.

Le choix de l'enfant comme narrateur et comme personnage principal ne dérive pas seulement de la logique du récit autobiographique. Le héros detrezien participe à la symbolique universelle de l'enfant en tant qu'image de la pureté et de l'innocence, mais aussi en tant qu'un être à la lisière de la nature et de la culture.

Le narrateur enfantin raconte un monde où la femme domine d'une manière incontestée. Cet élément féminin se manifeste à travers une double figure: l'omniprésence d'une mère humaine en même temps protectrice et oppressive se combine avec l'omniprésence des eaux de la crue, d'un déluge qui détruit, purifie et fertilise en même temps.

Les propriétés de ces deux matérialisations du féminin confluent pour donner naissance à un héros, dans le sens que les grecs ont attaché à ce mot. Une double maternité, humaine et cosmique, confère au protagoniste la nature mi-humaine, mi-divine.

L'enfant présenté par Detrez ne serait-il vraiment pas né d'une mère et d'un père humains, tout simplement? Or, le récit s'ouvre sur une scène bien particulière. Le garçon est « repêché » des eaux; en même temps, un événement cosmique inattendu, le changement du soleil en cascade, marque le caractère grave et exceptionnel de ce qui se passe (L., p. 17). L'origine du héros, ainsi suggérée, c'est donc l'eau de la crue, ce principe fondamental de la fécondité, responsable de la génération des êtres. La mère humaine est une mère adoptive qui a accepté l'enfant, don d'une Grande Mère, pendant un contact avec son milieu cosmique représenté par la crue.<sup>27</sup>

L'homme n'intervient donc pas dans la création. La figure paternelle est effacée, privée d'importance, souvent absente au sens physique. La mère est une génitrice unique, presque une mère-vierge qui n'a pas besoin d'un partenaire pour engendrer. Pour cela, elle s'allie aux forces féminines de la nature environnante au lieu de recourir au mâle humain ou cosmique.

Toute une cosmogonie est mise en œuvre pour donner une dimension supra-humaine à la vie du héros. L'enfance racontée par Detrez est pour ainsi dire l'histoire d'une individualité qui émerge du chaos aquatique; cette naissance digne d'un fils de dieu coïncide avec un processus de la rénovation universelle, avec une *re-création*. Le

---

<sup>27</sup>Sur l'abolition de la figure paternelle et la maternité cosmique: cf. ELIADE, M., *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris 1986, p. 211 et ss.

personnage detrezien apparaît au début de son histoire doté d'une pureté et d'une grandeur exceptionnelles.

Ce n'est pas, bien sûr, gratuitement que l'auteur introduit dans son récit cette esquisse d'un mythe cosmogonique. C'est une évocation du sacré qui sert à accentuer la dignité originelle du héros pour mieux montrer la profondeur de sa chute, de la dégradation au rang d'une "herbe à brûler". Le protagoniste de cette narration à fonction exemplaire et explicative doit être doté, tel un personnage d'une tragédie antique, d'une grandeur innée pour qu'on puisse mettre en évidence le caractère inévitable de son échec.

Chez Detrez, comme dans la tradition chrétienne, l'homme est engendré miraculeusement par la force divine, bien que chez lui la divinité suprême, au lieu d'être un Dieu masculin, soit une Grande Mère cosmique. Essentiellement féminine, elle possède en plus un caractère bisexué surajouté, pour ainsi dire, à la féminité. (Remarquons que toutes les Grandes Mères primordiales et omnipotentes imaginées par l'Humanité possèdent elles aussi leur part masculine<sup>28</sup>.) L'histoire de la relation entre le héros et ce dieu féminin ressemble un peu à une nouvelle mise en scène de la tragédie chrétienne du péché originel. Ce n'est pas par hasard que le deuxième volume du triptyque s'ouvre sur un exergue emprunté au jeune Nietzsche où le futur philosophe exprime l'ambivalence de sa propre relation avec Dieu, définie comme une

---

28Cf. ELIADE, M., *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris 1986, p. 353: « Les divinités de la fertilité cosmique sont, pour la plupart, androgynes [...]. Le plus grand nombre des divinités de la végétation [...] et la Grande Mère (type Cybèle) sont bisexuées. Dans une religion aussi archaïque que la religion australienne, le dieu primordial est androgyne et il l'est, de même, dans les religions les plus évoluées, dans l'Inde par exemple [...]. Le couple divin le plus important du panthéon indien, Shiva-Kâli, est quelquefois représenté sous la forme d'un être unique (ardhanârîshvara) [...]. »

volonté simultanée de le connaître, de l'aimer et de le fuir. En exergue de *L'herbe à brûler* apparaît l'évocation de la tragédie de Job. Comme ces deux références l'annoncent, le récit detrezien consiste en un va-et-vient d'un double désir de détachement et de réintégration que le héros éprouve face au divin.

La notion religieuse de la faute, la voici traduite par les liens d'amour et de haine entre la mère et l'enfant. Le péché c'est de vouloir s'en libérer, de fuir. Mais quelles sont les conséquences néfastes de ce désir? Si la Mère divine dispose de toutes les forces créatives et vitales de l'univers, l'enfant qui rompt le lien ombilical avec elle est condamné à l'épuisement. Il lui manque la force de créer et de transformer, même au prix d'un sacrifice de sa vie; il est totalement privé de la possibilité de construire son monde. Le «pécheur» se retrouve en dehors du circuit cosmique d'énergie, et il ne peut que songer à le rejoindre et à s'y immerger.

L'homme vu par Detrez naît donc comme un fils de la divinité, mais il éprouve le désir de se libérer de ces liens génésiques. Comme Antée détaché de la Terre, sa mère, le héros detrezien s'éloigne de la source de sa propre force. Il est contraint à vivre en marge de la Création. Tôt ou tard, il doit y revenir. La mort n'est que ce nouveau désir exaucé: un retour à la Terre matricielle, au sein de la Créatrice.

À un certain moment, dans *Ludo*, le développement du héros est bloqué. On l'empêche de cultiver son petit jardin et d'exercer l'activité virile de semer. C'était son père qui lui a assigné cette tâche, mais l'Eau, ce élément féminin, a occupé la bande de terre où l'enfant voulait semer des pois de senteur (*L.*, p.26). Le garçon se voit donc privé de la possibilité de réaliser son plan. À vingt ans, en quittant la maison et la

terre natale, il a conscience de ne suivre que l'exemple paternel: «Il paraît que mon père est parti comme je devais le faire» (*H.*, p.19). Devenu lui-même un homme, le héros-narrateur se découvre stérile, incapable de changer la réalité, privé des potentialités créatrices. Sa lutte et sa souffrance sont des sacrifices infructueux. Il est dans l'*Herbe à brûler* une scène dotée d'une haute tension dramatique qui montre le protagoniste torturé dans une prison. Elle fait penser à un accouchement stérile. Il y a des convulsions insupportables, les viscères qui se déchirent à l'intérieur du corps, des coulées de lymphe... (*H.* pp. 192-193). Mais le jeune homme est étonné, à ce moment terrible, par l'absence de sang. Serait-ce un véhicule de la vie, un principe de la génération dont le héros est dépourvu? Car, à ce moment, il n'est engagé dans aucune espèce de l'activité politique. Arrêté par mégarde, il ne cache aucun secret. N'ayant absolument rien à avouer aux agents de police, le jeune homme se sent tragiquement vide et stérile (*H.*, p.194). La solution qu'il trouve est le retour vers la Terre natale et nourricière.



La Terre et l'Eau sont deux symboles de la chair maternelle; elles traduisent la même ambivalence: celle de la vie et de la mort. Naître, c'est se libérer de la chair utérine; mourir, c'est revenir au sein de la terre. Ainsi, la génitrice dévore son propre enfant.

La figure maternelle est donc inévitablement source des sentiments contradictoires. Elle donne un abri, mais celui-ci risque de devenir trop étroit; elle nourrit, mais parfois suffoque par la surabondance des vivres; elle sauve de péril, mais au prix d'un emprisonnement.

La mère et l'enfant sont chez Detrez deux entités en guerre. Celui-ci veut s'échapper à tout prix de la tutelle oppressive. Il est doublement emprisonné, par la crue dont les eaux « montent la garde » (L., p. 21) et par sa mère anthropomorphe qui l'enferme à la maison.

Étant donné cette situation conflictuelle qui existe entre l'enfant et la mère, rien de surprenant dans le fait que celle-ci soit dotée de quelques traits de sorcière et qu'elle soit porteuse des puissances maléfiques. Tout d'abord, elle devient une grande alchimiste, puisqu'elle opère dans sa cuisine d'étranges transformations en se servant de simples végétaux. Le chou rouge dont le héros enfantin doit se nourrir,

ce légume qui devient bleu quand on le cuit, est un aliment étrange et suspect par sa couleur qui le rend différent de tout ce que l'homme instinctivement juge comme comestible.

Les plantes et les légumes sont les attributs constants de la mère. Leur présence souligne le lien qui attache la femme à la Terre. Les espèces végétales qu'elle choisit pour cultiver dans son jardin traduisent certains traits de son caractère. Les choux, lourds et arrondis, servent à signaler son obsession d'alimenter abondamment sa famille.

La figure féminine associe la puanteur de cuisine à la surabondance des vivres. La mauvaise senteur qui se dégage quand elle fait cuire ses choux est une version exagérée de l'aromate féminin. La fonction de cette odeur est invertie. Les émanations des légumes cuits servent à harceler le mâle au lieu de le séduire. Comme l'enfant lui-même nous fait remarquer, son père évite de passer par la cuisine qui est pour lui une sorte d'espace-tabou (*L.*, p.44). Ce n'est pas non plus par hasard que le projet de se libérer de la nourriture surabondante fait partie du songe de "partir" du protagoniste. L'enfant désire « [...] fuir à jamais [...] les pommes de terre au saindoux, le chou, les interdictions de la mère » (*L.*, p. 38).

L'image de la mère oppressive est esquissée à travers les scènes de la violence physique envers son fils. Dans ces moments-là, la figure féminine est dotée de quelques éléments qui caractérisent normalement les animaux rapaces. Elle a des ongles pointus qui s'enfoncent dans la

chair de l'enfant, elle l'étrangle, elle hurle en donnant des coups de pieds et de poing. Toute l'agressivité féminine est déclenchée à l'occasion d'une escapade organisée par le narrateur et par Ludo. La mère du héros est alors secondée par la génitrice de son ami, et toutes les deux, elles s'engagent dans une rixe vraiment infernale. Elles giflent à plusieurs reprises leurs enfants et les font rouler par terre avec des coups de pied (*L.*, pp. 40-41). Le garçon se sent menacé de la castration: « Elle s'empare de mon sexe, le serre, elle va me le couper, c'est fini, [...] elle me l'arrachera, elle ira le jeter dans le Geer, dans la gueule de l'*Hom'â rodj dînts*, elle sera tranquille, plus de gamin! » (*L.*, p. 51).

Il est extrêmement curieux de remarquer que chez Detrez tout l'ordre cosmique est inversé pour donner suite à la colère des mères. « Les éléments s'ordonnent à l'envers », remarque le narrateur (*L.*, p. 41). La Boue s'allie aux femmes en emprisonnant leurs enfants. Le héros se plaint: « La boue m'empêche de quitter la maison. Elle a submergé l'île où m'attendait mon camarade » (*L.*, p. 42).

Le caractère animal de la mère l'associe aux forces de la nature. Elle marche quelquefois sur quatre pattes, elle se comporte d'une manière inexplicable et illogique. Detrez invente parfois des images hallucinatoires et incompréhensibles pour caractériser la mère comme un être étrange et inquiétant. Quand elle sourit, « un morceau de sa lèvre pend comme une fleur cassée, elle sort la langue, ramène le bout de chair dans sa bouche » (*L.*, p.19). Il y a dans cette vision quelque chose de démoniaque.

La femme detreziennaise se comporte parfois comme une sorcière. À plusieurs reprises, elle exerce une sorte de pratique magique autour de

sa maison. Il est difficile de savoir si le sortilège est maléfique ou bienveillant. Tout de même, on peut remarquer que l'activité frénétique qui se prolonge pendant plusieurs jours définit la mère comme un être doté d'une énergie surhumaine. Elle « tourne autour de la maison, patouillant, agitant les bras, [...] elle cavale, s'enfonce toujours un peu plus dans les flots » (*L.*, p. 41).

Les anthropologues affirment que tout androgyne possède un pouvoir et une importance rituelle particuliers. Il est une projection simultanée des puissances magiques des deux sexes<sup>29</sup>. Ainsi, la mère detreziennaise, cette figure androgyne d'une femme autosuffisante et agressive, est une grande magicienne. Elle sait se servir des éléments primordiaux comme l'Eau et même le Feu. Comme une sorcière jadis si redoutée en Europe, elle est solidaire du Mal, (ici : la crue et la guerre). Son enfant en est conscient. Il en a peur : « Si je veux sortir elle appelle la guerre qui me brûlera vif » (*L.*, p.20).

À travers ses pratiques, la mère s'efforce d'établir une espèce d'équilibre entre les éléments contradictoires, l'Eau et le Feu, déchaînés autour de sa maison. Sa demeure se constitue en une espèce d'enclave au centre d'un tourbillon chaotique. Elle « continue à patauger de long en large, court, crie, éclabousse portes et fenêtres, agite les flots avec ses pieds. Elle fend les eaux, conjure le feu.[...] Chaque fois qu'elle passait devant la porte elle criait: «On brûlera!», et la fois suivante: «On se noiera!» A la fin, elle courait si vite que je la voyais tout le temps passer devant la porte et crier: « On brûlera on se noiera, on brûlera on se noiera, on se brûnoie on brûroie...»"(*L.*, pp. 23-24). La mère exorcise

---

29Cf. ELIADE, M., *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris 1986, pp. 355-356.

le péril en évoquant en même temps deux modes de mourir, deux possibilités qui s'excluent.

Il reste à remarquer que chez Detrez la mère est aussi une déesse de la guerre. C'est l'homme qui part pour batailler, mais le féminin est une force solidaire avec la Guerre en elle-même ; la femme dispose toujours des moyens qui lui permettent de surnager le Chaos où l'homme se perd et se laisse engloutir. Dans les yeux de l'enfant detrezien, c'est la mère qui est responsable de la «venue» de la guerre, puisqu'elle menace souvent de l'appeler:

« - La guerre! Ah! La guerre! Tu la veux, la guerre?  
Tu l'auras!

Et la guerre est arrivée. Ma mère a hurlé qu'elle ne la voulait plus, mais la guerre est venue.» (*L.*, p. 22)

La femme est solidaire non seulement de la guerre, mais aussi de l'élément aquatique. Elle peut même dialoguer avec l'Eau (cf. *L.*, p.71). Celle-ci se prête non seulement à l'écouter, mais aussi à réaliser ses désirs: La mère « se met à cracher. Les eaux se troublent. Elle crache à répétition, excite, défie l'interlocutrice. La surface bouge avec une extrême lenteur[...] » (*L.*, p. 73-74), et la crue catastrophique provoquée par ce rite ne tarde pas.

La prière reste une occupation purement féminine. Les hommes quittent les maisons, pour se rendre au *Café des Colombophiles*<sup>30</sup>, pendant que les femmes prient. Leurs litanies n'ont pourtant rien de

---

<sup>30</sup>Les hommes-colombophiles se trouvent-ils sous le signe de l'Air, autant que les femmes sont des «êtres de l'Eau»? Il s'agit ici probablement d'une marque subtile que Detrez ajoute pour accentuer l'ordre élémental régissant son univers fictif.

chrétien. Il s'agit plutôt d'un sortilège païen, doté d'une efficacité immédiate: « Les prières font sécher la boue sous les pieds des gens qui s'enlisent, font pousser des légumes dans les sous-bois. Les prières ramènent les vaches dans les étables, les brebis qui s'égarerent, les chats » (*L.*, p. 126).

Le désir le plus constant du héros c'est celui de rencontrer Ludo, son compagnon des jeux enfantins. Ce personnage fonctionne auprès du protagoniste comme un double initiateur. Son rôle ressemble un peu au rôle d'un maître plus expérimenté qui découvre à l'enfant plusieurs mystères. Dans ce sens, Ludo arrive, parfois, à remplacer un père. Il incarne, pour cela, la présence de l'élément mâle auprès du protagoniste. Ce masculin est pourtant trop faible pour disputer la destinée du héros avec les forces féminines qui dominent l'univers de Ludo et de son ami.

L'acolyte fonctionne auprès du héros, comme nous l'avons déjà dit, comme une espèce de double initiateur. Ce personnage fait immédiatement penser à Genius, tel que la mythologie greco-romaine l'avait conçu. C'est une espèce de double de l'homme, né en même temps que lui. Genius est une divinité protectrice en général, mais en particulier, il s'occupe de la conservation des potentialités créatrices innées de l'homme. L'interprétation sexuelle de Henri le Bonniec explique Genius, d'une manière plus restrictive, comme le pouvoir de procréation divinisé<sup>31</sup>.

---

31Cf.: «Encore Genius», in: DUMÉZIL, G., *L'oubli de l'homme et l'honneur des dieux. Esquisses de mythologie*, Gallimard, Paris 1985, pp. 170-179.

*Ludo* n'est au fond rien d'autre qu'un récit d'une lutte du héros pour rester avec son double, malgré les circonstances adverses et l'opposition des mères des deux garçons. Il y a quand-même quelque décalage entre la situation présentée dans le roman et le modèle mythologique. Les enfants ont à peu près le même âge, mais Ludo est né quelques mois plus tôt. On ne peut donc pas parler d'une simultanéité stricte des naissances. Il est quand-même intéressant de remarquer une sorte de complémentarité des origines élémentaires des deux garçons. Le héros est retiré des eaux, Ludo «naît dans le jardin» (*L.*, p. 25).

Ce qui confirmerait l'association de Ludo avec les forces créatives et, pour ainsi dire, fructueuses, c'est sa prédilection pour un arbre, le cerisier, qui constitue une espèce d'axe centrale de son jardin. L'image d'un garçon embrassant un cerisier (Cf. *L.*, p. 26) paraît s'ouvrir à un au-delà symbolique qui participe à la signification tellement développée de l'Arbre de Vie. Le cerisier, l'arbre printanier, florissant d'une blancheur innocente, est aussi un arbre d'été doté de beaux fruits rouges, porteurs d'associations érotiques, et surtout évocateurs de l'initiation sexuelle. Ludo, «esprit du cerisier», serait donc responsable, en particulier, du mûrissement du garçon et du développement harmonieux de sa virilité.

Vers la fin du roman, comme une matérialisation du lien qui unit le garçon et son double, apparaît l'image du pont. Sa signification est complexe. Il y a quand-même deux valeurs principales qui se laissent saisir facilement: cette image signifie le dialogue et le passage. Un pont permet de communiquer et d'échanger des biens matériels et spirituels entre deux entités naturellement séparées. Il signifie donc l'artifice de



communication. C'est une construction, l'œuvre d'une volonté et d'une conscience qui désire de communiquer avec l'autre; elle exige un effort planifié. Et à vrai dire, le pont construit par le héros de *Ludo* n'est qu'une culmination d'un effort constant d'approximation de l'ami. Ainsi, il devient la réalisation suprême d'un idéal, l'aboutissement d'un long processus de maturation que constitue la matière de ce roman.

Un pont des chaises? Pourquoi ce matériau étrange? Ce détail n'est probablement pas privé de signification. Peut-être la forme d'une chaise s'associe à l'idée d'un pont à arches qui n'est pas innocente dans notre culture. C'est une construction prodigieuse, le paradigme d'harmonie, le symbole de la puissance du génie humain qui triomphe sur la nature. L'opposition du noir et du blanc, si chère à Detrez, détermine le caractère unique de cette construction. C'est un pont blanc, opposé à un pont noir, le pont ordinaire: « Les ponts blancs ne sont pas aussi solides que les ponts noirs, [...] accessibles à n'importe qui. » (*L.*, p. 146); « Les ponts blancs ne servent qu'une fois. [...] C'est une chance quand on veut s'établir de l'autre côté, quand le pont s'affaisse sous les pas des poursuivants » (*L.*, p. 148).

Le pont, dès qu'on ne peut pas le passer qu'une seule fois, dès qu'il n'est pas accessible à tout le monde, devient un pont initiatique. Il ne s'agit plus de passer d'une rive à l'autre, mais d'accéder à un niveau plus élevé de la conscience, de passer dans un autre monde<sup>32</sup>. C'est peut-être une évocation subtile de la mort, omniprésente dans l'univers detrezien. Et une fois de plus, c'est une mort bénéfique, une mort-réalisation, une mort recherchée. Juste au milieu du chaos de la crue et

---

32Cf. SERRES, M., *Esthétiques sur Carpaccio*, Hermann, Paris 1975, pp. 11-29. Michel Serres propose une interprétation remarquable de l'image du pont, «emblème religieux du passage», en se basant sur un tableau de Carpaccio, «La sainte conversation».

de la guerre, au moment le plus dramatique du roman, le héros est occupé à bâtir une « passerelle » des chaises pour rejoindre son ami blessé. Il attrape la dernière goutte de son sang. Ce principe symbolique de la fécondité et de la fécondation, présent dans l'imaginaire de l'Ancien Testament et du Coran, joue un rôle important aussi dans la scène finale de *Ludo*. Serait-il exagéré d'affirmer que l'idée du pont-passage et du pont-communication se résolvent chez Detrez dans une vision nirvânique de la mort qui apporte une dissolution de l'individuel et une communication spirituelle désirée?

Chaque image possède quand-même son côté pile. Le pont risque de se révéler une construction diabolique. Il y a dans le folklore européen plusieurs contes sur les « ponts du diable ». Leur architecte infernal se réserve comme récompense l'âme du premier passant. Le héros de *Ludo* serait-il dupe des forces néfastes?

Ludo devient souvent l'esprit inquiet qui prône la guerre et la destruction. Il apprend à l'ami-narrateur que son destin est de partir, et surtout, de partir pour faire la guerre. De cette façon, le héros reconnaît, très tôt dans sa vie, sa destinée masculine. À l'occasion d'un jeu apparemment innocent, il apprend qu' « un garçon, lorsqu'il est grand, part pour l'armée ». Il se pose alors une question douloureuse : « Que faire puisque nous sommes devenus des hommes? » Il ne trouve que des réponses qui impliquent la destruction de ce qui est: « tuer les poules », « égorger », « décocher des flèches dans la panse des vaches » (*L.*, p. 35).

Non seulement la signification du pont, mais toutes les images associées au double du héros nous font constamment hésiter entre

l'interprétation euphorique et dysphorique. L'ange gardien risque à tout moment de devenir un sosie dont l'apparition est censée, dans notre culture, d'être un présage des malheurs imminents.

## I

Gaston Bachelard consacre tout un chapitre de son *Essai sur les images de l'intimité* à l'esquisse d'une construction imaginaire qu'il appelle *la maison onirique*<sup>33</sup>. Il développe et assouplit la pensée des psychanalystes qui attribuent à diverses pièces de la maison la fonction de symboliser divers niveaux de la psyché: *id*, *ego*, *superego*. Les mouvements ascendants et descendants effectués dans la maison correspondraient donc aux phases du développement psychique. Le héros de *Ludo* habite lui aussi une demeure qu'on peut analyser en termes bachelardiens.

La verticalité de la *maison onirique* s'étend de la cave jusqu'au grenier. La partie souterraine est le domaine du sommeil, de la plongée dans l'inconscient; c'est aussi un espace où l'on retrouverait le souvenir foetal de la protection. Ainsi, la cave de la maison natale du héros est le lieu où l'on dort et où l'on s'abrite pendant la guerre.

La cuisine devient le lieu des transmutations opérées sur la matière alimentaire, et même, par extension, des transformations

---

33Cf. BACHELARD, G., *La Terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, Librairie José Corti, Paris 1948, pp. 95-128.

psychiques. C'est en même temps le lieu où la mère effectue son activité « alchimique » et où elle influe de la manière la plus marquante sur l'esprit de son fils. Remarquons que, dans *Ludo*, la plupart des expériences du héros se déroulent dans cette partie de la maison. La cuisine symbolise quand-même la phase stagnante, pour ainsi dire, du développement psychique. Là-bas, le temps s'écoule infructueux pendant que le héros attend son ami, observe les eaux qui montent, s'ennuie.

Le grenier, par contre, est le domaine des rêves conscients, ouverts vers l'avenir et le grandissement. Pour accéder à cette partie de la maison, il faut effectuer un mouvement ascendant, un effort en même temps physique et psychique. Néanmoins, cette partie la plus élevée de la demeure est l'endroit que le garçon et son ami préfèrent. Le grenier contient la chambre à coucher véritable, décorée du satin de l'édredon, dorée par le soleil, riche en mystères de l'armoire. C'est un lieu propice au grandissement où l'on devient un homme adulte grâce aux vertus magiques des vêtements du père (*L.*, pp. 30-31). La lucarne du grenier possède elle-aussi une signification particulière. C'est un point d'observation privilégié d'où le regard du garçon domine la plaine.

Dans leur quête des lieux élevés, les deux amis s'aventurent aussi jusqu'au sommet d'une meule dans un hangar à fourrage qui s'est effondré. Pour y accéder, il faut monter par des cordes. La hauteur est vertigineuse pour les garçons, l'escalade est une véritable preuve d'agilité et de force. La compensation de l'effort, c'est encore une fois le panorama qui s'ouvre aux yeux du héros. Ce paysage, puisqu'il est vu d'une espèce de « chambre à coucher », crée les conditions propices aux rêves de grandeur: « La meule est un grand lit qu'on a hissé au

sommet d'une maison. On voit loin, on embrasse d'un regard la totalité des pissenlits » (*L.*, p.83). Les garçons rêvent d'habiter pour toujours le site qui correspond, pour eux, à l'idéal de la demeure, puisqu'on peut y rêver en face d'un vaste horizon. Cette demeure répond d'une manière harmonieuse aux deux besoins contradictoires de l'homme: celui d'être libre et celui de se sentir protégé, d'habiter un enclos. Les autres maisons que le héros pourra habiter ne remplissent que la deuxième fonction, au détriment de la première.

## II

Les figures d'espace claustromorphes ont une importance tout particulière dans les romans qui composent le cycle autobiographique detrezien. La claustration est une des expériences fondamentales du héros dans *Ludo*. Le protagoniste se sent emmuré déjà dans sa maison natale: « Mère et fils enfermés dans la même citadelle, sur une île que les eaux, lentement, patiemment, engloutissent » (*L.*, p. 144). La surface des eaux de la crue n'évoque pas, paradoxalement, l'espace ouvert. Par contre, le déluge devient chez Detrez une nouvelle forme de clôture, puisqu'il empêche l'accès au jardin et à la prairie.

Dans *Les plumes du coq*, l'univers où se meut le héros se limite, pour la plupart du temps, au bâtiment du séminaire. C'est dans cette partie du cycle autobiographique que les figures d'espace de type claustromorphe prolifèrent et se diversifient d'une manière prodigieuse.

La « bâtisse [...] massive, [...] brune » du séminaire (*P.*, p. 9) est un produit naturel et chaotique de la Terre. C'est une espèce de tombeau, une catacombe dotée des couloirs interminables plongés dans l'obscurité, des caves et d'un souterrain plein de mystères. Dans les dépendances les plus éloignées du bâtiment, il y a des salles de prière en forme de cloche, des grottes... « Une rotonde garnie d'urinoirs » qui fait songer à « des loges d'absolu repos », avec des baignoires luxueuses, prend forme de quelque temple de l'Eau (*P.*, p.63). L'établissement fantasmatique possède aussi son cimetière exclusif avec des tombes où l'on enterrait les corps debout, les bras ouverts. La double présence de la Terre et de l'Eau s'inscrit donc dans ce monde clos en revêtant les formes de décor les plus diversifiées.

C'est dans cette ambiance que se consomme une grande partie du parcours initiatique de l'enfant detrezien. Il découvre progressivement des mystères, des zones nouvelles d'activité. Mais toute découverte se réalise à coût d'une transgression. Chez Detrez, violer l'interdit, c'est le plus souvent s'esquiver d'un lieu où l'on devrait demeurer ou s'infiltrer dans un endroit d'où l'on est exclu.

Le seuil et la fenêtre sont des éléments très importants comme des lieux sur lesquels pèse une interdiction. Il est curieux d'observer que, dans *Les Plumes du coq*, un interstice d'un mur s'ouvre le plus souvent sur un autre espace fermé. C'est ainsi quand le héros se penche d'une fenêtre pour épier ce qui se passe dans le jardin clôturé du séminaire. L'espace fermé se multiplie, se démembre, se morcelle, ne laissant aucune possibilité de fuite.

Les aquariums, ces mondes clos, constituent la passion du directeur de l'établissement. On organise une sorte de culte des

poissons. Les aquariums constituent le trésor le plus cher, protégé pendant la guerre dans une grotte devenue chapelle où l'on allumait des cierges et où l'on récitait les heures.

Vers la fin du roman, un drame se déroule au séminaire: l'agonie des poissons. À cette occasion, on manque d'engager le protagoniste comme tuteur des aquariums. Cette nouvelle tâche apparemment innocente se révèle une réclusion définitive aux yeux du protagoniste, la fin de ses songes de liberté, la perte même de sa qualité humaine. Le garçon craint le pire: « on va me tordre, on va m'arracher le cœur [...]; on va me marier de force à quelqu'un que je déteste, qui m'appelle « poisson » et qui veut m'enfermer avec lui dans une chambre de verre... » (*P.*, p. 176).

L'aquarium, la chambre de verre, serait-ce une nouvelle figure de réclusion, particulièrement caractéristique pour *Les plumes du coq*? Cette image apparaît déjà dans *Ludo*, à titre d'une prémonition peut-être, lorsque la maison natale du héros se trouve sous la surface de l'eau. Il regarde par la fenêtre, « dans le sous-marin de la cuisine », et il voit « le pays des eaux, les prés, les jardins ondoyant comme des algues au fond d'un aquarium » (*L.*, p. 141).

Dans le second volume du triptyque, il ne s'agit pas d'un enfermement physique dans une maison, comme c'était le cas dans *Ludo*. Il est facile de s'enfuir du séminaire. La véritable difficulté, c'est celle de se détacher des « amours » ou plutôt des hantises et des obsessions contractées dans cet établissement. Un réseau des fils invisibles, les relations humaines embrouillées et malsaines remplacent l'emmurement physique dans la maison maternelle. Le personnage même de la mère est complètement effacé dans ce volume. La famille



du protagoniste, à peine évoquée, est composée d'un père et d'une tante. Cette famille absente ne fournit aucune espèce de support au garçon. Celui-ci mène l'existence d'un enfant abandonné, tout à fait à la merci de ses tuteurs ecclésiastiques. La mère disparue, l'enfant est lancé vers une autre espèce de dépendance, vers un esclavage qui n'a plus de justification biologique, mais sociale. Ce n'est pas par hasard qu'à travers la présence fantasmatique de l'Époux on évoque l'idée du mariage. Ce lien social par excellence substitue le lien entre la mère et le fils. De cette façon, la nature de l'asservissement change, mais la libération reste toujours illusoire.

Le troisième volume du triptyque connaît un nouveau type d'emmurement, celui-ci bien singulier : le mur de livres. Le jeune homme apprend qu'il est un *humaniste*. C'est quelqu'un qui « respire dans les livres, les caresse, s'assied dessus, qui se frotte du matin au soir à des livres, édifie avec eux des murs à l'intérieur desquels il mange, parle et vit » (*H.*, p. 28). Les livres deviennent des briques avec lesquels chacun « édifie devant [soi] une sorte de rempart » (*H.*, p. 30), "qui son temple, qui sa colonnade ou sa pyramide" (*H.*, p. 32). Au seuil de l'âge adulte, le protagoniste découvre une nouvelle forme d'esclavage et de claustration. Cette fois-ci, il s'agit d'un asservissement intellectuel que les hommes choisissent pour ne pas voir la réalité douloureuse qui les entoure, pour pouvoir ne pas agir.

I

Dans *Les Plumes du coq*, deux animaux-symboles, incarnations de la Terre et de l'Eau, régissent l'univers romanesque. Les coqs et les poissons sont deux obsessions, deux « amours » entre lesquels les personnages sont tiraillés. Aux animaux correspondent des figures anthropomorphes. Victor, le meilleur ami du protagoniste, doté des cheveux dont le noir éclate en reflets métalliques pareils à ceux des plumes, devient une sorte d' « homme-coq », incarnation des puissances de la Terre. L'Époux, ce fantôme dont les prêtres parlent autant que le garçon finit par le voir, est un « homme-poisson », un être aquatique dont l'apparition est toujours accompagnée de diverses manifestations de l'Eau.

L'opposition ainsi esquissée par Detrez puise dans une longue tradition chrétienne. L'association avec les deux personnages bibliques suprêmes, le Diable et le Christ, est évidente. Le coq et le poisson sont leurs emblèmes.

Le mot grec *ichtus*, le poisson, a été adopté comme idéogramme évoquant Jésus par les premiers chrétiens. Chacune des cinq lettres qui

le composant a été interprétée comme initiale des mots *Jesu Kristus Theou Uios Sôter*. Le poisson devient donc l'image symbolique du Christ déjà dans l'art des Catacombes. Pendant les siècles suivants, le Christ a été souvent représenté comme un pêcheur désireux de capter le plus grand nombre possible de chrétiens – petits poissons, dont l'habitat naturel est l'eau du baptême. Cette allégorie a été particulièrement chère aux hommes de l'âge baroque.

La figure de l'Époux est associée aux éléments aquatiques, aux liquides de toute sorte, à diverses manifestations de l'Eau: il montre « son ventre inondé comme la vitre d'une fenêtre que bat l'orage[...], le troublant spectacle de l'eau qui glisse sur ses hanches comme une lymphe.[...] Il baigne de ses pleurs mes habits, mes pieds, mouille les plinthes, le plancher, éclabousse les murs » (*P.*, pp. 132–133). On peut le voir marchant sur les eaux, il apparaît aussi sous la douche. Il revêt des voiles traditionnels, mais aussi des plumes ou « une robe de filets d'eau ». La nudité de cet être aquatique est toujours discrètement exposée à la vue. Ce sont ses hanches surtout qui semblent avoir une importance particulière et qui sont entourés d'une vénération spéciale.

Dans plusieurs endroits du livre, on pressent chez Detrez une inspiration par l'image baroque du « mort-vivant », de Jésus ressuscité sortant du tombeau qui ouvre les bras dans un geste d'accueil. L'Époux detrezien apparaît lui aussi dans toute sa gloire, mais il pleure ; son corps risque de se casser et de saigner. Comme l'aurait voulu l'imagination baroque, Detrez fait un Dieu fort et faible à la fois, triomphant, mais désireux de l'amour et de la vénération des hommes. On peut noter chez cet auteur belge des traits d'un catholicisme obsédant des néerlandais de l'âge baroque.

Le coq est doté d'une double charge symbolique. Cet animal qui vit tout près de la glèbe représente tout naturellement les forces chthoniennes. Son appétit sexuel inassouvi fait de lui l'incarnation du désir et de la fécondité mâle. Ses plumes noires, qu'évoque le titre même du roman, sont des instruments puissants dans les mains des mages et des sorcières. Mais le coq, tout particulièrement s'il est blanc, devient un important symbole solaire, car il annonce la fin de la nuit et l'avènement du jour.<sup>34</sup> Dans cette optique, il est emblème du Christ, vainqueur des ténèbres et de sa résurrection, avènement d'une lumière spirituelle.

Victor, le personnage diabolique, a les cheveux qui ressemblent aux plumes noires d'un coq. L'Époux, le personnage céleste, revêt parfois, lui aussi, des plumes. Car le Diable n'est qu'un ange déchu, à rebours, toujours prêt à tromper les hommes en se déguisant en ange de lumière. La principale caractéristique de ses manifestations est celle de constituer des phénomènes qui sont juste l'envers de tout ce qui est divin: un langage à rebours, des images en négatif, enfin la croix renversée, ce symbole satanique qui a gardé sa vitalité jusqu'à l'heure actuelle.

Un jeu de correspondances unit les figures de Victor et de l'Époux. La blancheur angélique s'oppose au noir des cheveux « de coq ». Mais Victor reste susceptible d'une métamorphose qui le rend un simulacre de l'Époux, apparenté à une statue de Christ ressuscité : « Les ténèbres soudain se dissipent, Victor apparaît. Le corps éclairé par la dernière lampe se dresse, immobile et gracieux comme une statue. [...] La statue s'anime, la tête oscille, les cheveux qui sont

---

<sup>34</sup>Cf. : CHEVALIER, J. et alii, op. cit., pp. 281-283.

restés noirs, si noirs que la nuit en devient blanche, ondoient; les mains se détachent des hanches, les bras s'ouvrent: je m'y précipite. Ils sont lisses, durs et chauds: des bras faits d'une pièce polie au-delà des ténèbres [...] » (*P.*, p. 176). Le nom même de Victor, le vainqueur, fait penser au Christ, le Vainqueur de la Mort.

Victor, ce « fils de païen », ce « noir », s'unit par un commerce mystérieux aux coqs, animaux qu'on associe depuis des siècles aux puissances du Mal et de la Terre. Le Diable est l'hôte du royaume souterrain : c'est donc à Victor d'introduire le protagoniste dans le sous-sol. C'est lui aussi qui se fait chasser du séminaire pour passer les nuits dans les champs, en se roulant dans la terre arable. Il subit une transformation en légume et la putréfaction, il s'assimile à la matière inanimée, tout en abdiquant de sa forme humaine. Il est un esprit de la Mort: il la "devient" lui-même et il la donne en tuant.

Le tiraillement entre les deux puissances qui dominent la vie au séminaire n'est pas uniquement l'expérience du protagoniste. Ses tuteurs, eux aussi, sont touchés par des obsessions malsaines. Ils s'adonnent tantôt au culte de l'Époux, tantôt à celui de Victor. Le moniteur qui s'occupait des coiffures des élèves a confisqué les cheveux de Victor « dont il avait fourré son lit et dans lesquelles il se roulait. Il s'avéra qu'il les caressait de tout le corps : la mort le surprit dans son sommeil et il était nu. » (*P.*, p. 137) La fascination coupable pour les mèches noires s'est donc révélée mortelle. Le protagoniste assiste aussi à deux duels étranges qui restent liés par une sorte de symétrie: le supérieur lutte contre l'Époux et ensuite contre Victor. Celui-ci est apparemment vaincu, mais qui sait si ce n'est pas en conséquence de cette lutte que le supérieur disparaît, quelques pages

plus tard? Par contre, les contacts avec l'Époux n'entraînent aucune conséquence maléfique. Il est plutôt, comme le Christ ressuscité, l'esprit donneur de la vie.

Le Diable s'associe tout naturellement à la Terre, il habite le monde souterrain; Dieu devrait être le maître du ciel et des airs. Mais l'auteur des *Plumes du coq* a jugé nécessaire qu'il préfère plutôt les eaux. La puissance créatrice de Detrez réinterprète et transforme l'imaginaire chrétien pour le conformer à un plan artistique autrement équilibré. Pour cela, l'auteur ose fouiller dans les couches les plus profondes du catholicisme en disloquant les accents et en l'enrichissant en ingrédients hétérodoxes. Il s'aventure jusqu'aux limites du sacrilège en manipulant le sacré et le maudit pour obtenir un effet inquiétant et pour bouleverser d'une manière subtile et intelligente.

## II

Il existe un lien, d'ordre associatif, entre l'action de couper les plumes des coqs, devoir du héros dans le séminaire, les cheveux de Victor et la tonsure ecclésiastique que le héros, dans son for intérieur, rejette.

Le thème des mèches noires permet d'observer comment fonctionne chez Detrez le mécanisme du retour cyclique des mêmes motifs. Dans *L'herbe à brûler*, il y a un nouveau personnage aux cheveux noirs, un nouvel esprit inquiet qui accompagne le héros. C'est

Rodrigo, presque une incarnation de Victor. Ce personnage constitue un centre autour duquel l'auteur reconstruit, en la modifiant, toute la symbolique des plumes du coq. Cette fois-ci, la coupe absurde des plumes se transforme en sacrifice de cheveux imposé aux jeunes ecclésiastiques.

La tonsure est sentie par le jeune homme comme une honte. La coupe des plumes était la même chose pour les oiseaux: « Le coq privé de sa parure, humilié, court dans tous les sens, [...] La bête semble aveugle, se roule sur le sol; elle se met à creuser frénétiquement la terre [...]. L'humiliation d'autres coqs ne change rien à sa honte » (*P.*, p. 19). L'expérience du jeune homme au long de la cérémonie de la tonsure ressemble à celle du coq: « j'ai ressenti la tonte comme l'imposition d'un défaut physique. L'idée de porter un jour sur le crâne cette couronne de chair me rendait malade. Le rond de peau blanchâtre appelait des rires; d'avance j'en étais honteux » (*H.*, pp. 70-71).

Dès qu'on remarque cette réticence des mâles oiseaux et les mâles humains en face de l'acte de les tondre, on pense à l'histoire biblique de Samson. Il semble que chez Detrez aussi les cheveux représentent certains pouvoirs masculins. Les couper semble une mutilation. Ce n'est pas seulement un signe de renoncement aux désirs sexuels et aux biens temporels. Il ne s'agit pas non plus d'une « ouverture aux influences célestes »<sup>35</sup>, ni d'un signe de l'humilité qui doit caractériser le clergé. Aux yeux du héros detrezien, la tonsure est un choc émotionnel très violent: un sacrifice de soi-même, de sa propre identité virile, une renonciation à sa propre personnalité.

---

35 CHEVALIER, J. et alii, op. cit., p. 955.

Dans *L'Herbe à brûler*, il y a de nouveaux des personnages incarnant les puissances telluriques. Ils deviendront organisateurs de l'apprentissage sexuel du héros. Ce volume reprend donc le noyau symbolique établi dans *Les Plumes du coq*. Cette fois-ci, au lieu de Victor, «noir» surtout à cause de son caractère diabolique, l'auteur met en scène Léopoldus et Fernando, des *noirs* au sens plus concret, ce qui n'exclue pas, bien sûr, la valeur de ce détail comme faisant partie du plan imaginaire du texte.

Detrez semble exploiter, d'une manière consciente ou pas, la peur infantile du noir et la terreur instinctive de l'homme *blanc* par rapport à l'*homme noir*. La constatation de cette terreur est valable au sens plus large que celui d'une race. Elle explique le fait que, au théâtre, au cinéma et dans la littérature, un personnage aux cheveux bruns ou vêtu de noir est immédiatement interprété comme méchant, même par un public très peu perspicace.



La noirceur est dotée, dans presque toutes les cultures, d'une importante charge sémantique négative. Cette valorisation dérive de l'association entre le noir et les ténèbres, le mal, la révolte et le danger<sup>36</sup>. Elle s'oppose à la valorisation positive de la clarté, de la lumière et de la blancheur. Et pourtant, le blanc et le noir sont les deux couleurs de Lucifer, l'ange porteur de la lumière divine, précipité dans les ténèbres.

Non seulement le noir et sa signification néfaste, mais surtout le contraste du blanc et du noir est doté d'une charge spéciale par Detrez. Ces deux couleurs mises ensemble constituent un signe infaillible de l'influence satanique. Nous avons déjà noté l'opposition des couleurs des ponts dans *Ludo*; le contraste du blanc et du noir dans *L'Herbe à brûler* est le plus souvent réalisé à travers une configuration bi- raciale des personnages.

L'homme noir de *L'Herbe à brûler*, c'est tout d'abord un congolais dont la présence inquiétante cause l'insomnie du héros qui avoue: "Je songe à sa peau couleur d'argile, à ses mains; je revois ses dents, ses yeux, je pense à la terre du labour où j'ai cru mourir enterré vivant"(H., p. 30).

Le personnage de Leopoldus assume d'une manière très claire le rôle d'initiateur sexuel auprès du protagoniste. La séduction s'opère d'une manière très simple, même grossière. L'africain réveille les appétits du jeune garçon par les récits de ses exploits, gonflés de

---

<sup>36</sup>Durand décrit d'une manière exhaustive le problème de la valorisation négative du noir; cf. *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, op. cit., pp. 96-103.

détails promettants. À la fin, il facilite la rencontre du héros avec une partenaire facile à conquérir.

La première expérience sexuelle qui se déroule d'une manière si grossière ne pourrait donc être qu'une cruelle déception. Ensuite, un confesseur habile s'empare facilement de l'âme du jeune homme, qu'aucune puissance diabolique ne dispute plus. Tout le jeu des puissances néfastes et des symboles telluriques semble, provisoirement, s'effondrer et tourner à l'ingénu et au dérisoire. On dirait que c'est la fin d'une certaine étape du parcours spirituel du protagoniste, la fin de l'« âge mythique » lié à son adolescence.

Dans les romans qui forment le cycle autobiographique, l'élément qui domine c'est tantôt la Terre, tantôt l'Eau. Les deux puissances se disputent, si on est censé de le dire, la destinée du héros. Après sa première expérience sexuelle, totalement ratée, le personnage principal se détache de la Terre, au sens le plus concret: il quitte son pays natal. Dès ce moment, il se trouve sous l'influence de l'élément humide. Dans la logique du récit detrezien, le Brésil est présenté comme une espèce de royaume aquatique où règne le chaotique, l'indifférencié, le dilué, le floux. Le jeune homme y manque d'attaches.

Il est important de remarquer la forme stylistique qui traduit les premières expériences du héros-narrateur dans le Nouveau Monde. C'est une forme appropriée pour exprimer l'état chaotique des choses, une énumération effrénée des réalités disparates, perçues à travers la vue, l'ouïe, le goût et l'odorat: « J'ai vu des fabriques, des dépotoirs et des bananiers, des mendiants, [...] des enfants répandus par milliers »,

« les sirènes de l'usine m'ont fait sursauter, blessé les tympan [...], j'entendais chanter, en pleine ville, des coqs. J'ai vu des wagons chargés de minerai [...] J'ai récité le chapelet, lavé chaque jour la voiture, accroché des attrape-mouches[...] », « J'ai dégusté des compotes variées et bu toutes sortes de jus [...] » (H., pp. 102-103).

Une nouvelle expérience sexuelle se déroule dans l'ambiance chaotique et turbulente du carnaval. Mais avant d'y passer, il est indispensable de consacrer quelques mots au séjour du héros à São-Vicente. Sa méditation au sommet du promontoire, une scène tellement chargée d'associations littéraires, ressemble aussi à l'expérience de Moïse au Sinaï et de Jésus au désert. Le jeune homme y vit « entre ciel et terre », il se libère de ses attaches terrestres pour accéder à un savoir et à une conscience nouveaux. Il découvre la logique de son destin et sa vocation: « j'étais né pour l'amour de Dieu et des hommes, j'étais un mystique d'un genre nouveau.[...] Le départ de mon village, les livres [...], la montée à Louvain, [...] l'émigration, le débarquement (y compris, mystérieusement, les noyades), [...], tout cela obéissait au plan de Dieu » (H., pp. 110-111).

Ce moment de contemplation et de l'acceptation d'une destinée héroïque est brutalement interrompu par la vision des deux soldats homosexuels, le Blanc et le Noir. Comme dans l'histoire de Moïse, le regard du héros, entraîné tout d'abord par un «mouvement vers la sainteté», retombe de la montagne en bas, vers le monde où règne le péché. Ce monde devient ici la plage et la mer où nagent les deux soldats.

La scène qui trouble si profondément le héros possède en plus la valeur de prémonition. Le jeune homme se trouvera bientôt sur une

plage, il plongera lui-aussi dans le chaos primaire de l'élément aquatique. En conséquence de la débauche carnavalesque, il se découvre en état du péché originel: « je me suis frotté les yeux, me suis dressé sur mon séant: j'étais nu. Honteux, j'ai rabattu mes mains sur mes parties » (*H.*, p. 119).

Après ce péché paradisiaque, le jeune homme se précipite vers son ami noir, Fernando. Ils pratiquent « tous les dérèglements, les excès que [leur] imagination pouvait concevoir »(*H.*, p. 123). La conjonction du Noir et du Blanc apparaît comme quelque chose d'essentiellement pervers et démoniaque, la maison où les deux habitent devient « une succursale de l'Enfer ». Cette débauche douloureuse et sanglante, pleine de conflits, de rixes et d'accusations mutuelles reprend le thème de *coïtus diabolicus* redouté à l'époque des chasses aux sorcières. Pour séduire le héros detrezien, la succube, l'amante infernale, prend forme, d'autant plus perverse, d'un homme.

## I

Le héros detrezien subit une série d'«enterrements» dans la terre arable et dans la boue, aussi bien que plusieurs noyades étranges. Quel est le sens de ces scènes qui se répètent obsessionnellement au long des trois volumes? Elles semblent refléter l'ambivalence des trois éléments detreziens: de l'Eau, de la Terre, de la Boue. Parfois, il s'agit d'un renouvellement du lien qui unit la mère et l'enfant, et aussi du lien qui unit celui-ci à son milieu cosmique, à la Terre maternelle. C'est un retour à l'origine, à la glèbe utérine qui offre ses forces au héros devenu un nouvel Antée. Quelquefois, ce retour prend forme d'une expérience terrifiante, est une préfiguration de la mort. À ces occasions, arrive parfois le changement d'un être humain en légume, un des éléments obsessionnels de l'écriture detreziennne.

Le contact avec la Terre nourricière est important parce que les enfants sont les « fleurs sauvages », et non des « fleurs domestiques ». Ils ne sont pas encore complètement adaptés à la vie humaine. Dans la cuisine où le protagoniste se trouve le plus souvent enfermé par sa mère, « les pavés sont durs, les racines sous la plante des pieds ne

poussent pas. Les enfants périssent, les racines suffoquent à l'intérieur des pieds » (*L.*, p. 47).

Dans *Ludo*, on retrouve une étrange représentation de la veillée funèbre et des coutumes liés à l'enterrement. Ces pratiques font penser plutôt aux mœurs des tribus primitives qu'aux coutumes funéraires européens. La mort de la « bonne-maman » devient pour le père du héros une occasion de s'enivrer: « Mon père ne dormait plus, surveillait la morte, vidait les bouteilles, les rangeait sous les pans de la couverture » (*L.*, p. 86). Mais ce n'est pas une ivresse basse qui entraîne une profanation. C'est, bien au contraire, une ivresse rituelle qui **sacralise**. Lorsque la réserve d'alcool est vidée, le rite finit. On enterre le corps. Le père, *ivre mort* (sic!), feint un suicide:

« – Je veux mourir!

La tête disparaît au milieu des bulles.

La tête est ressortie des dizaines de fois. On l'a entendue des dizaines de fois pousser le même cri puis on n'a plus rien entendu. Ma mère est entrée tout entière dans l'eau, la surface est devenue égale, le soir s'est posé comme une nappe sur la table d'un mort » (*L.*, pp. 87-88).

La famille de la morte feint ainsi une sorte d'enterrement aquatique parallèle à l'ensevelissement du cadavre. La scène de cette feinte noyade finit par le vomissement collectif du père, de la mère et des voisins. On dirait qu'ils se purgent, de cette manière, de l'impureté associée, depuis toujours, au contact avec un corps mort.

Le jardin de Ludo est un lieu hanté par des « âmes » : « Les âmes des vaches mortes dans l'année sortent, à la fin du jour, des eaux de la rivière. [...] Les âmes ne mangent plus, elles font des processions, disparaissent » (*L.*, p.101). Ces présences fantomatiques soufflent aux enfants l'idée de *jouer au mort*. Les marguerites cueillies par les garçons sont indispensables: on « dessine le pourtour du mort avec des corolles ». Elles sont presque des objets magiques, porteurs des puissances létales : « les marguerites resplendissent mais à l'intérieur des marguerites c'est la mort. La sève ne coule pas. La sève a quitté les limbes, les nervures, les pistils sont vides ». Les fleurs deviennent pour le héros une espèce de modèle d'une mort douce. Elles « ne meurent pas aussi vite que les gens. Elles meurent lentement. Je mourrai comme une fleur ». Le garçon s'apprête à suivre leur exemple, il subit une métamorphose végétale: « On m'a fauché, je suis une tige et ma tête une corolle de marguerite [...]. Je fane » (*L.*, p. 103-104). Detrez revient-il vers les origines et les justifications oubliés de nos coutumes funéraires? Nous rappelle-t-il pourquoi au juste nous déposons les fleurs sur les tombes?

Les plantes préférées par le héros de *Ludo*, omniprésentes dans le paysage qu'il admire lors de son aventure au sommet de la moule, ce sont les pissenlits. Cette espèce végétale serait tout à fait innocente s'il n'y avait pas de locution familière « manger les pissenlits par la racine », qui signifie « être mort ». Une fois de plus, Detrez fait appel à une image gravée dans l'inconscient collectif qui se manifeste dans le « coutume » langagier.

*L'Herbe à brûler* s'ouvre sur une scène mi-réelle, mi-rêvée qui combine quelques vagues souvenirs d'enfance du héros. On peut la résumer en trois mots-clés : la mère, les plantes, la mort. L'association entre les plantes et la mort, si habilement exploitée par Detrez dans *Ludo*, est reprise vers la fin du cycle autobiographique. Dans *L'Herbe à brûler*, même les innocentes fleurs en pots évoquent la Terre, ce lieu de séjour des morts. Elles constituent donc des signes de la finitude. On peut même s'aventurer plus loin et dire que chez Detrez la beauté et le parfum des fleurs représentent l'appât, la séduction exercés par la mort sur l'âme de l'homme. Le fuchsia, cette plante dont les clochettes pourpres s'inclinent vers la terre, semble être dotée d'une puissance fatale d'attirer l'âme en la séparant du corps; c'est pour cela que le récit detrezien s'ouvre par une phrase énigmatique : « Quand mon âme a quitté mon corps elle a d'abord volé vers le fuchsia sur la sellette près du lit » (*H.*, p. 11).

Le personnage principal est esquissé tout au long de la séquence initiale du livre comme une espèce de **mort-vivant**. Il répète, à la première personne, des formules qu'un vivant ne peut pas, logiquement, prononcer: « l'homme et la femme qui lavaient mon cadavre », « mon âme, à ce moment, est sortie de mon corps, a fui pareille à la mousse d'une bouteille », « mon corps cependant n'a pas encore commencé de pourrir », etc. (*H.*, pp. 11-14). Une cascade de souvenirs inonde, à ce moment d'agonie, la conscience brouillée du protagoniste. Curieusement, ce sont des souvenirs qui s'associent à diverses sensations olfactives : à l'encens, au crottin, au parfum des fleurs. Le héros songe aussi à la mort de ses prochains: du grand-père Gauthier et de sa mère.



Les baptêmes telluriques constituent une espèce de mort initiatique répétée, au moment de laquelle le garçon revient à l'état fœtal dans le ventre de la mère, plonge dans les ténèbres, la peur et le désespoir pour renaître différent, pour dépasser sa condition initiale.<sup>37</sup> Les plantes qui apparaissent à cette occasion semblent jouer un rôle particulièrement important.

La scène d'«enterrement-baptême» dans *L'Herbe à brûler* (pp. 21-25) est riche en éléments à valeur archétypale. Trois personnages y prennent part: la mère, son fils et le curé du village. C'est le moment d'entrée du héros au collège; il s'agit d'un virage important, de la fin d'une étape dans sa vie. Il serait donc peut-être légitime de qualifier cette scène comme une espèce de rituel initiatique. Essayons d'énumérer les éléments mis en place: Le personnage du curé fonctionne comme un guide, il roule le premier en indiquant le chemin. La bicyclette d'adulte sur laquelle monte le héros se transforme presque en instrument de torture qui oblige l'enfant à s'étirer, à croître jusqu'à la taille d'un adulte. La pluie, enfin, et la présence de la terre arable font penser à la fertilité cosmique. L'essentiel de la scène se déroule sous un arbre, sous un énorme chêne.

Or, nous savons que l'arbre, aussi bien dans le symbolique chrétien que dans diverses cultures du monde, signifie une espèce d'axe cosmique qui unit le royaume terrestre au ciel. Aussi chez Detrez, le chêne qui pousse juste au milieu d'un champ cultivé semble participer au sens mythique de l'Arbre de Vie. Il est une espèce de trait d'union entre la glèbe et le ciel donneur de l'eau, symbole de l'harmonie et de la

---

<sup>37</sup>Cf. : Ibidem, pp. 521-522.

plénitude universelles. Le chêne est aussi un centre potentiel de tout rite de renouvellement à cause de sa longévité et de sa capacité de régénération cyclique.

Ce qui arrive en bas de l'Arbre de Vie detrezien, ressemble à un acte d'abandon des qualités humaines, et ensuite, à une purification rituelle. Le héros retourne au sein de la Terre matricielle et rétablit l'union étroite avec sa mère humaine. Il retourne à l'état d'un fœtus, réduit à « une boursouflure, un parasite » attaché au corps maternel (*H.*, p.25). « Enterré vivant » dans la boue féconde d'un champ, il se mélange à la matière même dont l'homme a été formé selon la tradition biblique. Il vit une mort rituelle, une réintégration au chaos, au primordial, et ensuite, comme une seconde création, une nouvelle naissance. Finalement, la mère et le fils sont purifiés par les eaux pluviales avant d'arriver au but de leur pèlerinage : « devant la grille clôturant le domaine de Saint-Rémy nous étions, ma mère et moi, débarrassés de notre crasse » (*H.*, p. 25).

En conséquence de l'échec dans sa lutte révolutionnaire, qui finit d'une manière absurde, le héros décide de revenir à sa terre natale. Il déclare être mené par un désir de se « reposer en paix, perdre la mémoire, [s']éteindre » (*H.*, p.228). Ne serait-ce pas une expression euphémique de l'idée de la mort, traduite par l'évocation des images du retour, du repos et du sommeil? Chez Detrez, mourir, c'est presque une seconde enfance, cette fois-ci marquée par une acceptation de l'étroitesse de l'espace natal. Le héros-narrateur résume son parcours et tire les ultimes conséquences de la leçon qu'il a apprise. Sa

conclusion est pessimiste: il découvre avoir « payé au prix le plus fort le droit de s'en aller » (*H.*, p.228).

À ce moment de l'histoire, une fois de plus, les plantes sont évoquées pour s'associer d'une manière subtile à l'idée de mourir. Le héros s'est « retrouvé dans une serre » et il finit par accepter « l'amitié des plantes vertes » (*H.*, p.230).

Ce retour chez soi dont le héros est si content, ne serait-ce pas une réconciliation avec le féminin maternel? Abandonne-t-il l'antagonisme primitif où il s'est engagé contre sa propre génitrice? Quel est le combat qui l'a épuisé? Renonce-t-il au juste à guerroyer pour une cause politique ou à continuer une lutte intime contre sa propre origine? La mort se présente dans ce contexte comme une réconciliation.

## II

La récurrence de l'image du *mort-vivant* est surprenante. Il s'agit peut-être d'une nouvelle manière de traiter le thème de la décomposition au sens très large, si cher aux créateurs de diverses époques: du Moyen-Âge au Baroque, et aussi aux écrivains de la fin du siècle dernier. Il serait à propos de remarquer que la mort comme thème littéraire gagne une importance grandissante, depuis les années soixante-dix de notre siècle, dans les littératures européennes. C'est une interrogation que la société se pose à l'heure où l'euthanasie se

trouve en voie de la légalisation. La voix de l'auteur de *L'herbe à brûler* n'est donc pas isolée des grands problèmes de l'actualité.

Detrez est un parmi plusieurs à essayer de parler, d'une manière timide et voilée, d'une conception personnelle de la mort. Il semble que pour lui, comme d'ailleurs pour chaque croyant, mourir n'est pas une fin en soi. Cet écrivain contestataire attire notre attention au fait que, pour ainsi dire, la mort et la vie coexistent dans chaque être humain.

En tant qu'une valeur symbolique, la mort se rattache à l'imaginaire tellurique. Par conséquent, elle participe à l'ambivalence qui caractérise les symboles liés à la Terre. Bien que la mort soit une source d'angoisse et de terreur, elle ouvre l'accès à une vie véritable. C'est ainsi pour un chrétien et pour les croyants de diverses religions du monde. On peut donc juxtaposer le sens de la mort et la signification des rites initiatiques.

Par la prolifération des marques, des évocations, des symboles, la mort semble omniprésente dans le cycle autobiographique. Mais c'est plutôt *mors janua vitae*, la mort porte de la vie, qui est évoquée d'une manière récurrente. Au lieu du tombeau, il y a, dans *Les plumes du coq* et dans *L'herbe à brûler*, une série d'«enterrements» dans les champs fertiles. Les fleurs, ces évocatrices de la Terre et du royaume souterrain, traduisent, elles aussi, une mort qui est plutôt interprétable comme celle d'un cadavre-semence d'une nouvelle vie.

Dans l'iconographie antique, il existe des représentations de la mort qui sont aujourd'hui moins connues, mais qui ne seraient peut-être pas totalement étrangères à l'auteur des *Plumes du coq* et de *L'herbe à brûler*. À côté d'une squelette, d'un cavalier et d'un personnage muni d'une faux, on retrouve notamment la mort représentée par deux

garçons, l'un noir, l'autre blanc. On remarque tout de suite la ressemblance, peut-être fortuite, entre cette image et certaines configurations des personnages detreziens. L'idée antique de la mort, ainsi évoquée, est elle aussi une idée euphémisée. La dualité de la vie et de la mort apparaît traduite par la dualité du jour et de la nuit, de la veille et du sommeil.

Les manières d'évoquer la mort que l'auteur utilise dans ses romans convergent pour donner au lecteur l'image de la mort qui n'est pas une fin, mais le revers, symétrique, de la vie. Or, une des caractéristiques principales de tous les systèmes mythiques c'est le fait qu'ils désignent pour l'homme une existence d'outre-tombe. Chez Detrez, les conditions de cette existence sont très vagues. On peut dire qu'elle ressemble, par ce caractère vague même, aux images les plus primitives de l'autre monde, basées sur les analogies végétales.

La racine se classe justement parmi ces images. Ainsi que la racine de l'arbre est une espèce de ramure à l'envers, d'une excroissance en profondeur, l'homme-racine est une continuation souterraine de la vie terrestre de l'homme ordinaire. Le concept de la mort que le héros detrezien acquiert se résume tout entier dans cette analogie. Il n'y a rien de dramatique dans cette vision, aussi bien que dans les scènes où le personnage s'«enterre» vivant. On remarque, à ces occasions, l'absence d'agent humain qui pourrait remplir la fonction d'un fossoyeur. Le héros, telle une racine, entre, par son propre poids, au sein de la Terre. Il se réintègre, inerte, à l'élément qui lui avait donné naissance.

La façon originale de voir les choses qui caractérise les récits du cycle autobiographique detrezien opère continuellement par l'oxymore et le paradoxe. Il n'est pas facile de retracer les méandres de la vision du monde présentée dans ces romans. L'univers fantastique et obsessionnel des *Plumes du coq*, ce monde des expériences intérieures, s'associe à l'Histoire d'une manière surprenante, presque paradoxale. La réalité belge esquissée par Detrez puise au plus concret de la vérité historique. La guerre absurde des OUI et des NON, dont le sens échappe aux élèves de l'établissement catholique, devient tout à coup une guerre véritable, sanglante. Le réel émerge juste au milieu d'un songe inquiétant, tout en fournissant au fantastique une nouvelle dimension, une profondeur inattendue. Juste au milieu de l'affabulation des *Plumes du coq*, une note, où l'auteur déclare vouloir rendre hommage aux assassinés, cite les noms des vraies victimes des émeutes (*P.*, p.127). De cette manière, l'auteur laisse deviner le souci d'ancrer sa prose dans un monde au dehors de la fantaisie.

Bien qu'une telle affirmation soit risquée, on doit remarquer que la démarche de Detrez qui transpose les données de l'histoire en amorces

mythiques est la même que celle des tribus primitifs qui fondent leur passé en mythes.

Detrez voit par les yeux d'un enfant et d'un jeune homme. C'est donc une vision non seulement subjective, mais aussi marquée à la fois d'une perspicacité enfantine et d'une profonde incompréhension des phénomènes observés. La réalité décrite reste atomisée, fragmentaire, discontinue. Le héros tente de tout valoriser d'une manière la plus primitive: en tranchant la réalité en «blanc» et en «noir». Mais les phénomènes s'échappent à cette démarche, ils ne s'ordonnent jamais définitivement dans des paires antinomiques. Le héros-narrateur hésite, pour cela, dans ses valorisations. La logique de l'œuvre est basée plutôt sur les tensions, les contaminations, les gradations. Gilbert Durand situerait sans doute le cycle detrezien parmi les exemples de l'imagination au *Régime Nocturne*, celui de la « viscosité euphémisante » qui exprime le « refus [ou plutôt, chez Detrez, l'incapacité!] de trancher, de séparer et de plier la pensée à l'implacable régime de l'antithèse »<sup>38</sup>.

C'est justement en essayant d'ordonner le monde que l'homme procède à une mythisation des données de la réalité. En fuyant le **Chaos**, il établit son **Cosmos** en se servant des systèmes de repaires comme celui des éléments. Or, dans le cycle detrezien, comme dans la plupart des romans contemporains, on remarque l'absence d'un système de valeurs valable *a priori*. Toute organisation se fait, pour ainsi dire, sous les yeux du lecteur. L'ordre élémental, c'est le premier système organisateur de l'Univers qu'établit l'homme primitif. On observe que

---

38Cf. DURAND, G., op. cit., p. 319.

l'effort individuel du héros detrezien en train de structurer son monde passe par les mêmes phases que l'effort organisateur des sociétés qui créent des mythologies. La même nécessité d'ordre, les mêmes démarches pour établir une cosmogonie. Il y a même une ressemblance factuelle entre le début du monde en *Ludo*, émergence de la terre sortant d'un déluge, et les croyances des peuples du Proche Orient, transmises, en partie, par la Bible. Et pourtant, l'ordre élémental chez Detrez semble éviter tout tranchement. L'Eau et la Terre se mélangent pour devenir la Boue. La Terre contamine l'Air par ses émanations. L'Air et le Feu s'unissent dans la présence néfaste de la Guerre.

Après avoir établi une mythologie liée aux phénomènes de la nature, le pas suivant de l'homme devrait consister en conceptualisation de sa propre origine. Le héros detrezien semble avoir conscience du lien génétique qui unit l'homme à la nature qui l'entoure. Il sait qu'il a été retiré des eaux de la crue, il apprend aussi que son ami Ludo « est né dans le jardin » (L., p. 25). On identifie donc un penchant si universel à concevoir le début de l'homme à travers une hiérophanie aquatique ou tellurique.

Dès qu'on établit la source de l'existence du monde et de sa propre vie, on commence à s'interroger sur l'eschatologie. Les romans detreziens contiennent eux aussi une réponse à la question incontournable de la mort. Elle devient un prolongement souterrain de la vie, symétrique par rapport à l'existence terrestre.

Ensuite, la société primitive découvre sa propre histoire et l'interprète comme une théophanie, une histoire divine. Les groupes humains à ce stade commencent à voir leur place dans le monde à travers une mission, un mandat imposé par une entité divine. C'est aussi



le moment où la tribu se détache des autres et se place en haut à cause de l'importance particulière attribuée à elle par un dieu. Dans le mûrissement du héros detrezien, il y a aussi un stade où celui-ci commence à concevoir sa destinée en termes d'une mission.

Une mission abandonnée, un destin héroïque raté, un saint descendu jusqu'à l'Enfer, tout cela s'inscrit dans le double mouvement de l'affirmation et de la négation, ce va-et-vient qui constitue le canevas du cycle autobiographique. Autrement dit, le *modus operandi* qui est la base même de l'*écriture-imagination* utilisée pour générer ces récits consiste à nier systématiquement tout ce qu'on vient d'admettre, d'adopter, d'affirmer. C'est la « logique » du sortilège de la mère du héros qui conjure l'Eau et le Feu en répétant: « On brûlera on se noiera, on brûlera on se noiera, on se brûnoie on brûroie... » (L., p.24).

La syntaxe des images qu'on détecte au sein de l'œuvre detrezienne est caractérisée par d'autres particularités encore. Le retour de certains motifs est régi, semble-t-il, par des lois de l'anadiplose. Bien connue par la rhétorique, cette figure n'est rien d'autre qu'une espèce d'écho, une reprise de mot, d'argument, la répétition d'un bruit, « un rebondissement d'acte, d'objet, d'idée »<sup>39</sup>. Morier signale encore l'existence d'une opposition mélodique, d'un double mouvement descendant et montant qui ajoute deux colorations au terme en anadiplose.

---

39«Anadiplose», in: MORIER, H., *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris 1961.

Il semble justifié de rappeler ici cette figure rhétorique qui servait autrefois aux romantiques à signaler le caractère obsessionnel des évocations macabres. Le mode d'agencement des images detreziennes semble se plier à une logique de l'écho qui répète d'une manière confuse le mot crié, tout en effaçant ses contours sonores. Les images detreziennes reviennent, mais elles ne présentent plus jamais le même aspect. Souvent, la ressemblance de deux situations, deux personnages ou deux choses fait penser au miroir diabolique de la fable d'Andersen. Les modalités du dédoublement, de la négation, du renversement et de la distorsion sont riches et variées. Même la mort est niée et transformée en son contraire. Elle n'est plus la fin, mais le début.

En citant l'exemple de la mort, transfigurée à s'y méconnaître dans les récits étudiés, on arrive par le chemin le plus court au contexte anthropologique de la création individuelle de Detrez. Le « sortilège » de l'affirmation niée se présente comme une stratégie visant la réconciliation de l'homme avec les adversités et les côtés négatifs de son destin : avec la mort, avec l'impuissance, avec une mère haïe et aimée.

Le monde minuscule d'un roman, pourquoi ne serait-il pas censé posséder son propre système mythique? Œuvre individuelle, le roman n'en est pas moins un fait culturel soumis aux lois propres du contexte dont il émerge, la Culture. Nous avons détecté la présence d'une construction mythique complexe dans l'univers fictif créé par Detrez. On y retrouve, en amorce, plusieurs éléments approchants à ceux qui constituent les mythologies conçues par des groupes humains.

Le microcosme romanesque possède sa propre cosmogonie diluvienne. L'homme s'y inscrit avec son origine élémentale. On peut donc parler d'une cosmogonie et d'une hiérophanie particulières. Ce sont les deux questions cruciales auxquelles répond chaque système de croyances: le début du monde et le début de l'homme. Le mythe universel de l'éternel retour gagne lui-aussi un équivalent intratextuel sous forme d'un retour cyclique du héros vers la Terre nourricière. La présence de ces mythes entraîne immédiatement un corollaire rituel. L'homme esquissé par Detrez subit plusieurs rites initiatiques. Il est l'enjeu dans la lutte des puissances, bénéfiques et maléfiques, dont il adore les incarnations et les symboles. Le fond satanique que nous avons détecté à plusieurs reprises dans l'univers detrezien pourra

susciter des doutes ou même l'indignation du lecteur. Mais il ne faut pas oublier que la présence constante du diable juste à côté de l'homme fait partie de la vision chrétienne. L'élément satanique apparaît toujours comme **le revers du signe**. Chaque signe blanc est accompagné chez Detrez d'un signe noir: le coq blanc – symbole de la Bonne Nouvelle et de la résurrection possède son « ombre », le coq noir; Victor fait le pendant à l'Époux, le pont blanc acquiert sa signification par rapport au pont noir, etc.

Les mythes et les rites detreziens, tout en conservant leur caractère fictif et l'originalité due à leur genèse (création individuelle d'un écrivain), ont des points communs avec ceux décrits par les ethnologues. Cette observation corroborerait la thèse de Lévi-Strauss selon laquelle il existe certaines structures de la pensée qui sont universelles et communes pour tous les hommes.

La thèse sur l'universalité de certaines structurations mythiques paraît être aujourd'hui admise comme vraie par la plupart d'anthropologues. Par contre, elle suscite des doutes tout à fait légitimes quand on l'applique au domaine de la critique littéraire. L'acte d'écriture possède en fait un caractère individuel éminent et indéniable. Tout en plus, l'originalité est considérée comme une des vertus les plus chères aux hommes de lettres. Il n'y a donc rien d'étonnant dans le fait qu'on soit souvent très réticent avant d'admettre l'existence des structures mythiques figées en littérature. Il faut quand-même rappeler qu'une grande partie des recherches effectuées depuis la seconde guerre mondiale ont été justement orientées vers l'identification des structures figées récurrentes à tous les niveaux du texte littéraire.

Depuis Propp, on a mis à l'évidence le fait qu'on peut isoler quelques unités narratives minimales et définir les lois qui permettent d'en combiner les configurations. On a réussi à établir une véritable « logique des possibles narratifs »<sup>40</sup>. L'auteur du présent travail est optimiste quant à la création de la « logique des possibles mythiques » du roman, d'autant plus que celle-ci possède déjà une sorte d'homologue anthropologique, grâce aux travaux de Gilbert Durand, de Mircea Eliade et d'autres chercheurs. La présente étude s'inscrit dans ce type d'approche du fait littéraire, avec le désir d'enrichir et d'illustrer les thèses des auteurs cités. Certaines parmi ces thèses, que nous considérons comme essentiellement vraies et valables, ont été quand-même, à leur origine, formulées à un niveau très élevé de l'abstraction. Nous espérons avoir pu les justifier, *a posteriori*, à travers une analyse relativement détaillée d'un *corpus* restreint.

---

40Le terme évoqué est de Claude Bremond. Cf. BREMOND, C., «La logique des possibles narratifs», in: *Communications* 8, Seuil, Paris 1966.

## Bibliographie

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*, Librairie José Corti, Paris 1948.

- *La Terre et les rêveries de la volonté*, Librairie Corti, Paris 1948.

- *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Librairie Corti, Paris 1942.

BRUNEL, Pierre, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éd. du Rocher, Paris 1988.

BURGOS, Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Éd. du Seuil, Paris 1982.

CAILLOIS, Roger, *Le mythe et l'homme*, Gallimard, Paris 1938.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Ed. Robert Laffont-Ed. Jupiter, Paris 1982.

*Dictionnaire des Mythologies*, sous la direction d'Yves BONNEFOY, Flammarion, Paris 1981.

*Dictionnaire des Religions*, sous la direction de Paul POUPARD, Presses Universitaires de France, Paris 1985.

DUMÉZIL, Georges, *L'oubli de l'homme et l'honneur des dieux. Esquisses de mythologie*, Gallimard, Paris 1985.

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Bordas, Paris 1984.

- *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Berg International, Paris 1979.

- *Mito, símbolo e mitologia*, Editorial Presença, Lisboa 1982.

ELIADE, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris 1986.

- *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Gallimard, Paris 1969.

- *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris 1965.

GÉRARD, André-Marie, *Dictionnaire de la Bible*, Éditions Pierre Laffont, Paris 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Plon, Paris 1958.

MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris 1961.

ROMANS

*Ludo*, Calmann-Lévy, 1974. Éd. Labor.

*Les Plumes du coq*, Calmann-Lévy, 1975. Prix Renaudot. Réédition Livre de poche.

*L'Herbe à brûler*, Calmann-Lévy, 1978. Prix Renaudot. Réédition Presses-Pocket.

*La Lutte finale*, Balland, 1980. Réédition Livre de poche.

*Le Dragueur de Dieu*, Calmann-Lévy, 1981.

*La Guerre blanche*, Calmann-Lévy, 1982.

*La Ceinture de feu*, Gallimard, 1984.

*La Mélancolie du voyeur*, Denoël, 1986. Préface d'Hector Bianciotti.

EN COLLABORATION

*Il était douze fois Liège*, Mardaga, 1981

« Le Dernier des Wallons », in: *La Belgique malgré tout*, U.L.B., 1980

POÈMES

*Le Mâle apôtre*, Persona, 1982.

ESSAIS

*Pour la libération du Brésil* (en collaboration avec Carlos Marighela), Seuil 1970.

*Les Mouvements révolutionnaires en Amérique latine*, Éd. Vie Ouvrière, 1972.

*Les noms de la tribu*, Seuil, 1981.

TRADUCTIONS DU PORTUGAIS

*Les pâtres de la nuit*, roman de Jorge Amado, Stock, 1970.

*Mon pays en croix*, roman d'Antonio Callado, Seuil, 1971.

*Révolution dans la paix*, essai de Dom Helder Camara, Seuil, 1970.