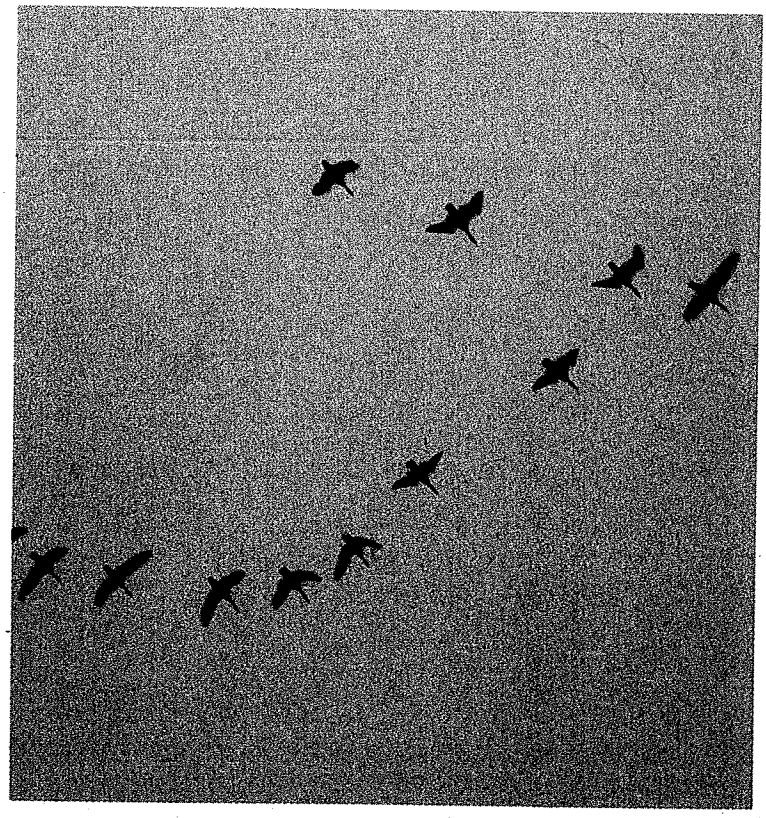
ITINÉRAIRES
et
CONTACTS DE CULTURES

volume 30

Frontières de la francophonie ; francophonie sans frontières



Sous la direction de Véronique Bonnet

L'Harmattan

UNIVERSITÉ PARIS 13

Table

Présentation
Véronique Bonnet 7

Francophonie : une entité, une histoire ou un discours ?
Pierre Zoberman 23

Littératures francophones : détours et détournements
Jean-Louis Joubert 33

La Paralittérature ou l'abolition des frontières : le cas particulier des Bandes Dessinées de l'océan Indien
Jacques Tramson 41

Les vertus de la frontière : le cas de Marie Gevers et de Madame Orpha
Pierre Halen 65

La francophonie littéraire : un cadre théorique
Pierre Piret 83

Les littératures francophones sont-elles mineures, déterritorialisées, rhizomatiques ? Réflexions sur l'application de quelques concepts deleuziens
Xavier Garnier 97

Littérature francophone: littérature post-coloniale?
Peter Hawkins 103

Une représentation anglo-saxonne de la francophonie : la théorie postcoloniale
Jean-Marc Moura 111

Postcolonialisme et francophonie
Nathalie Schon 127

Une autre approche du roman : Un passager de l'Occident
Abdelghafour Sebkhi 137

L'écriture exilée
Vanina Sopsaisana 147

L'ire du papillon de nuit
Elsa Schifano 161

Les vertus de la frontière : le cas de Marie Gevers et de *Madame Orpha*

Pierre HALEN
Université de Metz

La distinction entre littérature française et littérature francophone est, certes, discutable : outre la cloison artificielle qu'elle installe entre des systèmes qui sont mêlés à la fois par l'histoire, l'institution littéraire et les rhétoriques, elle introduit une sorte de francité à double vitesse dont le moindre défaut n'est pas d'entretenir l'illusion que la littérature française existe indépendamment, comme corpus d'une nation qui serait homogène et unifiée... par sa littérature. Mais, d'un autre côté, cette illusion, construite et entretenue par tout un appareil institutionnel, a aussi un caractère de réalité : le fait est que les pays dits francophones sont tous, contrairement à la France, des États où le plurilinguisme est avéré – ou avoué ? –, sous une forme ou sous une autre. Sont tous, à leur manière, des marches, en contact avec d'autres usages linguistiques, dans la proximité de frontières administratives, sociologiques, culturelles. Des adstrats de nature diverse les rassemblent : c'est l'unité sans doute abstraite d'une position semblable, mais on aurait tort de négliger cet aspect au nom de la pluralité des contextes, car lui est liée toute la logique institutionnelle des rapports *centre vs périphérie*, lesquels commencent à peine à être mis au jour[1].

L'œuvre de Marie Gevers, on le verra, illustre exemplairement cette situation d'une écriture en zone de marche. Dans *Madame Orpha*, singulièrement,

---

[1] Le cas de la Belgique a cependant fait l'objet, déjà, de nombreux travaux, à partir des propositions de Jean-Marie Klinkenberg principalement. Voir notre essai de synthèse : « La Communauté "française" de Belgique dans la relation centre/ périphérie des pays francophones. Un bilan de la recherche », dans J. RIESZ & V. PORRA (Hg.), *Français et francophones. Tendances centrifuges et centripètes dans les littératures françaises/ francophones d'aujourd'hui*, Bayreuth, Ed. Schultz & Stellmacher, Bayreuther Frankophone Studien Bd.2, 1998, pp. 25-40.

l'écrivain en exploite les conséquences et retourne à son avantage ce qui, dans le point de vue d'un État-nation, pourrait être considéré comme une faiblesse structurelle ; en ce sens, ce roman préfigure dans une certaine mesure le type de poétique « interculturelle » qui ne cesse de se développer aujourd'hui dans les littératures francophones : il n'est que de songer, par exemple, aux vertus de la « créolité ».

Nonobstant la pertinence d'autres lieux textuels dans l'observation de ces processus (appels à la mémoire collective, aux savoirs locaux, travail sur le genre littéraire, etc.), le jeu avec les langues, soit qu'on puisse les distinguer à l'intérieur d'un idiome censément unique comme le français, soit qu'elles apparaissent comme des idiomes distincts, est un élément essentiel. L'écrivain italo-luxembourgeois Jean Portante, autre francophone des marches, le rappelait récemment avec force : on écrit toujours dans la langue de l'autre. C'est *au moins* qu'on se met à considérer dans ce cas sa propre langue comme une langue étrangère, qu'on la met à distance pour la rééduquer, pour en peser l'usage, pour en choisir, de manière aussi délibérée que possible, les vocables et la syntaxe, et, jusqu'à un certain point, pour la recréer, c'est-à-dire pour l'*altérer*. Ce sentiment d'étrangeté se retrouve forcément lorsque, dans une situation de bilinguisme ou de plurilinguisme, il est fait appel à une autre langue que l'idiome courant, lequel peut être ou non la langue principale de l'écriture.

Un écrivain « belge »

Marie Gevers (1883-1975) fut autrefois connue en France, où elle fut publiée et où elle compta de solides relations [2]. C'est cependant surtout en Belgique qu'elle trouva son public, c'est dans son pays aussi qu'une partie de son œuvre a été rééditée ces dernières années ; parmi les écrivains francophones de ce pays, elle est une valeur sûre, disposant d'un lectorat fidèle. Il n'est pas certain que ce dernier se renouvelle à l'avenir, tant il est vrai que l'écrivain incarne une forme d'identité qui, bien que les francophones y aient été très attachés, ne correspond plus au remodelage territorial et institutionnel qui a été imposé depuis.

Quoi qu'il en soit de l'avenir, ce discours identitaire, connu sous le nom de « l'âme belge » et formulé, entre autres, par Edmond Picard à la fin du

---

[2] Sur Marie Gevers, voir e.a., C. SKENAZI, *Marie Gevers et la nature*. Bruxelles, A.R.L.L.F., 1983 ; ainsi que *Lectures de Marie Gevers* (1986, réédition 1997, *Textyles*, n°1-4), où l'on trouvera notamment une étude de C. Berg et A. Verstrepen sur la question des langues dans un autre roman, *La Comtesse des digues* ; voir aussi notre commentaire dans la réédition de *La Grande Marée*, Roman, Bruxelles, Labor, Coll. Espace Nord n°109, 1996.

XIXème siècle, consistait à présenter la Belgique comme le lieu global d'un confluent entre des apports germaniques et latins, c'est-à-dire, plus concrètement, comme un carrefour où se mêleraient une culture française et une culture flamande. Il semble qu'au moment de l'indépendance, en 1830, la bourgeoisie, francophone dans tout le pays et seule détentrice du pouvoir via le suffrage restreint, ait cru que la Nation s'unifierait administrativement dans l'usage du français, aux dépens des dialectes wallons ou picards dans le Sud, flamands dans le Nord, et qu'elle s'unifierait symboliquement dans le recours au folklore et à l'histoire locaux, avec une nette prépondérance toutefois pour les « riches heures » du passé flamand ; le danger d'une confusion identitaire avec la Hollande ou avec la Prusse étant peu important, ce sont en définitive les épisodes ayant trait à la revendication d'une autonomie des communes flamandes par rapport à leur suzerain le Roi de France, au Moyen Âge, qui furent surtout mis en avant pour fonder la spécificité du jeune Royaume constitutionnel. La première génération d'écrivains importants, celle du symbolisme avec e.a. Maeterlinck, Rodenbach et Verhaeren, fut dès lors presque naturellement une génération issue de la bourgeoisie francophone de Flandre, de Gand en l'occurrence, et elle emprunta avec abondance ses thèmes de prédilection – et de mythification – aux lieux et aux milieux du Nord du pays.

Marie Gevers appartient à la génération suivante. Elle est également issue de la bourgeoisie flamande parlant le français ; on ne peut pas parler de milieu vraiment aisé : c'est une bourgeoisie rurale, vivant en retrait dans la campagne au Sud d'Anvers. On est, en ce lieu, forcément bilingue : la domesticité est flamande, c'est-à-dire qu'elle ne parle que la variante locale du néerlandais. On se revendique, dans la famille Gevers, à la fois d'un grand amour pour la Nature, issu des théories de Rousseau, et d'un attachement à ces « savoirs » ruraux qui orchestrent la vie sociale, les saisons ou l'activité agricole. Dès l'installation de la famille dans le petit manoir composite de Missembourg, il semble que le sentiment de constituer un îlot préservé ait déterminé le rapport au monde : loin de la ville, à ce moment du moins, loin de l'activité industrielle et commerçante, et loin aussi du conflit linguistique qui va prendre sa forme définitive à l'époque même où Marie Gevers commencera à écrire, dans l'entre-deux-guerres. C'est que, dès les années 1840, une réaction s'était dessinée en Flandre, qui revendiquait la reconnaissance du flamand dans l'administration du pays, qui conduisit à l'unification des dialectes flamand à l'enseigne du néerlandais (l'A.B.N., l'*algemeen beschaafd nederlands*), et aboutit progressivement à l'unilinguisme territorial. Ceci à la faveur, entre autres, du suffrage universel, les populations du Nord du pays étant numériquement majoritaires, mais

aussi en raison du refus, exprimé par les représentants politiques wallons, d'un bilinguisme généralisé dans tout le royaume.

La structure spatiale de l'îlot quelque peu anachronique que constitue Missembourg évolue, au fil des années, dans le sens d'une radicalisation qui se retrouvera plus tard, diffractée, dans l'œuvre de Paul Willems, le fils de Marie Gevers, lequel se fera connaître après la Seconde Guerre mondiale entre autres comme le dramaturge de lieux imaginaires, encerclés ou même assiégés. Avec Marie Gevers, nous n'en sommes pas encore là, et une confiance demeure, qu'on place à la fois dans le cours des saisons naturelles et, d'une manière plus implicite sans doute, dans les ressources de « l'âme belge ». Le contact quotidien avec la nature et avec les gens, peut-être aussi le sentiment que rien ne pouvait arriver de pire que les deux guerres mondiales qui passèrent par là, ont empêché l'écrivain de tirer toutes les conclusions de ce qui se jouait alentour ; si elle aperçoit bien que la culture des « illettrés » se meurt, elle ne semble pas avoir voulu voir l'ampleur et les orientations que prenait le ressentiment anti-francophone, pas plus qu'elle n'a mesuré la dévastation, en termes environnementaux, culturels ou sociaux, que provoquerait la prégnance de la Marchandise.

Missembourg est une île dans sa structure interne également : non seulement la villa est entourée d'un étang, ceinture que double un jardin, mais la demeure elle-même est régie, dans l'appréhension qu'en a l'auteur et qu'en aura encore son fils, par un centre et une périphérie. Le centre, c'est la bibliothèque, qui sert en même temps de séjour à la famille ; c'est l'espace où l'on parle, où on lit et où l'on écrit en français. C'est aussi l'espace où l'on apprend en français, tant il est vrai que Marie Gevers comme son fils y firent à leur manière leur école primaire (nous y reviendrons). Autour de ce centre, il est une zone de contact avec l'extérieur, où l'on rencontre les parlers flamands (et occasionnellement wallons) de la domesticité et du voisinage : cuisine, jardin, annexes, chemins. D'où l'insistance de l'écrivain sur sa double formation : française et « intellectuelle », d'une part, flamande et « naturelle », d'autre part.

Marie Gevers, outre son œuvre propre, principalement de romancière et d'essayiste ou de chroniqueuse, joua également un rôle d'intermédiaire culturel, toujours attentive à faire valoir les productions culturelles concernant sa région, y compris celles qui se donnaient en dialecte flamand ou en néerlandais. Lointainement liée à Émile Verhaeren, qui l'encouragea à ses débuts, elle se trouva des affinités avec le poète francophone anversois Max Elskamp, qui était comme elle soucieux de recueillir la mémoire, le folklore, les croyances et les usages de ceux qu'elle appelle les « illettrés », c'est-à-dire d'une culture essentiellement orale, ouverte sur un certain

merveilleux : les *Para-vérités*. Mais elle tâcha aussi d'entretenir de bonnes relations avec les écrivains flamands, les traduisit et fut traduite par eux. Et bien qu'elle ait choisi d'écrire en français, elle bénéficie, encore aujourd'hui, d'une relative reconnaissance de la part de certaines instances flamandes[3].

On a donc affaire à un écrivain francophone, vivant dans une situation d'adstrat, sinon même de *circumstrat* ; l'œuvre de Marie Gevers est inscrite d'une manière particulièrement nette dans un lieu qu'elle évoquera maintes fois, Missembourg, ce lieu étant lui-même situé aux marches extrêmes de la francophonie, et même au-delà, si l'on se fie aux frontières administratives d'aujourd'hui. Or, tout ceci se répercute dans son écriture, comme nous allons l'examiner à présent, à l'aide d'un roman, son meilleur roman sans doute.

« Regarde à côté, tu verras »

Madame Orpha[4] se présente avec un sous-titre : *La sérénade de mai*, qui attire l'attention sur un épisode initial, à savoir la rencontre amoureuse d'Orpha, – l'épouse du percepteur et la mère de deux jeunes enfants –, avec Louis, le jardinier qui officie dans la famille de la narratrice. C'est ensuite l'« éternelle histoire », laquelle conduit les deux amants, après maintes hésitations, à quitter ensemble le pays (la région, mais aussi la Belgique), départ qui provoque le suicide, par noyade, du percepteur. Plus tard, le couple reviendra au village.

Dans la préférence d'Orpha pour l'homme *de la Nature* aux dépens de l'homme *de la Société* qu'incarne son mari, l'auteur fictionalise implicitement son propre attachement envers un complexe qui comprend à la fois les « gens » (les « illettrés » de préférence, mais pas uniquement) et une Nature apprivoisée par la Tradition. Ce complexe se signifie par un lieu privilégié, le Jardin, lieu civilisationnel des échanges entre l'humanité et un Cosmos animé par la faune et la flore, mais aussi entre les milieux sociaux avec leurs apports culturels respectifs ; dans ce lieu clos se célèbre une essence renvoyant à la contingence les contradictions extérieures de l'Histoire[5]. Si le

---

[3] Cf p.e. l'exposition *Marie Gevers en Émile Verhaeren*, Provinciaal Museum Émile Verhaeren, Sint Amands aan de Schelde, 25 maart - 29 oktober 1995.

[4] Nous citons l'ouvrage d'après l'édition originale de 1933, Paris, Attinger ; il est disponible aujourd'hui dans la collection Espace Nord, Bruxelles, Labor.

[5] Dans l'œuvre de Paul Willems, cette disposition s'inverse : le lieu clos est considéré comme utopique, qu'assiègent avec succès les contradictions de l'Histoire et la figure cosmique du Mal, cf. notre étude «Traces d'un discours antérieur dans *Blessures* de Paul Willems », in *Lectures de Marie Gevers*, *op.cit.* ; voir aussi note *supra*.

Jardin est le « vrai lieu » où Louis revient en définitive, notons qu'il n'épouse pas Orpha devenue veuve : au-delà du petit débat social sur le concubinage, évoqué à la fin du roman, on peut y voir quelque chose comme une faille dans l'optimisme affiché, un indice que de l'irréparable a eu lieu.

Nonobstant cette hypothèse de lecture globale, il n'y a rien que de très banal dans une telle fiction, et l'on aura deviné que l'intrigue amoureuse n'épuise pas la teneur du roman lui-même. Les quelques événements ne sont d'ailleurs livrés que par intermittence et de manière indirecte, au lecteur d'une part, à la narratrice, d'autre part ; dans ce processus d'informations fragmentées, on distinguera donc encore l'ordre de l'information de l'ordre de l'intellection de cette information : le rythme avec lequel est narrée cette histoire d'amour scande en réalité un second récit, bien plus complexe, doublant le premier, et sans cesse interrompu par l'évocation de petits faits dont on n'ose dire qu'ils seraient sans importance. C'est que *Madame Orpha* est avant tout un *Bildungsroman*, un récit autobiographique où la narratrice égrène, avec un art consommé du détour et du retard, les étapes de son apprentissage. Le grand amour de Madame Orpha, son déchirement moral et affectif, la mort du percepteur, ce ne sont là, de ce point de vue, que des « choses de la vie », à apprendre et à comprendre, parmi bien d'autres éléments, petits ou grands.

Or cette multiplicité éclatée, aux registres entremêlés, ne laisse pourtant pas de produire un étrange effet d'ensemble. Vincent Van Coppenolle a montré comment fonctionnent, dans ce roman, les glissements du sens, à partir des figures du déplacement et de la condensation que sont la métonymie et la métaphore [6]. Cette poétique particulière est du reste explicitée, au début, par ce conseil que la mère donne à la narratrice : « Regarde à côté, tu verras » (p.15). De ce processus, les exemples abondent. Ainsi, à un moment donné, la fillette, qui pêche seule la salamandre au bord de l'étang, surprend la chute du receveur qui, peut-être ivre, peut-être déjà décidé à se suicider, tombe de son vélo en rentrant chez lui et manque, cette fois-là, de se noyer. Elle oublie ensuite d'en parler à son père venu la rechercher. Et voici comment se clôture ce chapitre XIV :

> *Enfin je retourne à la maison. Nannte y rentre au même moment, menant la vache. Jeannette lui crie de la fenêtre :*
>
> *– Eh bien ! ça a-t-il marché ?*
>
> *– Oh ! je pense bien...*

---

[6] VAN COPPENOLLE (Vincent), « *Madame Orpha* ou la naissance de l'art », dans M. OTTEN (dir.), *Écritures de l'imaginaire, dix études sur neuf écrivains belges*, Bruxelles, Labor, Coll. Archives du Futur, 1985, pp.79-92.

J'interroge : «Nannte, pourquoi avez-vous mené la vache à la ferme de Luypeghem ?»

Nannte hésite un peu puis...

– Och, c'est pour sa bonne santé... dit-il.

Dans la bibliothèque, maman, le Télémaque *en main, m'appelle avec impatience pour ma dictée quotidienne.*

«Elle avait cette éclatante beauté, cette vive jeunesse, ces grâces tendres, qui parurent en elle quand elle sortit de l'écume de l'Océan...»

Ce n'est que le soir, au souper, que je pense à raconter la mésaventure du receveur.

Mon père regarde maman, et dit :

– Mme Orpha est rentrée depuis hier, paraît-il... en serait-il ému à ce point ?...

Maman secoue la tête d'un air dubitatif et ne répond à rien. (p. 98)

Par un effet de concaténation et de superposition, trois éléments deviennent ici la métaphore l'un de l'autre : le retour de Mme Orpha, à laquelle on avait imposé un séjour provisoire chez ses parents pour la distraire des instances de Louis ; la glorieuse apparition de Vénus, issue des ondes, dans le passage du *Télémaque* qui est dicté à l'enfant ; la saillie de la vache par le taureau de la ferme voisine. Sans que rien soit explicité, le sens a glissé d'un élément à l'autre. Observons comme l'épisode « fictionnel » du retour de Mme Orpha est ainsi serti entre un élément « trivial » (dans l'esprit de Marie Gevers, c'est un élément « naturel », qui appartient au cycle vital[7]) et un élément « sublime », appartenant au canon esthétique, choisi pour sa tournure baroque et extrêmement « littéraire ».

Ce passage n'est pas seulement exemplaire d'une technique narrative particulière, fragmentant le récit pour mieux le centrer, favorisant la production du sens par le lecteur en évitant le commentaire d'auteur. Il indique aussi un certain positionnement du propos entre différentes strates, chacune évoquant *un certain fait dans un certain langage* : le dialogue du fermier pour la vache, celui des parents pour Mme Orpha, celui de Fénelon pour Vénus. Une autre séquence, toute semblable, structure le chapitre XXVIII : le boucher est venu à la ferme pour tuer le cochon, tandis que la vache va mettre bas et, bientôt, énonce la narratrice, fournir un lait dont « la saveur tiède et délicieuse se répandrait en [elle] » : une chose équilibre l'autre, en quelque sorte, dans le cycle naturel. Mais, par ailleurs, le

---

[7] Sur l'organisation cyclique du temps chez Marie Gevers, voir e.a. : Vincent VAN COPPENOLLE, *art.cit.* ; et ID., «Lecture», in Marie GEVERS, *La Comtesse des Digues,* 1931, Bruxelles, Labor, Coll. Espace Nord n°6, 1983, pp. 171-189.

percepteur vient de mourir de noyade (ou, si l'on veut, de chagrin suite au départ d'Orpha), et la narratrice ne manque pas d'associer elle-même les deux cadavres : « L'idée ne m'effleure même pas que puisse être déplacé ce rapprochement d'un homme mort et d'un porc saigné. Une infinie pitié m'envahit, une pitié qui va presque jusqu'aux larmes » (p.201). Quelques lignes plus loin, le passage dicté du *Télémaque* est de nature à évoquer, pour la narratrice qui a à présent assez grandi pour opérer elle-même les *rapprochements*, non seulement les deux morts que l'histoire ou la nature a exigés, mais encore la présence innocente de l'enfant qui en a été le témoin :

> *«Ces enfants, choisis de la figure la plus agréable, avaient de longs cheveux flottants sur leurs épaules, leurs têtes étaient couronnées de roses et parfumées. Ils étaient tous vêtus de blanc. Idoménée faisait à Jupiter le sacrifice de cent taureaux...»*
>
> *... «Le sang des victimes fumait de tous côtés ; on le voyait ruisseler dans les profondes coupes d'or et d'argent.*
>
> *«Le vieillard Théophane, ami des dieux et prêtre du temple, tenait, pendant le sacrifice, sa tête couverte d'un bout de sa robe de pourpre, ensuite il consulta les entrailles des victimes qui palpitaient encore.»*
>
> *Je songeais à Bal, le boucher blanc et rouge, à Jeannette recueillant, dans une terrine à fleurs, le sang destiné aux boudins, et à la plainte lente de la vache, à ce toucher d'une chose tuée, dont souffrait encore ma main, et je ne pouvais retrouver ma sérénité sur le* sort *qui avait jeté Orpha vers Louis, le sort qui les avait entraînés en France en laissant là, dans un lit, un mort (pp.202-203)*[8].

Ces deux exemples illustrent assez la poétique particulière de *Madame Orpha*, poétique qui s'explicitait dans le conseil de la mère : « Regarde à côté, tu verras[9]. » Le sens de tel fait est à trouver « à côté » ou, plus précisément, dans le mouvement de lecture qui va du fait lui-même, brutal, vers ses « à-côtés ».

En même temps, il apparaît que cet « à-côté » n'est pas simplement un autre fait, mais un autre fait rapporté dans un autre langage ou dans un autre registre de la communication, et qu'on est plus libre de scruter et de comprendre parce qu'il est « à côté ». Ceci va se retrouver dans la problématique des langues.

---

[8] « Sort » figure en italiques dans le texte : c'est un mot, au départ non intelligé par l'enfant, qu'elle a intercepté dans une conversation au sujet des évènements et qu'elle s'efforce à la fois d'utiliser à son tour et de comprendre.

[9] Ce que J. HANSE appelait le procédé du « contrepoint » dans la préface de *Madame Orpha ou la sérénade de mai*, Bruxelles, J. Antoine, 1974, p.12.

Les langues d'« à côté »

Les exemples que nous avons évoqués montrent qu'à l'intérieur de ce roman en langue française, des niveaux pouvaient être distingués, respectivement rapportés à des voix qui, tout en énonçant leur discours en français, procédaient de registres différents : un parler neutre ou sobre, celui de la narratrice et de ses parents ; un parler « simple », celui des domestiques ou des fermiers, dont le lecteur peut supposer qu'il est vraisemblablement traduit du dialecte local ; un parler « sublime », caractérisé par son ambition « littéraire » déclarée et fourni par les citations du *Télémaque*.

Ceci indique d'une part un rapport de distance, et même d'étrangeté, entre l'énonciation principale du roman et les apports « français » représentés, marqués par une sorte d'enflure[10]. Les citations du *Télémaque*, dans *Madame Orpha*, marquent à la fois une affiliation et une mise à distance, qui paraissent concerner, d'une part, une certaine esthétique devenue anachronique et, d'autre part, le lieu où cette esthétique est valorisée, la France. Or l'action met par ailleurs en scène de manière plus « réaliste » la France comme le lieu où Orpha et Louis peuvent s'enfuir et, comme ouvriers saisonniers, provisoirement survivre, mais dont ils reviennent assez vite. Ce retour est expliqué : si Orpha, qui est une petite bourgeoise, se débrouille en français, ce n'est pas le cas de Louis ; mais, au-delà de cette justification vraisemblable, basée sur la langue, il est permis de penser que Marie Gevers ne pouvait s'accommoder de l'idée même d'une immigration et encore moins d'une immigration en France[11] : aussi bien, le retour au village constitue-t-il

---

[10] Assurément, la simplicité, comme thème, comme sujet, comme discours ou comme style, est l'une des constantes les plus significatives de la littérature française ou en langue française de l'entre-deux-guerres. Il semble qu'en Belgique francophone, cette simplicité littéraire ait trouvé un terrain particulièrement fertile à ce moment, puisqu'on la retrouve chez des écrivains aussi différents que Paul Nougé, Paul Desmeth, Gaston-Denys Périer, Franz Hellens ou André Baillon : avant-gardes, littérature « prolétarienne » ou « populiste », néo-classicisme, esthétiques « nègre » ou coloniale, etc. D'un autre point de vue, on soulignera que la distance ici posée par rapport à la France procède bien d'une démarche concertée, qui joue avec ce qu'on appelle trop sommairement l'« insécurité linguistique » : cf. « Lecture », in *La Grande Marée*, *op.cit.*

[11] Cf. *Ibidem* ; et VANCOPPENOLLE (V.), « La composition de *Madame Orpha* et son histoire. Quelques notes », in *Lectures de Marie Gevers*, *op. cit.*, qui attire l'attention sur l'importance de cette dimension dans la préhistoire du roman, et notamment dans une nouvelle intitulée *Vergers* (1920), qu'il cite : « Oui, la langue française, c'était bien la greffe, entée depuis des siècles, et la sève, la sève de ce sol flamand que j'aimais tant, [...] la sève du terroir nourrissait comme siens les rameaux français, et les fruits en étaient plus beaux... C'est donc pour cela que nos plus grands poètes chantaient en français ? »

le retour « naturel » au « vrai lieu » identitaire, de même que l'énonciation, après avoir cité le *Télémaque*, « revient » à elle-même.

D'autre part, un semblable rapport d'affiliation et de distance s'établit avec le parler « populaire », lequel est vraisemblablement traduit du flamand dans les exemples cités. À de nombreux endroits dans le roman, la langue « autre » apparaît de manière plus explicite, toutefois selon des modalités distinctes.

D'abord, relevons qu'un certain nombre d'occurrences de mots ou d'expressions flamandes produisent ce que nous pourrions appeler un « effet de région », lequel fonctionne à l'instar de ce que Barthes a appelé un « effet de réel », mais en lui ajoutant une donnée sociotopologique qui inscrit le roman dans la sensibilité régionaliste. Il en va ainsi de ces mentions du *platte kees* (p.194), du *meivisch* et du *waterzooi* (p.212) : aliments ou préparations culinaires dont les appellations n'ont certes pas d'équivalents en français[12], mais qui, surtout, fonctionnent de manière à produire le sentiment d'une vérité réaliste, attestant le savoir naturaliste de l'auteur tout en exotisant, si l'on peut dire, le lieu dont il parle.

Les choses sont plus complexes dans le passage suivant, un dialogue à propos d'une rixe à laquelle Louis a été mêlé :

> – *Quelle passion, Max ! dit mon père.*
>
> *Suremont secouait sa vieille tête : « Violente ! » dit-il,* hevig, hevig *(le mot de Mme Liebens !) (p.82).*

Les deux amis, qui sont aussi des voisins, parlent ici, vraisemblablement, en français ; l'un cependant semble citer, en la répétant, une épithète flamande, qu'aussitôt la narratrice identifie comme étant une expression d'une autre voisine. L'absence de guillemets rend toutefois très incertaine la détermination de la voix qui énonce ces « hevig, hevig » : il est possible que ce soit la narratrice qui traduise l'épithète « violente » que Suremont a prononcée en français ; il est possible aussi, à l'inverse, que le dialogue ait été prononcé en flamand, et que la narratrice ait traduit *hevig* par « violente ». Quoi qu'il en soit, ce genre de mentions est de nature à rappeler le caractère plurilingue du contexte de communication et d'entendement.

Un deuxième type d'occurrences s'accompagne d'un commentaire explicite, dont la vertu est d'attirer l'attention sur ce contexte, ceci afin de le situer par

---

[12] Le *platte kees* est une variété locale du « fromage blanc » ou du « quark » allemand ; le *meivisch* est un poisson qu'on pêche dans la mer du Nord au mois de mai seulement, caractéristique en raison de ses arêtes d'un vert fluorescent ; le *waterzooi* est un plat traditionnel, aujourd'hui fort prisé, soit de poisson soit de poulet.

rapport à une région, mais aussi de souligner les mouvements de traduction, de passage d'une langue à l'autre, qui caractérisent le milieu d'apprentissage. Ainsi :

> *Dans la cour je rencontre Louis. Je lui crie joyeusement bonjour. Il tourne vers moi son beau visage. Il porte aussi le reflet du printemps : ses traits sont heureux et détendus. Il dit : « Voilà la poussée ![13] »*
>
> *Car jamais nos Flamands ne disent «Le Printemps» ; ce mot n'est pas usité... ils l'appellent : «la poussée» comme ils disent «messe de saint Bavon» pour « l'automne[14] ».*
>
> *– Oui ! Louis, c'est la poussée ! Vraiment, c'est la poussée ! (p.94).*

Dans ce cas, aucun mot flamand ou néerlandais n'apparaît comme tel. « Le printemps » et « l'automne » sont rapportés en français ; équivalents du néerlandais « de lente » et « de herfst », « la poussée » et la « messe de Saint Bavon » sont par contre traduits du dialecte local, celui qu'emploient « nos Flamands » – expression où l'adjectif possessif renvoie, au-delà de la domesticité, à la région, avec pour vertu de faire apparaître, à l'intérieur de la langue « autre », plusieurs idiomes.

Une troisième modalité est sans doute plus délicate à isoler : à de nombreuses reprises, le lecteur a le sentiment, plus ou moins net selon les cas, c'est-à-dire selon le plus ou moins de littéralité avec laquelle la narratrice traduit (ou avec laquelle l'auteur feint de traduire), que le texte français est en réalité démarqué d'un énoncé flamand. « C'est un drôle de corps », dit Kota, une domestique, à propos du receveur (p.111). Plus bas, la formule : « donner, reprendre, ne durent point », s'énonce selon un tour proverbial ; le proverbe n'étant pas connu en français, et l'énoncé étant placé dans la bouche de Kota, ce qu'on pourrait appeler un « effet de proverbe », variante d' « effet d'oralité », s'en trouve produit pour le lecteur francophone, en dépit de l'absence de guillemets.

> *J'étais, ainsi que beaucoup d'enfants de la bourgeoisie flamande, élevée exclusivement en français par mes parents. Ils m'avaient donné l'amour des arbres, des plantes, des météores, c'est pourquoi la nature aussi me parlait en français. Mais toute la part populaire de ma vie restait flamande, toute l'humanité, représentée, pour moi, par les paysans et les gens du village. J'étais une enfant concentrée et silencieuse entre mes parents demi-dieux et le jardin-dieu.*
>
> *M'exprimant difficilement, je recevais les impressions en profondeur. Les termes précis me furent connus très tôt en français. Les mots qui concernaient mes*

---

[13] Vraisemblablement : « de groei », dont le sens général est « la croissance ».

[14] Voir *infra*.

> sensations *enfantines vivaient en flamand, mais je parlais cette langue phonétiquement en illettrée. Quand les termes m'échappaient, je les complétais par un contexte français. Il y avait en moi une sorte de dualité. Intelligence française, mais tout ce qui était expérience personnelle, choses perçues par les sens, se développait en flamand.* La narratrice a tenu à commenter explicitement, au début du chapitre V, cette situation de plurilinguisme :
>
> *Je restais un sauvage petit être flamand (p.46).*

Relevons, dans ce passage, l'affirmation identitaire finale, aussi nette que possible, et que l'adjectif « sauvage » vient encore renforcer dans la distance qu'elle énonce par rapport à l'« intelligence française ». Si l'éducation délivrée par les parents comme l'univers naturel sont à la fois divinisés et français, normés et acquis « très tôt », en définitive l'énonciation identitaire se rallie à une « humanité » particulière, en soulignant que les « *sensations* vivaient en flamand », que « l'expérience personnelle [...] se développait en flamand ». D'un côté, un certain statisme et une certaine standardisation du savoir (sauf dans le chef de la nature, qui « parlait »), relayée par l'image de l'enfant sage (« concentrée et silencieuse ») ; de l'autre côté, une spécification personnelle et une dynamique, relayée par l'image de l'enfant « sauvage ».

Cette dynamique, en réalité, et quoi qu'il en soit de l'affirmation identitaire, vient moins des vertus du dialecte ou de la langue flamande que des allers et venues entre le français et ceux-ci : « *Cette dualité* était favorable au rêve dont je nourrissais mon âme » (p.46 ; je souligne). À plusieurs reprises, la narratrice suggère que la langue flamande, parce que langue seconde, parce que langue *étrange*, dirions-nous, aux oreilles de l'enfant, est ce qui lui ouvre l'esprit ; ainsi de cette scène initiale, où la fillette observe la cuisson du pain de seigle en même temps qu'elle écoute le bavardage de Cornélie, originaire de la région du littoral où l'on parle une autre variante du néerlandais :

> *C'est pourquoi, en ce pluvieux novembre, la voix éraillée de Cornélie, à cause de ce patois, orne mon rêve d'images maritimes et printanières.* [...]
>
> *Ah ! la subtilité des perceptions enfantines ! Je préfère ce pain à notre pain blanc de froment. Par la vertu du patois de la fermière, par la magie de l'arôme particulier dû au levain, il prolonge dans ma pensée, l'image de la mer au printemps (pp.11-12).*

Cette rêverie est en réalité un souvenir du littoral, cette langue seconde est en l'occurrence une langue tierce, plus étrange encore. Peu importe. Au-delà de l'opposition du pain de seigle (spécifique) et du pain blanc (standardisé), l'essentiel est d'observer la dynamique qui naît de cette étrangeté.

Cette dynamique se trouve thématisée à divers endroits par l'évocation de *calembours*, au sens que Vincent Van Coppenolle a donné à ce terme, c'est-

à-dire : des énoncés non compris ou mal compris, et pour cette raison formant des jeux de mots à même d'activer le processus de sémantisation du monde vécu par la fillette. En voici un :

> *Quand maman dit : «Het leven is maar een bul» (le vrai mot est « bulck »*[15]*, mais elle patoisait).* Het leven is maar en bul – *la vie est une fumisterie, – je traduisais bien correctement : « la vie n'est qu'une... », mais le mot suivant m'échappait, je le prenais dans le sens français : « la vie est une bulle. » Le symbole de la vie m'est resté, pour longtemps, la bulle de savon irisée, merveilleuse, passagère, qui périt soudain ; il faut se hâter de l'admirer et de jouir de ses belles couleurs.*
>
> *« Et comme c'est exact», pensai-je, «cette comparaison de maman ! Quand la bulle éclate dans les yeux, on pleure comme lorsqu'on est triste... Dans la vie de Louis, une bulle a certainement éclaté. »*
>
> *Jeannette, plus silencieuse encore que moi, s'exprime par exclamations maussades, par interjections. Elle aussi parle de « bulles ». Si Likske, la femme de chambre joufflue, emplit la cuisine de son rire de petit canard, à toutes les sottises que lui débite le roux et creux Nannte, valet de ferme et aide-jardinier, Jeannette, irritée, crie : « Amol bulle » (C'est tout des bêtises...) et je traduis : « Tout des bulles » (p.46).*

À la sémantisation à laquelle se livre la narratrice, on ajoutera celle de l'écrivain qui, de place en place, joue à son tour avec le signifiant «bulle», qu'on retrouve e.a. dans le sérieux *Bulletin des Entomologistes* (p.52), dans l'épisode des anguilles à pêcher (p.217) et, plus près de notre citation, dans le nom du « sénateur de Bulcke » (p.43), évoqué pour des « affaires ».

D'autres exemples de ces *calembours* : ainsi, les deux acceptions de « aanhouder » (p.74) : « tenace » et « prétendant », font dévier « à-côté » le sens du proverbe flamand rapporté en français : « Aux tenaces, le gain de la partie. » Ainsi encore, la narratrice tire-t-elle parti de son incompréhension de la formule désignant, dans le dialecte, l'automne : « Boomis » – en réalité, commente-t-elle, une déformation de « Bavo-mis », fête de Saint-Bavon –, où elle n'entend que « Boom-mis », « messe des arbres[16] » (p.59).

Cette prise en considération, dirait-on, arrêtée, des mots ne concerne pas systématiquement une langue « autre » par rapport au français, mais une

---

[15] Le dictionnaire *Grootaers* dans son édition de 1938, à peu près contemporaine du roman, ne renseigne cependant que le mot « bul », pouvant désigner à la fois « taureau » ou « lourdaud », « bulle (papale) » ou « loque » ; au pluriel (« bullen ») : « affaires » ; une bulle d'air ou de savon se dit plutôt «bel».

[16] Cette question du « calembour » ou mieux, de la *mésécoute*, se retrouve dans l'œuvre de P. Willems (voir : M. LISSE, « Une poétique de la mémoire », dans *Textyles*, n°9, 1992, pp.333-342).

pluralité d'énoncés de diverses origines. Ainsi la narratrice observe-t-elle que l'interjection « mens » (homme) scande les propos de tel personnage de sa région, tandis que les propos d'un autre, originaire de la région de Malines, se terminent invariablement par « kind » (enfant). Même le wallon se trouve occasionnellement évoqué, pour l'accent borain de tel voisin francophone (p.123) ou pour le vocabulaire de son jardinier (p.126). Et, forcément, c'est le cas aussi du français, notamment dans un mot « inventé » : le « candiraton » (e.a. pp.25, 154, 214), dans l'indexation d'un mot étrange, qui sent sa litote à plein nez : le « sort » (e.a. p.229), ou dans l'arrêt sur tel mot, par exemple :

> Il y a les *baies*, comprenez-vous ce mot : baies ? Tout ce qui est mouillé, frais et vivant dans le déclin des choses. Des baies sanglantes, empoisonnées, que les oiseaux craignent ; la symphorine neigeuse, le sorbier hanté de grives, le rouge courroux des églantiers, et le sureau fade, doux et obscur comme une nuit de septembre chaude et sans lune. Et les glands revêches qui ressemblent à des œufs d'un petit oiseau des tempêtes ; les marrons admirables, inutiles, satinés et gras ; et la châtaigne hérissée, au cœur blanc ; et ce vent froid, qui court à cinq heures et les abat (p.39).

Des vertus de l'insécurité linguistique

C'est assurément via le regard de l'enfant que les langues sont ici ressenties comme étranges. Mais on aura compris qu'il ne s'agit là que d'une motivation liée aux circonstances de la fiction et son mode d'énonciation particulier. En réalité, l'écrivain développe, à travers la narratrice, une poétique toute personnelle, à laquelle fut évidemment profitable sa situation géo-historique d'écrivain francophone dans un circumstrat dialectal et néerlandais.

Certes, ces arrêts sur les mots ne sont pas sans produire, nous l'avons dit, un effet réaliste, susceptible de faire classer l'écrivain dans la catégorie du régionalisme. Émarge aussi au régionalisme une sorte d'anti-modernisme, marqué en ce cas par une conception cyclique du Temps, d'un côté, et, de l'autre côté, par la volonté de sauver, par l'écrit, quelque chose de la culture populaire, orale, en voie de disparition. La diversité des patois flamands intéresse plus l'auteur que l'essor du néerlandais standardisé, dont on peut se demander s'il n'est pas implicitement figuré dans le roman par le percepteur, représentant de la petite bourgeoisie administrative qui n'a pas, aux yeux d'Orpha, la séduction virile de Louis. Orpha, qui aurait pu vivre en France parce qu'elle se débrouille en français, renonce à cette perspective. Mais si elle prend le parti d'un retour en Flandre, ce n'est pas pour revenir vers son mari : celui-ci est légitime, peut-être, mais il est présenté comme faible et, finalement, inadéquat. Elle s'obstine donc à privilégier une instance à la fois

« naturelle », traditionnelle et populaire (Louis en Flandre bien qu'illégitime) aux dépens des deux autres possibilités plus « correctes » (l'expatriation, le retour au foyer conjugal). Une telle lecture du roman en fait une sorte de plaidoyer, peut-être inconscient, en réaction contre l'évolution sociopolitique du moment, où l'on assiste au triomphe du profil sociologique et linguistique qui semble incarné par le percepteur, aux dépens des profils populaires (dialectaux) et grands bourgeois (francophones) ; contre, également, l'unification linguistique de la Flandre (en *A.B.N.*), qui est la grande opération politique du temps.

Nonobstant cet aspect, le régionalisme, qui fut prospère en Belgique au tournant du siècle, est alors sur le déclin et Marie Gevers sera elle-même l'un des curieux signataires, en 1937, du *Manifeste du Groupe du Lundi*, texte qui revendique une appartenance culturelle à la France et qui tourne le dos à une certaine tradition régionale. C'est sans doute que le propos d'un roman comme *Madame Orpha* est plus ambitieux que celui de tel récit décrivant les « ceux de chez nous ». Non pas qu'on puisse se contenter ici de ce qui est devenu un cliché : l'exploration du particulier peut évidemment avoir un intérêt universel. C'est plutôt qu'au-delà du contenu particulier (que l'auteur, fera-t-on facilement observer, se garde d'enfermer dans un seul lieu selon une perspective « ethnologique »), la forme dans laquelle s'exerce le rapport aux lieux et aux langues, aux gens et aux parlers, cette forme qui les multiplie et les fragmente tout en les unissant, relève d'une approche fort peu régionale du monde et du cosmos.

La langue « autre » – la langue considérée comme autre, la langue de l'autre – est donc ce qui s'accueille et ce sur quoi l'on s'arrête, jusqu'à renouveler sa compréhension. Ce pourrait être la définition de la poésie ; c'est celle d'une poétique, où l'on notera également qu'est évitée la tentation d'une totalisation du sens ; des voix s'ajoutent, qui enrichissent et multiplient l'appréhension de l'être-au-monde, mais qui ne donnent à aucun moment l'impression de pouvoir ni de vouloir en épuiser la signification, d'en avoir le dernier mot. L'interférence de la langue « autre » produit ainsi des effets de décalage ou d'étrangeté, tout semblables à ceux qu'on observe pour le roman de l'immigration en France, et qui lui assurent sa pertinence en termes de « littérature mineure[17] ».

D'un autre point de vue encore, le roman illustre à sa manière le fait que « l'insécurité [linguistique] soit une des conditions de la production des

[17] LARONDE (Michel), « Stratégies rhétoriques du discours décentré », in BONN (Ch.), dir., *Littératures des immigrations*, T.1. Paris, L'Harmattan, 1995, pp. 29-39.

littératures francophones », selon la formule de J.-M. Klinkenberg [18]. Cette condition n'a pas seulement des aspects négatifs, puisqu'elle suscite des dynamismes novateurs[19], ici représentés par la poétique particulière que nous avons dite. Il faut, certes, mettre cette insécurité en relation avec le « déficit identitaire » qui est souvent manifeste en Belgique francophone et qui prend, dans le cas de Marie Gevers, la configuration spécifique que nous avons suggérée. Mais on a trop souvent pensé un tel déficit dans les termes qu'imposait une conception encore herdérienne de la nation, c'est-à-dire par contraste avec une identité dite « positive ». Or, le mouvement flamand en Belgique, mouvement auquel on a vu que Marie Gevers, indirectement, résistait, a fortement souscrit à cette conception herdérienne d'un espace homogène où coïncideraient une langue, un peuple, une culture, et parfois même plus. Aussi bien ce qui apparaît bien chez l'écrivain comme une réaction contre l'évolution « moderne », politique et sociale d'unification, se traduit-il dans sa poétique par une autre modernité, celle d'un sujet qui, certes, se construit, mais dans le déficit et la fragmentation d'un Réel *toujours à rassembler un peu.*

Madame Orpha débute par un merveilleux incipit : « Le goût de l'eau diffère selon les puits. » Phrase qu'on pourra comprendre ainsi : le goût de l'eau ne se révèle que dans la confrontation de différents puits. Sans doute n'est-ce pas un hasard si l'œuvre de Marie Gevers, si attentive aux spécificités autant qu'à leur communication, fait aujourd'hui l'objet d'un nouvel examen dans le contexte de l'apprentissage du français langue étrangère et, plus généralement, de l'interculturalité. D'une part, l'œuvre est régie, comme nous avons tenté de le montrer, par une dynamique interne liée au jeux des langues : elle exhibe, en quelque sorte, la pratique interculturelle elle-même. D'autre part, elle s'inscrit volontairement, et même avec insistance, dans les signes d'un lieu spécifique, marqué par telle configuration particulière du jeu des langues : elle est ainsi identifiable dans la communication interculturelle, ce qui en fait un matériau particulièrement favorable pour ce type de travail[20].

Mais cet aspect enferme quelque peu la réflexion en s'appuyant sur une définition convenue du mot *culture* : il y aurait des territoires distincts, des

---

[18] « Insécurité linguistique et production littéraire », in FRANCARD (M.), *L'insécurité linguistique dans les communautés francophones périphériques*, Vol. I, Louvain-la-Neuve, Institut de Linguistique, 1993, p.74

[19] *Idem,* Vol. II, 1994, p.139.

[20] Cf. ESSER (Regina), « Distanzen bei der Lektüre fremdsprachlicher Texte am Beispiel der belgischen Literatur », dans BREDELLA (L.) & CHRIST (H.), Hg., *Didaktik des Fremdverstehens*. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1995, pp.131-143.

régions différentes, bref une vérité du texte qui se situerait en amont de lui-même et dont l'auteur serait le porte-parole. Sans doute Marie Gevers partagea-t-elle cette conception régionaliste qui se retrouve encore aujourd'hui à maints endroits de la critique des littératures francophones, spécialement lorsqu'il s'agit des pays du Sud. Et cependant, dans *Madame Orpha*, elle dépasse cette frontière-là, conceptuelle : elle ne témoigne pas de la Flandre comme territoire différent, mais de l'intérêt poétique et humain qu'il y a à ne pas faire coïncider territoire et langue (la France et *Télémaque* ; la Flandre et le percepteur), à profiter au contraire de la diversité intrinsèque au territoire pour ouvrir le procès du sens.