

RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

Bohèmes, oubliés et maudits

Saint-Amand, Denis

Published in:
Textyles

DOI:
<https://doi.org/10.4000/textyles.2863>

Publication date:
2018

Document Version
Version revue par les pairs

[Link to publication](#)

Citation for published version (HARVARD):
Saint-Amand, D 2018, 'Bohèmes, oubliés et maudits', *Textyles*, VOL. 53, p. 11-24.
<https://doi.org/10.4000/textyles.2863>

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Bohèmes, oubliés et maudits

Denis Saint-Amand

Au matin j'avais le regard si perdu et la contenance si morte, que ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu.

Arthur Rimbaud, « Mauvais sang »

Le motif polymorphe et omniprésent de la marginalité littéraire offre trois prises différentes au moins : il est d'abord saisissable dans les trajectoires effectives d'individus tenus à l'écart du *cursus honorum* lettré ; il s'incarne ensuite dans des postures (manières d'occuper une position au sein du champ en jouant d'une inadéquation à celui-ci ou en la surjouant) ; il se déploie enfin sur le plan thématique dans des œuvres esquissant un portrait fictionnel de leur auteur ou relatant les péripéties de personnages écrivains en rupture de ban. Encore toutes les formes de marginalité ne sont-elles pas similaires : bohème, oubli et malédiction constituent trois modalités spécifiques de l'anomie littéraire, voisines et présentant des zones d'intersection, mais qu'il convient de distinguer. Toutes se rencontrent dans le domaine de la littérature belge et contribuent à nourrir son *imaginaire*, ici entendu dans le sillage de Pierre Popovic¹, mais aussi ce que Pierre Bourdieu appelait l'*illusio* propre à un univers spécifique, c'est-à-dire l'adhésion à un ensemble de croyances, rites, comportements et règles implicites favorisant la participation au jeu² – dans le cas de l'univers qui nous concerne, il s'agit pour le dire vite d'un « sens littéraire commun », selon la belle formule de Pascal Durand³.

Légèreté bohème

On sait, depuis les travaux de Bourdieu⁴, comment l'autonomisation du champ littéraire français, au mitan du XIX^e siècle, est marquée par le développement d'une double logique de production : l'une, soucieuse de satisfaire les attentes d'un public bourgeois, privilégie la diffusion massive et le profit à court terme ; l'autre, héritière de la vision romantique d'une

¹ Pierre Popovic, dans un article polémique, programmatique et stimulant, note que « l'imaginaire social est ce rêve éveillé que les membres d'une société font, voient, lisent et entendent et qui leur sert d'horizon de référence pour tenter d'appréhender, d'évaluer et de comprendre la réalité dans laquelle ils vivent » et « composé d'ensembles interactifs de représentations corrélées, organisées en fictions latentes [en note : Des fictions au sens propre, avec des héros, des traîtres, des aventures, des débuts, des fins, des recommencements, etc.], sans cesse recomposées par des propos, des textes, des chromos et des images, des discours ou des œuvres d'art. » [POPOVIC (Pierre), « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », dans *Pratiques*, p. 151-152, 2011, disponible à la page : <http://pratiques.revues.org/1762>]. Popovic isole quatre grands ensembles de représentations : « le premier concerne l'histoire et la structure de la société [...] ; le deuxième la relation entre l'individu et le collectif global [...] ; le troisième la vie érotique [...] ; le quatrième le rapport avec la nature [...] ». La façon dont l'écrivain se pense et est pensé, en tant que type social et dans sa singularité, en tant que fonction chargée de valeurs et d'un rôle plus ou moins précis, semble se situer à l'intersection des premier et deuxième ensembles.

² « L'*illusio*, c'est le fait d'être pris au jeu, d'être pris par le jeu, de croire que le jeu en vaut la chandelle, ou, pour dire les choses simplement, que ça vaut la peine de jouer. » [BOURDIEU (Pierre), *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, coll. Points essais, 1994, p. 151.]

³ DURAND (Pascal), « L'occulte au fond de tous. Idéologie et sens littéraire commun », dans *CONTEXTES*, n° 2, *L'idéologie en sociologie de la littérature*, 2007, disponible à la page : <http://contextes.revues.org/index185.html>. Voir également « Vers une *illusio* sans illusion ? », dans SAINT-AMAND (Denis) et VRYDAGHS (David), dir., *CONTEXTES*, n° 9, *Nouveaux regards sur l'illusio*, 2011, disponible à la page : <http://contextes.revues.org/4800>.

⁴ BOURDIEU (Pierre), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992], Paris, Seuil, coll. Points, 1998.

élite artiste, refuse les concessions envers le grand public et favorise les écrivains reconnus par leurs pairs. En plus de structurer des stratégies d'édition et de publication, l'opposition entre valeur marchande et valeur littéraire infléchit les représentations associées au milieu littéraire. L'écrivain bohème incarne de cette façon avec le rentier (qui n'a pas à se soucier des revenus générés par ses œuvres et qui se révèle l'antithèse du précédent sur le plan du confort) la rupture avec une logique de production vouée au profit. Condamnés à la précarité, les bohèmes finissent par revendiquer celle-ci en la présentant comme un gage de leur pureté artistique : vivant de petits métiers, gratte-papiers occasionnels ⁵, ceux que Robert Darnton appelle les « Rousseau du ruisseau » ⁶ font l'expérience de la *sancta paupertas* et en gonflent la mythologie. Sous la plume de Murger (dont les célèbres *Scènes de la vie de bohème* de 1851 inspireront l'opéra de Puccini), Rimbaud (qui rédige une apologie de la vie sur les routes dans « Ma Bohème », avant de la relativiser dans « Vagabonds »), Verlaine (qui, avec « *Laeti et errabundi* », dresse un portrait nostalgique de l'errance avec le dernier cité) et autres Corbière (dont l'auto-ironique « Bohème de chic » participe à l'énonciation ambivalente des *Amours jaunes*), sous le pinceau de Carl Spitzweg (cantonnant « Le pauvre poète » à sa mansarde – l'un des hauts lieux de l'imaginaire bohème), c'est une manière d'être, anticonformiste et économe de moyens, qui se trouve surexposée et en vient paradoxalement à se normaliser, dans un processus d'« institutionnalisation de l'anomie » pour le dire une fois encore avec les mots de Bourdieu ⁷. La bohème, à cet égard, se révèle à la fois une réalité ambiguë, conciliant promiscuité populaire par sa précarité économique et raffinement aristocratique ⁸, et une valeur absolue, dont Jean Marie Goulemot et Daniel Oster soulignent bien le caractère réflexif : « elle se donne pour du vécu, mais c'est un vécu entièrement codé, qui ne peut s'échapper de ses propres stéréotypes. Le bohème se situe ainsi dans un perpétuel stade du miroir, une contemplation figée et fixiste de son autobiographie. » ⁹ Si l'écrivain bohème est hanté par la marginalité qui le caractérise, il se sauve en quelque sorte par le caractère spéculaire de celle-ci, volontiers retraduite dans la fiction et revendiquée par une exhibition de manières, tours langagiers et autres fréquentations qui l'érigent en axiologie positive.

Difficile à définir sans se montrer réducteur, la bohème n'en est pas moins saisissable à travers des codes, des acteurs et des espaces. Pour le domaine parisien, on sait comment elle a pu s'observer au Quartier latin, à Montmartre ou dans le Marais qui, avant de se transformer en hauts lieux touristiques, étaient avant tout les repaires des étudiants et des artistes. Le milieu littéraire belge, moins centralisé, offre forcément des espaces de développement multiples, et plusieurs travaux ont déjà eu l'occasion de questionner les réseaux de la bohème qui ont pu se souder à Bruxelles, La Louvière, Namur ou Liège. On a de cette façon observé comment, dès les années 1850, dans la capitale, de jeunes gens se rassemblent en vertu de leur positionnement anti-bourgeois, lequel cible en premier lieu « les grenouilles de bénitiers

⁵ Le développement de la « civilisation du journal », au long du XIX^e siècle, va permettre aux aspirants écrivains de trouver un moyen de subsistance. Puisqu'ils sont nombreux et que les places sont rares, collaborer à des périodiques leur permet de vivre de leur plume, même si l'activité ne correspond pas directement à leurs attentes en matière d'écriture. Voir notamment THÉRENTY (Marie-Ève), *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Honoré Champion, 2003.

⁶ DARNON (Robert), *Bohème littéraire et révolution* [1983], Paris, Gallimard, 2010.

⁷ BOURDIEU (Pierre), « L'institutionnalisation de l'anomie », dans *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n° 19-20, 1987, p. 6-19. Sur la bohème en tant que posture collective et mythe littéraire, voir SEIGEL (Jerold), *Bohemian Paris : Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life*, New York, Elisabeth Sifron Books/Viking Penguin, 1986 et l'ouvrage collectif BRISSETTE (Pascal) et GLINOER (Anthony), dir., *Bohème sans frontière*, Rennes, PUR, coll. Interférences, 2010.

⁸ Voir BOURDIEU (Pierre), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 100.

⁹ GOULEMOT (Jean Marie) et OSTER (Daniel), *Gens de lettres, écrivains et bohèmes*, Paris, Minerve, 1992, p. 130.

conservatrices du très puissant “parti” catholique », mais s’oppose aussi « aux “doctrinaires” (soit, parfois, à papa et maman...), libéraux “de droite” partisans du libre-échange en économie, non interventionnistes dans le domaine social et anticléricaux “modérés” en politique »¹⁰. Cafés¹¹, bordels¹², mansardes et paradis des théâtres dessinent une géographie de cette bohème, dont la mythologie s’incarne aussi dans des figures saillantes. Thyl, le héros populaire, se donne de cette façon à voir comme l’un de ses symboles : héritier improbable de Renard le goupil et de Panurge, ancêtre de Gavroche et de Huckleberry Finn, il est le trublion bohème par excellence¹³ et donne son nom à l’hebdomadaire *L’Uylenspiegel* qui, de 1856 à 1863, abritera les productions satiriques de plusieurs représentants de la modernité littéraire et artistique belge¹⁴. Grâce à Charles de Coster, les exploits de Thyl l’espègle seront remis au goût du jour dans la revue, avant de connaître la fortune livresque que l’on sait¹⁵. Avec Thyl se manifeste une différence fondamentale entre la bohème et la malédiction : si toutes deux peuvent s’appréhender comme une forme de ratage social en regard d’une norme évaluative, la seconde ne peut s’envisager que comme le dénouement de la première sur un mode de la souffrance que celle-ci ne présuppose pas. On le voit bien avec le personnage de Thyl et les Zwanzers bruxellois, mais aussi dans les mises en scène de soi en poète-pitre chez Jean-Pierre Verheggen (« Je crois en saint Vagabondieu ! »¹⁶) : la bohème, toute miséreuse qu’elle soit, est affaire de désinvolture, là où la malédiction se vit en termes d’affliction.

Oubliés, éclipsés

Style de vie marginal, la bohème n’est pas forcément synonyme d’oubli et on sait à quel point sa revendication peut aujourd’hui contribuer à l’accroissement paradoxal de différents capitaux – médiatique, relationnel, symbolique et, tout simplement, financier¹⁷. L’oubli, phénomène psychologique et biologique, doit ici s’envisager comme l’envers ambivalent d’un processus de consécration¹⁸ : être oublié, c’est être absent de la mémoire ou en avoir disparu.

¹⁰ VAN DEN DUNGEN (Pierre), « Un bohème bruxelloise », dans BRISSETTE (Pascal) et GLINOER (Anthony), dir., *Bohème sans frontière, op. cit.*, p. 266. Voir aussi, du même auteur : VAN DEN DUNGEN (Pierre), « À l’origine d’une Bruxelles qui bruxelles », dans Jaumain (Serge) et Linteau (Paul-André), dir., *Vivre en ville, Bruxelles et Montréal (XIX^e-XXI^e siècles)*, Bruxelles-New York, Peter Lang, 2006, p. 325-349.

¹¹ Voir notamment FÄCKER (Julie), « Lieux d’écrivains. Le café dans la construction posturale des Jeunes Belgique », dans ARON (Paul) et BROGNIEZ (Laurence), dir., *Textyles*, n° 47, *Bruxelles une géographie littéraire*, 2015, disponible à la page : <http://textyles.revues.org/263>.

¹² Voir PAQUET (Fanny), GRAINDORGE (Gaëlle) et LHOTE (Camille), « Géographie de la débauche. Une physiologie des lieux de prostitution bruxellois », dans ARON (Paul) et BROGNIEZ (Laurence), dir., *Textyles*, n° 47, *op. cit.*, disponible à la page : <http://textyles.revues.org/2622>.

¹³ Comme l’écrit Pierre Van der Dungen : « le choix de ce héros de légende (d’origine allemande), figure de la résistance flamande contre l’occupation espagnole au XVI^e siècle, symbolise l’indépendance de la “Nation” autant que son (supposé) désir d’exister avant sa fondation institutionnelle en 1830. Il est aussi, pour ce petit milieu libéral, libre penseur et, en partie, franc-maçon, une charge contre l’obscurantisme catholique, en l’occurrence incarné par l’Espagne de Philippe II. Till apparaît également comme une version “belgisée”, “breughélienne”, des personnages de Rabelais. » (VAN DEN DUNGEN (Pierre), « Un bohème bruxelloise », article cité, p. 273.)

¹⁴ Parmi lesquels Émile Leclercq, auquel Marianne Michaux consacre une contribution éclairante dans la présente livraison.

¹⁵ Voir notamment DENIS (Benoît) et KLINKENBERG (Jean-Marie), *La Littérature belge. Précis d’histoire sociale*, Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord, 2005, p. 117-121.

¹⁶ VERHEGGEN (Jean-Pierre), « Excès homo. (Éloge de la démesure) », dans *Ridiculum vitae*, Paris, Gallimard, coll. Poésie 2001, p. 129.

¹⁷ De Serge Gainsbourg à Pete Doherty, les exemples de l’institutionnalisation de la bohème et de sa rentabilité ne manquent pas, dont le comble est sans doute le développement, dans le discours parasociologique et intuitif, d’une catégorie sociale insaisissable désignée par l’oxymore « bourgeois bohème », fréquemment réduit en *bobo*.

¹⁸ Voir à ce sujet : DENIS (Benoît), « La consécration. Quelques notes introductives », dans *CONTEXTES* [En ligne], n° 7, 2010, disponible à la page : <http://contextes.revues.org/4639> ; DOZO (Björn-Olav), ELLENA

Par un seul concept, on désigne donc au moins deux réalités distinctes en matière de travail mémoriel. Le monde des arts et des lettres semble traumatisé par le rendez-vous manqué avec certains individus qu'une revalorisation posthume ne parvient pas à racheter tout à fait : Rimbaud, Lautréamont et Van Gogh, parmi d'autres, incarnent dans l'imaginaire collectif ces « grandes figures » ratées par leurs contemporains. Leur mauvais sort – et celui d'autres – est en réalité parfois fantasmé : on sait par exemple combien l'auteur du « Bateau ivre » a pu être estimé sur le plan poétique par ses confrères, mais jugé dans le même temps insupportable.

L'oubli est du reste un phénomène très relatif, toujours susceptible de s'inverser. S'il n'a pas été le poète des manuels scolaires de son vivant (ce qu'il aurait non seulement détesté, mais qui aurait surtout été impossible), Rimbaud, « maudit par lui-même » selon le mot de Verlaine¹⁹, est aujourd'hui, de façon très paradoxale, un écrivain classique et apparaît en cela moins comme un « oublié » que ne le fait François Coppée (1842-1908), véritable star littéraire de son vivant – tout en étant méprisé par de nombreux confrères –, mais absent de la mémoire collective un siècle plus tard. Cette relativité tient également aux balises que l'on pose sur les plans géographique, chronologique et culturel. Dans l'entreprise de restauration mémorielle qu'il développe avec son ouvrage *Une forêt cachée. 156 portraits d'écrivains oubliés*, héritier d'une tradition popularisée au XIX^e siècle par Charles Monselet²⁰, Éric Dussert entend de cette façon remettre au goût du jour une série d'individus délaissés : parmi ceux-ci, on trouve notamment le peintre Gustave-Max Stevens, qui anima le cercle Le Sillon (1893-1910) et auquel Verhaeren offrit une préface, Albert t'Serstevens, proche de Blaise Cendrars et de Laurent Tailhade qui refusa d'accéder à l'Académie française, et André Baillon. Que ces trois auteurs soient plus ou moins inconnus en France n'étonnera guère, mais leur fortune est différente en Belgique, où ils font l'objet d'une attention plus soutenue de la part de la critique spécialisée – à plus forte raison pour le dernier cité auquel est dédié une revue, dont les œuvres sont rééditées dans des collections patrimoniales et qui figure parfois au programme de lectures des élèves du secondaire²¹.

Si les histoires littéraires périphériques sauvent logiquement certains sujets délaissés par le centre, le récit qu'elles tissent, quels que soient ses enjeux et ses lignes de force, ne peut toutefois prendre en considération la totalité des acteurs du milieu observé : il arrive fréquemment que des écrivains évoluant au sein d'un réseau dynamique et dotés de publications reconnues par leurs pairs – c'est-à-dire des individus dont la force active au sein du champ littéraire de leur époque est attestée – ne suivent pas le cursus de la consécration traditionnelle. Qui, de cette façon, se souvient encore d'Adelin-Pierre Dohet ? Le poète est absent des histoires de la littérature belge et des anthologies, aucun article scientifique ne lui est consacré et on peine à trouver ses œuvres jusque dans les bibliothèques belges les plus complètes. L'auteur est l'un des membres fondateurs de la revue *Les Lettres mosanes*, basée à Namur, qu'il anime dès 1939 avec François Bovesse (figure importante du libéralisme wallon, ancien ministre des PTT, de la Justice et de l'Instruction publique, assassiné par les rexistes en 1944) et une série d'acteurs qui se sont essentiellement distingués dans le domaine de la littérature régionaliste²². Ils s'assurent, dès le premier numéro, la collaboration de

(Laurence) et SAINT-AMAND (Denis), « De l'émergence à la canonisation. Instances et supports du *cursus honorum* artistique et littéraire », dans *CONTEXTES* [En ligne], n° 17, 2016, disponible à la page : <http://contextes.revues.org/6209>.

¹⁹ VERLAINE (Paul), *Les Poètes maudits* [1884], dans *Œuvres en prose complètes*, édition de Jacques Borel, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 655.

²⁰ Voir notamment MONSELET (Charles), *Les Oubliés et les dédaignés*, Paris, Poulet-Malassis, 1857.

²¹ Maria Chiara Gnocchi étudie dans le présent dossier la trajectoire de Baillon et la façon dont celui-ci décline la figure de la malédiction dans son œuvre.

²² Outre François Bovesse et Adelin-Pierre Dohet, le comité de rédaction est formé par Gabrielle Bernard (poétesse, auteure de pièces en français et en wallon, parmi lesquelles *Flora dal Houlotte*), Joseph Chot [auteur,

collaborateurs aussi illustres qu'Albert Mockel, Jean Tousseul, Maurice Carême, Maurice des Ombiaux, l'académicien français Henry Bordeaux et Paul Claudel. Adelin-Pierre Dohet s'impose directement comme un contributeur majeur du périodique, en livrant un poème (« Dépeuplement »), une chronique sur Charles Plisnier et un portrait-charge à la rubrique « Portraits et devinettes », intitulé « Ariel ou la fine mouche ». En 1960, Dohet reçoit à titre posthume le prix Interfrance pour *Tous dieux éteints*. Dans la préface qu'il donne au recueil, l'académicien Albert Guislain l'évoque comme « un Jules Laforgue qui n'aurait pas été indifférent aux influences surréalistes qui flottent, éparses, dans l'air de ce temps »²³. On connaît le rôle performatif de l'antonomase dans ce genre de discours d'escorte, qui tend à orienter la réception du lecteur : si la comparaison flatteuse témoigne de l'estime portée par le signataire, elle indique aussi que ce dernier fait de son sujet un *homme de son temps*, en accord avec la pratique littéraire de l'époque. Sa mise à l'écart de la mémoire collective n'est pas un cas isolé ; elle ne procède pas davantage d'un ostracisme délibéré, mais d'un effet de champ, qui veut que même certains éléments méritants ne puissent jouir de la visibilité à laquelle ils prétendent, et du travail de sélection opéré par l'histoire littéraire, qui a tendance à sacrifier les animateurs de la vie artistique au profit de grandes figures dont elle surévalue fréquemment la singularité et l'isolement.

Maudits

Le troisième terme de cette proposition typologique fédère les contributions du présent dossier et s'impose comme l'un des motifs les plus saillants de l'imaginaire littéraire. Le « poète maudit » est aujourd'hui une catégorie fourre-tout débordant largement de la sphère artistico-littéraire, un véritable cliché que le discours médiatique ne craint pas d'associer à tout individu qui s'écarte des conventions²⁴. Le motif mérite toutefois d'être questionné, tant pour ses fondements que pour ses possibles en termes de discours et de manières d'être. Il n'est pas inutile de rappeler que le *maudit* est celui qui est visé et touché par la *malédiction*, c'est-à-dire, selon l'acception première, une parole performative qui voue aux gémonies une cible particulière et appelle sur elle tout le malheur possible, mais aussi, par métonymie, le sort défavorable qui procède de cette incantation. Mis au ban et souffrant, l'écrivain maudit, contrairement au bohème, est une victime dont le ratage est imputé aux autres, objectivement ou non. Si la bohème est une manière de s'accommoder de son indigence et l'oubli un échec dans le processus de consécration d'un auteur, la malédiction partage l'échec social de la première en s'en affligeant et vit l'indifférence du second comme le résultat d'un ostracisme comploté.

Dans le même temps, la malédiction a ceci d'éminemment paradoxal qu'elle participe volontiers au processus de légitimation littéraire. Pascal Brissette souligne justement que la malédiction se nourrit de la topique du « génie » (en plus de s'articuler à celles de la

entre autres, des romans *Carcassou. Roman du terroir* (1903), *Dinant, cité martyre* (1919) et *Fagnolle* (1930)], Max Defleur (professeur de français à l'Athénée royal de Namur, prix Rossel en 1946 avec *Le Ranchaud*), Robert Hicquet (secrétaire de Bovesse de 1937 à 1944, auteur notamment d'un essai sur le poète provençal Théodore Aubanel), Jean de Lathuy [poète auteur de deux recueils en wallon *Les djârdéns sins voye* (1930) et *Les set petchîs capitâs* (1937)], Adrienne Revelard (poétesse prolifique, lauréate des prix Verhaeren et Polak, auteure des recueils *L'Oiseau*, *Tristesse de Dieu*, *Les Voix multiples*, *Au combat j'ai brisé ma lance*, etc.) et l'historien Fernand Tonnard.

²³ GUISLAIN (Albert), « Préface », dans DOHET (Adelin-Pierre), *Tous dieux éteints*, Ixelles, Éditions du CELF, 1960, p. 8.

²⁴ Exemple récent, dans sa chronique du débat du 20 mars 2017 tenu dans le cadre des élections présidentielles françaises, le journaliste Franck Johannès évoque « Jean-Luc Mélenchon, costume noir désir façon poète maudit, rehaussé d'une épatante cravate framboise. » [JOHANNÈS (Franck), « Débat présidentiel : et la légion d'indécis est allée se coucher... », dans *Le Monde*, 21 mars 2017]

mélancolie, de la pauvreté et de la persécution)²⁵. Comme le notait Bourdieu en observant le cas Baudelaire, le maudit est parfois la « victime provisoire de la réaction suscitée par la révolution symbolique qu'il opère »²⁶ : mis à l'écart d'un milieu vis-à-vis duquel il marque une rupture trop radicale, jugé coupable de ne pas se conformer au *nomos* du champ voire de prétendre à le redéfinir, le maudit l'est quelquefois parce qu'il est en avance sur son temps. Au cœur d'un jeu « à qui perd gagne »²⁷, la figure du maudit est susceptible de pourvoir à l'accroissement du capital symbolique. Si la malédiction, en tant qu'exclusion sociale, peut être l'effet d'œuvres jugées scandaleuses, elle offre en ce cas à l'artiste la possibilité d'être reconfigurée en tant que motif à travers le prisme de la fiction et contribue alors à l'affermissement d'un imaginaire potentiellement favorable à l'individu. Encore ces profits ne sont-ils pas systématiques : comme le rappelle Pascal Brissette, « il ne suffit pas de souffrir pour être un grand écrivain ni d'être fou pour rafler la couronne des génies : il faut encore savoir dire son malheur, en l'occurrence savoir l'écrire dans des formes appropriées, avec le ton qui convient à la situation et un certain sens de l'à-propos. »²⁸

Le motif de la malédiction trouve sa plus fameuse concrétisation dans l'essai-anthologie *Les Poètes maudits* que Verlaine publie en deux temps (1884 et 1888), mais il participe depuis plus longtemps de ce que Jérôme Meizoz définit comme un « répertoire postural »²⁹ – à savoir un catalogue imaginaire de manières d'occuper sa position dans l'espace social, au sein duquel l'individu peut puiser un modèle qu'il actualisera. De cette façon, Juvénal et Martial (I^{er}-II^e siècles) usent respectivement de leurs satires et épigrammes pour se plaindre de leur condition misérable d'écrivains inféodés à la volonté de « patrons » qui les méprisent, tandis que Rutebeuf (XIII^e siècle) se lamente de la pauvreté inhérente à son statut de rimailleur, regrettant d'avoir « froid au cul quand bise vente »³⁰ et déplorant que le même vent lui ait ôté ses amis³¹. Au XIX^e siècle, la malédiction se mue en véritable *topos*, supporté par des sous-motifs parmi lesquels la maladie, la persécution, la solitude, le *spleen* ou le suicide³². Sujet porteur, il trouve à se déployer dans un complexe de fictions embrassant tous les genres, depuis le théâtre (le *Chatterton* de Vigny en est la plus saisissante réalisation) jusqu'au roman (où, bien plus que du côté des trajectoires en demi-teinte des Lucien de Rubempré, Frédéric Moreau et autres Georges Duroy, il se devine dans l'errance d'intrigants seconds couteaux³³), en passant bien sûr par la poésie, qui, en vertu du regain lyrique de la

²⁵ BRISSETTE (Pascal), *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, PUM, coll. Socius, 2005.

²⁶ BOURDIEU (Pierre), *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 111.

²⁷ Selon, une fois encore, le mot bien connu de Bourdieu (*ibidem*, p. 51), rappelant, dans sa lecture de *L'éducation sentimentale*, qu'au sein d'un champ renversant le modèle économique, il est impossible de concilier succès matériel et reconnaissance des pairs.

²⁸ BRISSETTE (Pascal), *La Malédiction littéraire*, op. cit., p. 18.

²⁹ MEIZOZ (Jérôme), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

³⁰ RUTEBEUF, « La Grièche d'hiver », dans *Œuvres complètes*, édition de Michel Zink, Paris, Le Livre de poche, 2005, p. 197.

³¹ RUTEBEUF, « La complainte Rutebeuf », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 318-329.

³² BRISSETTE (Pascal), « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire », dans *CONTEXTES, Varia*, [En ligne], 2008. <http://contextes.revues.org/1392>

³³ Ainsi, pour ne citer qu'un exemple révélateur, du personnage énigmatique de Jacques Plowert, mis en scène par Jean Moréas et Paul Adam dans *Les Demoiselles Goubert* (1886) et dont le second s'appropriera le patronyme pour signer à la fois sa chronique « Parenthèses et incidences » dans les colonnes du *Symboliste* et son ironique *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes* (1888). Manchot, Plowert ne fait qu'une apparition fugace mais significative dans le récit : présenté à Marceline Goubert en perspective d'un mariage organisé, le jeune homme, sorte de globe-trotter aussi brillant que plaisant, ne parvient malgré lui qu'à inspirer du dégoût à la demoiselle. Consciente des qualités du jeune homme, elle ne peut toutefois se détacher de l'impression ressentie à la vue accidentelle de son moignon : « Soudain, il éclata de rire. Alors son moignon sautilla dans la manche trop large : une chose pointue qui plissa l'étoffe de la redingote. » [ADAM (Paul) et MORÉAS (Jean), *Les Demoiselles Goubert*, Paris, Tresse & Stock, 1886, p. 212.) Plowert est

révolution romantique, en fait un thème de prédilection porté par des figures et des œuvres devenues emblématiques (de l'énonciateur du « Lac » de Lamartine au *Rolla* de Musset, en passant par le *Joseph Delorme* de Sainte-Beuve et le « *Desdichado* » nervalien, triplement hors du monde dès lors qu'il s'affirme « ténébreux », « veuf » et « inconsolé »). Le motif infléchit jusqu'aux formes, au fil des écarts révélateurs que sont, parmi d'autres, l'oxymore retraduisant dans la tension qui le définit la position intenable de poètes en porte-à-faux³⁴ ou le pseudonyme conférant à l'écrivain une identité nouvelle par manière de rire jaune – par le biais de l'anagramme chez Paul Verlaine devenant Pauvre Lélian dans ses *Poètes maudits* et dont le déguisement incita peut-être Olivier Degée à opter pour le nom calemboursesque de Jean Tousseul.

Le domaine littéraire belge, en toute logique, accueille également le motif de la malédiction, et d'autant plus volontiers que la dimension périphérique qui définit cet espace peut nourrir tantôt une déception liée au sentiment d'être toujours-déjà à la marge du centre des débats, tantôt une impression de handicap linguistique participant de cette mise à l'écart (ainsi d'Octave Maus³⁵ ou d'Hubert Nyssen³⁶). Au-delà de cette marginalité spécifique, procédant du rapport entretenu par le milieu belge avec le centre français, la malédiction littéraire en Belgique s'énonce et se vit en actualisant les fondements intemporels du *topos*, et peut aller jusqu'à revendiquer une filiation avec les grands modèles de la malédiction littéraire française. Ainsi, « La Ballade des homosexuels » de William Cliff fait directement écho à la célèbre prosopopée de Villon connue sous le titre « Ballade des pendus » (titre apocryphe qui lève l'effet de suspense mis en place par le poète) et, à l'image de son modèle, assume la marginalité de l'énonciateur tout en annonçant au destinataire qu'il partagera tôt au tard le même sort, cette promesse filant ici une identification dépréciative, organique et exogène, récupérée pour mieux la déjouer : « C'est nous le purin de la société, / nous mijotons dans les cavernes louches, dans les bouges encombrés et dans des soutes / qui ne se vident qu'au lever du jour, alors nos maigres troupes sont dissoutes – / vous pourriez en terre comme nous. »³⁷ Pareille menace se lit un siècle plus tôt dans l'autoportrait amer livré par Iwan Gilkin au détour du sonnet « L'artiste maudit », par lequel le poète annonce un sort terrible à ceux qui le suivront et qui « souffriront les maux [qu'on lui] a fait souffrir » :

finalement éconduit et regagne sans ressentiment ses voyages orientaux, non sans avoir pris la peine d'adresser à Marceline des « adieux très aimables », qui enferment la demoiselle dans un vague sentiment de regret. Quelque part entre l'albatros baudelairien et le « rossignol de la boue sans ailes » de Corbière, Plowert incarne à merveille la malédiction littéraire, se présentant comme un esthète de seconde zone que son originalité et son imprévisibilité rendent plus rebutant qu'attirant.

³⁴ SAINT-AMAND (Denis), « D'hideusement beaux rossignols de la boue. Oxymore et modernité », dans *Le Chemin des correspondances et le champ poétique. À la mémoire de Michael Pakenham*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2016, p. 557-569.

³⁵ Comme le relève Jean-Marie Klinkenberg, Octave Maus pointe « non seulement l'expression quotidienne de ses concitoyens [...] (“Nous n'avons qu'une notion approximative et souvent inexacte de la valeur des mots ; nous les employons au petit bonheur avec une sérénité drolatique ; nous subissons le règne de l'à-peu-près, de l'à-côté, de l'approchant”) », mais aussi le fait que « leur littérature fourmille “de mots employés à contre-sens, d'accouplements de vocables démesurément allongés” ». [KLINKENBERG (Jean-Marie), « La légitimation de la variation linguistique », dans *L'Année grammaticale*, vol. 94, n° 1, 2002, p. 23.)]

³⁶ Klinkenberg cite cette évocation du sentiment d'insécurité linguistique par Nyssen : « À peine entré en France, en effet, le Belge se sent perdu, minorisé, invalidé, coupable de parler la même langue mais mal. Affolé, il surcharge et tombe dans la redondance, sème les virgules à la volée, plante des pronoms relatifs dans ses phrases comme les pieux d'une clôture, cultive l'adverbe avec la chicorée, adjective à la pelle, et surtout, ah ! surtout se dénie cette liberté essentielle qui consiste à parler comme on respire, sans mettre en cause la légitimité du langage qu'on emploie. [...] bref, le Belge est un immigré ! Sa propre langue devient marécage, il y patauge, et il croit que sur la rive on ricane. » (*Ibid.*)

³⁷ CLIFF (William), « Ballade des homosexuels », dans *Homo sum*, [1973], Paris, Gallimard, 2002, p. 40.

« Ceux qui contempleront ce lugubre visage / Clamant les coups reçus, l'idéal insulté, / La bonté bafouée et l'amour souffleté, / Sentiront dans leur chair s'imprimer mon ouvrage. »³⁸

Fonction de la souffrance, la malédiction tient autant du ressenti que de la situation objective. De la pauvreté au deuil, les raisons qui la fondent sont multiples et polymorphes, et ce qui motive l'affliction chez les uns peut se révéler dynamique en d'autres pages : ainsi de la pauvreté, aliénante dans les récits de Neel Doff et de Constant Malva³⁹ qui en ont fait directement l'expérience, mais érigée en vertu et symbole de probité chez Charles de Coster, ou du deuil, menant à l'isolement et à la folie chez Hugues Viane (le héros de *Bruges-la-morte*, qui est à bien des égards un maudit) et insufflant le dynamisme de la révolte à Thyl Uylenspiegel. Le traitement de la souffrance est lui-même parfois équivoque et peut engager de la dérision : c'est le cas chez Jacques Bernimolin, dont la poésie scandée est parfois l'occasion de saillies quasi-masochistes aussitôt désamorçées par un basculement incongru (« affligé puni pendu inflexion imbécile intarissable / tennis de fables et légendes à découper selon le pointillé »⁴⁰) ou chez Henri Michaux⁴¹ qui, dans le poème « Repos dans le malheur », met en place un discours oscillant entre douleur et humour :

Le Malheur, mon grand laboureur,
Le Malheur, assois-toi,
Repose-toi,
Reposons nous un peu toi et moi,
Repose,
Tu me trouves, tu m'éprouves, tu me le prouves.
Je suis ta ruine.

Mon grand théâtre, mon havre, mon âtre,
Ma cave d'or,
Mon avenir, ma vraie mère, mon horizon.
Dans ta lumière, dans ton ampleur, dans ton horreur,
Je m'abandonne.

S'inféodant à un malheur anthropomorphisé vis-à-vis duquel il se déclare vaincu, l'énonciateur affirme son renoncement tout en prolongeant paradoxalement le combat par la seule existence de son discours et, surtout, par l'effet formel que celui-ci provoque. Dans un premier temps, c'est la faiblesse extrême du sujet qui se trouve exprimée par sa déférence charmeuse, par l'épuisement progressif de sa demande (entretenu par la triple reprise d'une demande de trêve s'atrophiant en un seul verbe, « repose », mimant l'essoufflement), par une concession formulée dans une association paronomastique témoignant de l'automatisme d'un esprit affaibli (« Tu me trouves, tu m'éprouves, tu me le prouves ») et, enfin, par une identification déshonorante semblant achever sa capitulation, mais pouvant aussi signifier une menace (« Je suis ta ruine », c'est-à-dire « Je suis détruit à cause de toi », mais aussi « Je vais

³⁸ GILKIN (Iwan), « L'artiste maudit », dans *La Nuit*, Paris, Fischbacher, 1897, p. 151.

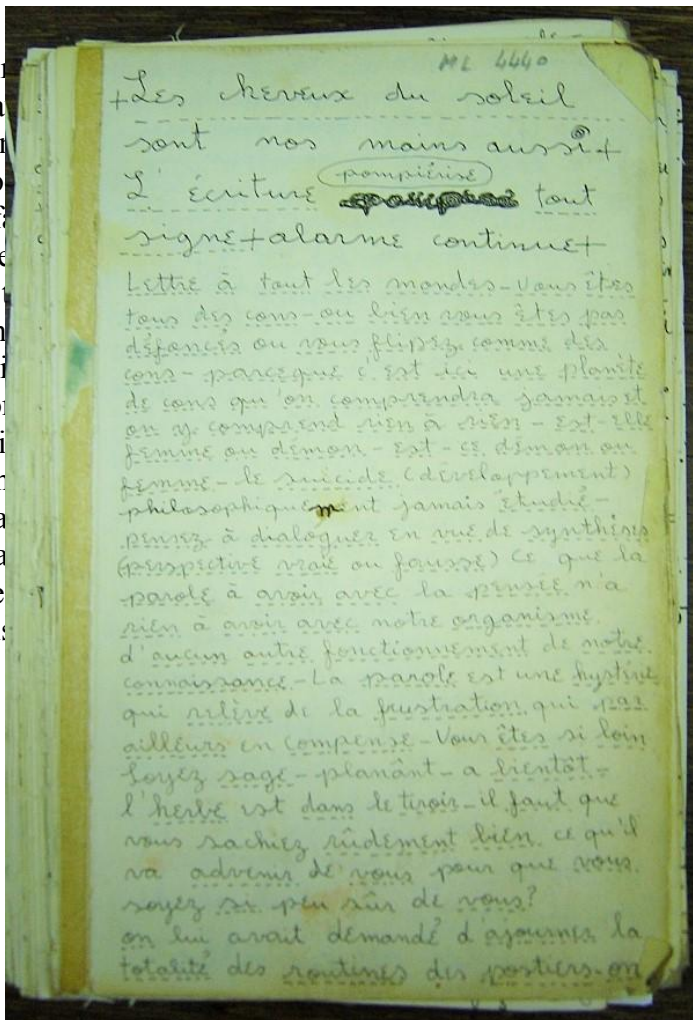
³⁹ À partir de son exemple, Jean-Louis Martinet questionne dans le présent dossier les conditions qui permettent d'associer l'écrivain prolétarien à la figure du maudit.

⁴⁰ BERNIMOLIN (Jacques), « Le rap du roi total », dans *Matières à poésie*, n° 13, 2007. Laurent Demoulin se penche sur le cas de ce poète singulier dans le présent dossier.

⁴¹ Étudié plus en profondeur dans le présent dossier par David Vrydaghs, qui interroge les mécanismes par lesquels le poète, en jouant à se rendre très visible en tant qu'invisible, s'est forgé une réputation de maudit.

te détruire »). Cette énonciation poussive est contrebalancée par le regain d'énergie, certes éphémère, de la deuxième partie du poème. Celle-ci est marquée par un déploiement hyperbolique de lyrisme spirituel que supporte, ici aussi, une poétique de la paronomase. Si l'abandon définitif au malheur se concrétise par la quasi-performativité du vers final, cette reddition ne se sera pas prononcée sans un baroud d'honneur qui, en tant qu'il réside uniquement dans l'usage d'une parole vive, prête à rire – mais de ce *rire jaune* par lequel on feint de s'amuser pour dissimuler son malaise et dont la couleur (qui est aussi celle de l'ictère et des cocus) définissait en ce sens *Les Amours* chantées par Tristan Corbière, que Verlaine érigeait en maudit dans la première livraison de son anthologie.

certain
Thiba
se dor
le 8 o
elle f
fréque
d'un
tourm
du sui
un lo
l'hôpi
affirm
parata
post-a
à une
jamais



Sophie Podolski, *Le Pays où tout est permis*,
manuscrit AML.

mp littéraire belge est traversé par
uement le motif. Aux côtés de
4) ⁴², la poétesse Sophie Podolski
oile filante des lettres belges (née
et un ans, le 29 décembre 1974),
ti tient notamment à sa mention
Podolski est notamment l'auteur
nstruit comme un journal intime
Les thématiques obsessionnelles
é de ce qui se donne à lire comme
nissant les univers respectifs de
psychiatrique) et de la prison, y
psychotrope. Si sa confession est
nstruire la vision du monde d'une
artificiels permettent d'échapper
anète de cons qu'on comprendra
de son texte).

⁴² Étudié dans le présent dossier par Gérald Purnelle.

⁴³ Voir sur ce sujet notre article SAINT-AMAND (Denis), « Sophie Podolski, maudite petite Belge », dans LAROCHELLE (Marie-Hélène), dir., *@nalyses, L'Inscription de la violence dans la littérature francophone et européenne*, 2013, disponible à la page : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/835>.

D'une violence radicale, ce *Pays où tout est permis* élaboré comme un carnet de notes hallucinées relève de ce que Jacques Dubois appelle une « littérature sauvage »⁴⁴ et n'était pas censé être diffusé largement. S'il fait l'objet d'une publication artisanale par le Montfaucon Research Center par lequel l'auteure a transité⁴⁵, le texte va connaître un devenir éditorial par l'entremise de Philippe Sollers, qui publie *Le Pays où tout est permis* dans les 53^e et 55^e livraisons de *Tel Quel* (1973) avec une brève présentation : « Sophie Podolski est née en 1953. Cette date permet de mesurer la rapidité avec laquelle un certain bouleversement est en cours. Et en guise d'avertissement pour ceux qui croient qu'écrire ne vient pas *d'abord* d'une certaine façon de vivre. / Ph. S. » Le même texte sera par la suite publié chez Belfond, dans une édition précédée d'une préface rédigée par Sollers : en une longue phrase vidée de sa ponctuation, anticipatrice du *Paradis* qu'il vient de mettre en route et qu'il publiera en 1981, l'auteur fait l'éloge d'une poétesse placée aux côtés de Beethoven et Artaud (deux grandes figures de la malédiction artistique), qui a le grand mérite du parler vrai et qui ne s'encombre pas de tous les académismes entravant nos libertés personnelles⁴⁶. Craignant de manquer une passante considérable (de rater le nouveau Rimbaud, Ducasse ou Jacques Rigaut ; la nouvelle Nadja ou Marceline Desbordes-Valmore), Sollers force son affiliation à la revue et la mouvance *Tel Quel* qui, en cherchant à signaler ce qui la distingue de l'institution littéraire tout en visant dans le même temps à se rapprocher des canons de la marginalité suit paradoxalement l'un des principes fondamentaux de cette institution.

Néophyte méconnaissant les lois de fonctionnement du champ littéraire, Sophie Podolski est ici instrumentalisée par un individu très au fait des profits éventuels que peut générer un tel coup, finalement peu risqué : la poétesse apparaît comme une manière de trophée exhibé par Sollers, qui trouve là une alliée toute désintéressée, capable de servir sa propre conception de la littérature sans même en prendre conscience, dans sa candeur irritée et son refus du monde. Les circonstances nébuleuses d'une publication réalisée sans concertation et, forcément, sans accord de l'auteure⁴⁷ contribuent à alourdir la trajectoire maudite de Sophie Podolski. Elles renforcent le manichéisme d'un épisode permettant de saisir, d'une part, une malédiction à la fois éprouvée et thématique par une jeune écrivaine de la rupture et, d'autre part, une formalisation stratégique d'une (im)posture anomique par un « culte des transgressions sans péril » dont Bourdieu avait déjà écrit, en d'autres circonstances mais à propos du même sujet, qu'il « conduit à faire du cynisme un des Beaux-Arts »⁴⁸. Le cas est évidemment trop singulier pour faire loi, mais les positions contrastées qu'il donne à voir, dans ce qui les fonde en matière de discours et de manières d'être, révèlent la difficulté

⁴⁴ DUBOIS (Jacques), *L'Institution de la littérature*, [1978], Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord, 2005, p. 192. Voir également SAINT-AMAND (Denis), dir., *Mémoires du livre*, vol. 8, n° 1, *La Littérature sauvage*, automne 2016, disponible à la page : <http://www.erudit.org/fr/revues/memoires/2016-v8-n1-memoires02805/>

⁴⁵ Groupe fondé en 1972 à Ixelles par Michel Bonnemaïson et Joëlle de la Casinière, héritant de l'esprit de la contre-culture, privilégiant la poésie graphique et le nomadisme.

⁴⁶ « les paroles dit artaud sont un limon qu'on n'éclaire pas du côté de l'être mais du côté de son agonie et encore on ne reproche pas à un écrivain un mot obscène parce qu'obscène on le lui reproche s'il est gratuit je veux dire plat et sans gris-gris et encore je ne supporterai pas éternellement que la sexualité universelle me carapace et me draine de la tête aux pieds voilà c'est tout à fait clair maintenant [...] nous n'avons jamais été des écrivains et pas non plus le contraire la musique dit beethoven est une révélation qui dépasse toute sagesse et toute philosophie de nouveau je vois la cour jaune. » Cette préface est citée intégralement dans notre article SAINT-AMAND (Denis), « Sophie Podolski, maudite petite Belge », article cité.

⁴⁷ Contrairement à ce que nous indiquons par erreur dans l'article « Sophie Podolski, maudite petite Belge », les publications en revue et chez Belfond du *Pays où tout est permis* n'ont pas procédé d'une prise de contact de Sophie Podolski avec Sollers. Les précisions apportées par Marc Dachy dans la sixième livraison de la revue *Luna Park* (Bruxelles, Transédition ASBL, 1980) sont à ce titre édifiantes : elles montrent que la poétesse n'a découvert ces projets qu'après leur réalisation – c'est à ce moment que Sophie Podolski a contacté l'auteur de *Lois*. Ces données confirment (et accentuent) l'instrumentalisation que nous évoquions.

⁴⁸ BOURDIEU (Pierre), *Sollers tel quel*, dans *Libération*, 27 janvier 1995.

posée par une notion de malédiction qui ne peut s'envisager de manière univoque. On peut observer sa mise en spectacle chez Marcel Moreau ⁴⁹ et quelques autres, qui se sont de cette façon révélés maîtres dans l'art de surjouer leur marginalité, lors d'apparitions publiques ou médiatiques, usant des ressources de la virulence et de l'alcool pour manifester leur inadéquation vis-à-vis d'un monde et d'institutions qui, paradoxalement, ne cessent d'œuvrer à leur reconnaissance en leur octroyant bourses, prix et visibilité. De l'isolement gêné à l'exposition médiatique, la malédiction n'est plus seulement une condition défavorable vécue et thématifiée, elle s'est muée en déguisement possible d'individus qui, pour assurer leur propre réclame, s'échinent à *faire eux-mêmes leur malheur* ⁵⁰.

⁴⁹ Dont la posture de maudit est ici étudiée par Corentin Lahouste.

⁵⁰ Pour reprendre la traduction donnée par Jean-Pierre Carasso du classique de Paul Watzlawick : WATZLAWICK (Paul), *Faites vous-même votre malheur* [*The Situation Is Hopeless but Not Serious : The Pursuit of Unhappiness*, 1983], traduction de Jean-Pierre Carasso, Paris, Seuil, 1984.