



ISSN 1774-7988

ISSN en ligne : 2261-3455

De la transgression à la norme. Le fantastique belge

Renata Bizek-Tatara

Université Marie Curie-Skłodowska de Lublin, Pologne
r.bizek-tatara@poczta.umcs.lublin.pl

ORCID ID : 0000-0003-0093-8800

Reçu le 11-07-2019 / Évalué le 13-08-2019 / Accepté le 15-09-2019

Résumé

Le présent article porte sur divers écarts que les écrivains fantastiques belges font par rapport aux normes génériques du fantastique canonique. Ils renoncent au mauvais surnaturel en faveur d'un surnaturel bienfaisant, éliminent la peur, ingrédient fondamental du récit fantastique, recourent à l'humour et, au lieu de faire peur, font rire. Ainsi, l'auteure identifie et analyse les composantes du récit fantastique belge et pointe sa spécificité qui le distingue de la poétique du fantastique classique occidental. Elle réfléchit aussi sur ce qui constitue la norme et sa transgression dans le fantastique belge ce qui la conduit à la conclusion que le jugement est très subjectif et dépend de l'optique qu'on adopte.

Mots-clés : littérature belge, fantastique, transgression, norme, convention

Od odchyleń do normy. Fantastyka belgijska

Streszczenie

Niniejszy artykuł poświęcony jest różnorodnym odstępstwom od norm klasycznej fantastyki w twórczości belgijskich autorów fantastycznych. Rezygnują oni ze złowroziej nadprzyrodzoności na rzecz tej dobroczynnej, jak również ze strachu, który jest główną składową opowiadania fantastycznego, sięgają także po humor i zamiast straszyć, śmieją. Autorka wyodrębnia i analizuje komponenty belgijskiego opowiadania fantastycznego i określa jego specyfikę, która odróżnia je od poetyki klasycznej zachodnioeuropejskiej fantastyki. Pochyla się również nad kwestią normy i odchyleń od niej w fantastyce belgijskiej, co prowadzi ją do konkluzji, że ocena w tym przypadku jest bardzo subiektywna i zależy od przyjętego punktu widzenia.

Słowa kluczowe: literatura belgijska, fantastyka, transgresja, norma, konwencja

From transgression to norm. The Belgian fantastic

Abstract

This article focuses on various transgressions that Belgian fantastic writers make compared to the generic norms of classical fantastic. They renounce the evil

supernatural in favour of a beneficent supernatural, eliminate fear, a fundamental ingredient of fantastic tales, resort to humour and, instead of scare, make people laugh. Thus, we identify and examine the components of the Belgian fantastic stories and we reveal its specificity that distinguishes it from the poetics of the classical fantastic. We also reflect on what constitutes the norm and its transgression in the Belgian fantastic which leads us to the conclusion that the judgment is subjective and depends on the perspective we adopt.

Keywords : Belgian literature, fantastic, transgression, norm, convention

Discourir sur le fantastique à propos des dérogations aux pratiques normatives est une tâche hautement légitime car, comme l'observent Gilbert Millet et Denis Labbé, *c'est un genre de transgressions par excellence, genre qui aime jouer avec les normes, les limites et les lois de notre réalité, de nos sociétés et de nos religions, se plaçant en porte-à-faux avec elles pour mieux les remettre en cause* (Millet, Labbé, 2000 : 18). Cette constatation explique parfaitement l'intérêt qu'accordent immuablement les écrivains belges à cette *littérature de la fronde* : *ce sont tous, ou presque, écrit Jean-Baptiste Baronian, des francs-tireurs, des révoltés, des rebelles, des frondeurs, des hommes et des femmes qui n'acceptent pas la douloureuse tyrannie du réel, qui refusent l'apparat des convenances, qui dénoncent les lois fallacieuses de la raison raisonnante et qui sont persuadés que les chemins du savoir, les plus vrais, les plus déterminants, passent autant par l'intelligence que par l'imagination et la poésie* (Baronian, 1999 : 30).

Le fantastique, cette déroute du quotidien, se prête parfaitement à exprimer l'inadéquation des écrivains belges face à la réalité à laquelle ils ne parviennent pas à adhérer (Quaghebeur, 2017). Quelle meilleure façon de dire cette non-reconnaissance du réel que de recourir au fantastique qui s'en prend aux lois censées gouverner le monde pour les miner ? Quel moyen plus efficace pour dénoncer le conformisme d'un mode de vie étriqué et prendre ses distances avec lui que de pratiquer un genre subversif, *une esthétique de la réaction* qui, nous dit Baronian, *s'apparente à une révolte, à un formidable cri de protestation - le désir, la volonté farouche de déranger la toute-puissante suprématie d'un ordre établi, de renverser un excès de rationalité et de bon sens* (Baronian, 1978 : 244). Selon Rosemary Jackson, le fantastique *visé, structurellement et sémantiquement, la dissolution d'un ordre éprouvé comme oppressif et insuffisant et son rôle consiste à renverser cet ordre* (Jackson, 2003 : 180). En ce sens, le fantastique devient l'expression paroxystique du désaccord entre le moi et le monde, entre l'individu et la réalité qui l'entoure, telle *une affaire d'insurgés* (Baronian, 2014).

La lecture ciblée des textes des fantastiqueurs belges révèle que ceux-ci se dressent non seulement contre les conventions culturelles et sociales, contre le

réel belge qu'ils ne comprennent et n'acceptent pas, mais aussi contre les normes génériques du fantastique canonique avec lesquelles ils jouent à volonté. Leur propension naturelle, réputée innée, à l'« irrégularité », est déjà visible dans l'écriture de l'un des pères fondateurs du fantastique belge, Franz Hellens, qui propose une nouvelle catégorie littéraire, le fantastique réel¹ fondé sur la surprenante et, en même temps, troublante conciliation du réel et de l'irréel, impossible dans le fantastique classique. D'autres écrivains lui emboîtent le pas et opèrent, chacun à sa façon, d'autres transgressions des règles du genre, en remaniant les éléments de sa poétique, en les pétrissant à leur goût et leur donnant une coloration personnelle. Les écarts vis-à-vis de la convention sont nombreux et divers et c'est à ces dérogations à la norme que je veux consacrer mon article.

Dans mon propos, je me référerai aux conceptions des théoriciens français et je le ferai pour deux raisons primordiales : *primo*, une définition belge du fantastique belge fait toujours défaut, bien qu'il soit une des spécialités des lettres françaises de Belgique² ; *secundo*, toute étude littéraire sérieuse demande une approche théorique et un ancrage méthodologique. Il ne faut pas non plus oublier que les travaux des théoriciens français se basent, dans la plupart des cas, sur un vaste corpus de textes non seulement de leurs compatriotes, mais aussi d'auteurs anglais, américains et allemands qui élaborent, au cours du XIX^e siècle, la formule classique du fantastique en tant que genre littéraire : certains motifs deviennent récurrents et certaines techniques d'écriture reviennent d'un texte à l'autre. Dès lors, ce fantastique occidental du XIX^e siècle, communément qualifié de classique, canonique ou traditionnel, sert de référence principale à de nombreuses études - théoriques et textuelles - sur le fantastique, dont la mienne. Une telle approche spéculative permettra, à mon sens, de saisir l'essence du filon littéraire belge et de dégager ses traits caractéristiques les plus saillants, tout en assurant à mon analyse une cohérence générale.

Pour entrer tout de suite dans le vif du sujet, expliquons quels sont les ingrédients fondamentaux de l'alchimie fantastique car, comme le dit à juste titre Tzvetan Todorov, *pour qu'il y ait une transgression, il faut que la norme soit sensible* (Todorov, 1970 : 12). En tenant compte de nombreuses théories antérieures, Nathalie Prince propose la définition suivante : *le fantastique s'apparente au récit d'un événement surnaturel, irrationnel ou déstabilisant pour l'ordre normatif qui conçoit la réalité, présentant une menace pour celui qui perçoit ce désordre et suscitant une peur, une inquiétude ou un effroi qui fait l'objet même du récit* (Prince, 2008 : 39-40)³.

1. Le surnaturel naturel

Commençons par le surnaturel qui, dans maints textes fantastiques belges, ne déstabilise pas l'ordre normatif, ne relève pas d'une *irruption* du mystère dans le cadre de la vie réelle et, du coup, ne provoque pas la célèbre *rupture* dont parlent les définitions paraphrastiques de Pierre-Georges Castex, Louis Vax et Roger Caillois. Contrairement à ce principe définitoire du genre, chez beaucoup d'auteurs belges, le surnaturel appartient à l'ordre et aux possibles du monde réel, constitue son élément immanent et, par-là, ne cause aucun bouleversement. Les exemples sont nombreux. Dans *Le Diable à Londres* de Ghelderode, le diable habite dans la cité éponyme, dans un petit théâtre obscur, situé près de la Tamise. Son existence surprend le personnage-narrateur, mais ne le terrifie point, bien qu'il la perçoive comme insolite. Elle lui inspire d'autres sentiments : curiosité, peur, excitation et fascination. Il avoue : *J'éprouvais un sentiment fait de plaisir et d'anxiété, semblable à celui que ressent le collégien s'arrêtant devant un mauvais lieu. [...] sans trop savoir ce que je faisais, encore que ravi de faire une chose si imprudente, j'avançais dans la ténèbre inférieure [...]. J'avais peur et j'étais à l'aise* (Ghelderode, 2008 : 32, 33). Dans *Guldentop* de Marie Gevers, les manifestations du revenant qui hante le domaine familial de Missembourg ne scandalisent pas non plus ses habitants : le fantôme constitue une sorte de héros local qu'ils respectent et dont ils sont fiers. Dans *La Grande pitié de la famille Zintram* d'Anne Richter, les métamorphoses successives des membres de la famille flamande n'étonnent personne : ils les considèrent comme une sorte de malédiction qui pèse sur eux, comme une punition tout à fait méritée et acceptée, infligée par une force supérieure inconnue. Dans *Le Concerto pour Anne Queur* de Marcel Thiry, les morts-vivants, ressuscités par le Dr Cham, vivent à côté des humains sans les effrayer, malgré leur physique cadavérique peu avenant. Enfin, dans les nouvelles du recueil *Les Chemins étranges* de Thomas Owen, les phénomènes surnaturels ont aussi droit de cité : ils ne sont pas présentés comme faisant injure à la raison, selon la formule consacrée du fantastique, mais comme un impossible possible. Dans *Le Péril*, l'inspecteur de police qui examine la dépouille de l'enseignante de musique constate qu'elle a été rendue exsangue par un vampire et ajoute que ce n'est pas la première fois qu'il est obligé d'admettre une telle explication. Le concierge partage son opinion en disant que *cela ne [l'] étonnerait pas, [car] c'était une femme bizarre* (Owen, 1994 : 825). Le commissaire qui *en avait vu d'autres* ne trouve dans ce phénomène rien d'étonnant :

Il est des domaines où la science ne peut rien, où les plus habiles déductions ne sont qu'enfantillages. J'ai rencontré plusieurs fois dans ma carrière des cas troublants de ce genre, où le criminel est plus proche de la victime qu'on ne

le croit généralement... mais dans un autre monde dont il vaut mieux ne pas parler... (Owen, 1994 : 855).

Il en est de même dans les fictions de Jean Muno qui fait surgir le surnaturel en pleine vie quotidienne, sous la forme la plus naturelle au monde et sans briser sa cohérence. Ses revenants et ses morts personnifiés sont dotés de traits ordinaires, très humains, et habitent parmi les vivants sans les troubler, ce dont témoignent les nouvelles *La Dame-au-chien*, *Le Banc bleu*, *La Chambre*, *La Brèche*, *Personne* ou *L'Autre*. Ses animaux insolites, tels le larech et l'hipparion éponymes, s'installent dans la maison du personnage pour lui tenir compagnie et animer sa morne existence. L'éthopée et la prosopographie des créatures fantastiques munoliennes n'affichent aucune anormalité et, de la sorte, n'inspirent point de sentiments négatifs.

2. L'attitude des personnages envers l'inadmissible

Dans les fictions citées (et dans beaucoup d'autres que je n'ai pas mentionnées), les personnages humains qui sont placés au cœur de l'expérience fantastique sont touchés par une sorte d'*indifférence affective* (Vax, 65 : 225) : ils acceptent docilement l'inadmissible et n'en ont pas peur. Nous pouvons caractériser leur attitude, en empruntant les mots de Louis Vax : *Le surnaturel entre presque naturellement dans [leur] vie. De ce fait, il est moins angoissant. Il est même presque agréable* (Vax, 65 : 224). Citation pertinente dans son intégralité, car les personnages sont visiblement envoûtés par l'insolite ou, pour paraphraser Vax, séduits par l'étrange. En effet, les protagonistes qui font face au phénomène surnaturel entretiennent avec lui une relation ambiguë, étrange et problématique, parce qu'ils en sont plus fascinés qu'effrayés. Malgré les conséquences fâcheuses qui peuvent en résulter pour eux, ils ne fuient pas le phénomène et s'adonnent à une sorte de jeu pervers qui favorise l'avènement de l'inadmissible. Dans *Le Pêril* d'Owen, par exemple, Miron Prokop et Mara Ghéorghieva savent la nature vampirique de la petite Véra et le danger qu'ils courent, mais ils continuent à la fréquenter. Nous lisons : *Tentation insupportable et lancinante. [...] Un besoin de rechercher et de craindre à la fois une chose qu'il[s] devinait[ent] monstrueuse* (Owen, 1994 : 817). L'écrivain le confirme en disant que ses personnages *mettent le doigt dans le piège, parce qu'ils le veulent bien*. (Owen, 2001 : 19). Il en est de même dans *La Maquette de cire vierge*, *Tu es poussière*, 15.12.38 et *L'Épervier* oweniens et dans de nombreuses nouvelles de Muno où les protagonistes, séduits par l'étrange, ne le fuient pas, mais s'y enfoncent, s'y plongent, le craignent et en jouissent à la fois.

L'attitude positive des personnages envers l'inadmissible éloigne efficacement les textes belges de la poétique du fantastique canonique où le surnaturel est perçu comme une *intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle* (Castex 1952 : 8), comme une *rupture de l'ordre reconnu* (Vax, 1974 : 5) bouleversante et anxiogène. Dans les textes évoqués, le fantastique est *la présence inattendue de l'insolite dans le quotidien* (Owen, 1999 : 27), de l'insolite qui *vient des choses autour de nous et qui nous dévoile l'existence d'un monde d'à côté, peuplé d'entités, de souvenirs ayant pris corps, de projections d'âmes de personnes défuntes, de désirs inaboutis tournés en pourriture et peut-être d'extraterrestres et d'êtres hors du temps qui sont là à nous guetter sans que nous nous en rendions compte* (Owen, 1978 : 299). Par ce recours à la *technique de l'évidence* (Cathelin, 19 : 44), les écrivains font émerger le surnaturel au sein du réel sans bouleverser sa stabilité. De plus, ils font garder à leurs personnages, confrontés au fantastique, une attitude calme et consentante qui supprime efficacement le côté terrifiant du phénomène. Ils le perçoivent comme étonnant, anormal et inadmissible, mais l'acceptent en tant que tel. Impossible et pourtant déjà là, le surnaturel ne provoque pas la déroute des vérités établies, la crise de la raison qui engendre l'effroi dans le fantastique canonique : bien qu'incompréhensible et inexplicable, il appartient aux possibles de leur réalité qui s'avère *autre*. Cette façon de percevoir, sentir et vivre le surnaturel évacue la peur et éloigne les textes des auteurs belges des us et coutumes du genre.

3. Le surnaturel bienveillant

Qui plus est, ce surnaturel n'est pas toujours mauvais, mais souvent bienveillant, ce qui constitue une autre entorse aux canons du genre. Selon les théoriciens, le surnaturel doit être perçu comme une menace, une agression, un objet d'effroi, tel le *Surnaturel terrifiant* (Molino, 1980 : 41). *Pas de fantastique sans un surnaturel mauvais, [...] sans la préhension de valeurs négatives* (Prince, 2008 : 3), constate Nathalie Prince. Chez les écrivains belges, le phénomène non seulement n'est pas terrifiant, mais il est agréable, souvent bénéfique, salutaire même, car il est associé à la délivrance de l'asservissement du quotidien, de l'ennui, du désespoir. Dans *Guldentop* de Marie Gevers, le fantôme protège les amoureux de la région et veille sur les habitants du domaine de Missembourg. La narratrice est convaincue qu'il la couvre, une fois, d'un éredon pour qu'elle ne prenne pas froid. Dans le conte *La Lanterne* de Maurice Carême, l'esprit du grand-père se manifeste sous forme d'objet éponyme pour indiquer à son petit-fils, perdu la nuit dans la forêt, le chemin vers la maison.

Il y a aussi des textes où ce sont les personnages eux-mêmes qui cherchent le surnaturel et déclenchent son émergence. Fatigués par la trivialité de leur grise existence et la routine quotidienne, ils ressentent la tentation irréfrenable d'échapper à la stagnation, d'errer au hasard des chemins, de se laisser aller au gré des rêves et de confronter le nouveau, l'inconnu, l'inespéré. Leur besoin de vivre une aventure extraordinaire rend manifeste chez eux le désir de rupture avec le réel. Et c'est alors que revenants, vampires, animaux ou objets surnaturels surgissent et que l'*autre* monde entrouvre ses portes. Dans *Le Diable à Londres* de Ghelderode, c'est le personnage-narrateur qui tente littéralement le diable. Lassé par la monotonie de sa vie et le monde qui l'entoure, il désire le surgissement de l'insolite. Il voudrait être témoin d'un événement extraordinaire et terrifiant, par exemple, [d']un désastreux tremblement de la croûte terrestre ou [d']un cyclone d'une force épouvantable (Ghelderode, 2008 : 25). Quoiqu'il sache bien qu'on ne doit pas tenter le diable (Ghelderode, 2008 : 25), il prononce à haute voix son nom et favorise ainsi son apparition. Il perçoit cette rencontre comme une aventure excitante, un moyen d'échapper à l'ennui qui le ronge et lui ôte la volonté de vivre. Il avoue : *En vérité, à cet instant précis débutait pour moi une aventure qui ne se fût pas produite si je n'avais pas inconsidérément nommé l'inférieure puissance, latente par tout l'univers !...* (Ghelderode, 2008 : 26). Il en est de même dans le fantastique de Muno où les personnages vont à la rencontre du phénomène, le souhaitent et l'invitent, comme le montrent à merveille les nouvelles *Le Gant de volupté*, *Le Médium*, *Page parmi les pages*, *Le Mal du pays* ou *Les chaussures d'Olaf*. Dans ces fictions, l'avènement du surnaturel est désiré, provoqué et point invasif. Il est une façon de remplir le vide ambiant tout en subissant sa fascination (Gousseau, 1996 : 142-143). Le fantastique apparaît donc comme un exutoire, une forme d'évasion de la platitude de la routine quotidienne, une façon d'échapper au tragique de l'existence. Loin d'égarer l'esprit, il se fait plausible, serein et, par-là, dépassionne efficacement l'aventure pour concentrer l'attention du lecteur sur des problèmes existentiels ou sur d'ingénieuses désarticulations des sacro-saintes conventions du genre.

4. L'absence de peur

En effet, c'est cette effectivité peu conventionnelle qui distingue les fantastiques belges des grands maîtres de l'imaginaire - Poe, d'Aureville, Villiers de L'Isle Adam, Maupassant ou Wilde et l'approche des maîtres de la loufoquerie nonsensique, notamment de Borges, Cortázar, Calvino, Aymé qui au lieu de faire peur aux lecteurs, les font rire ou, au moins sourire. L'humour grinçant de Muno, Sternberg, Quiriny, Gunzig, Gérard ou Darteville sature toute leur œuvre au point de devenir sa

composante inhérente. Ils y déploient à l'infini leur talent d'humoriste et recourent aux diverses stratégies discursives dont le détournement des codes du genre et le comique de mots semblent les plus amusants. Pour en donner un exemple, citons *Taches suspectes* de Muno : dans cette nouvelle, les visites du fantôme ne sont signalées qu'à l'aide des objets quotidiens d'une extrême banalité : il laisse des sachets d'*Alcasédine* vides dans la corbeille de la salle de bains, tache le vieux tapis de bains rose et s'amuse à tirer la chasse d'eau⁴. Cette banalisation du cadre influe considérablement sur l'effet esthétique de la fiction : elle supprime le potentiel anxiogène du phénomène, puisqu'en banalisant la toile de fond de l'événement, elle banalise l'événement. L'auteur le ridiculise même, en comparant l'armoire des personnages à *une ouverture sur le monde surnaturel à la façon des fausses portes des tombeaux égyptiens* et leur petit appartement bourgeois, avec la chasse d'eau qui se déchaîne toute seule, à *La Vallée des Rois* (Muno, 2001 : 282). La juxtaposition du grandiose et du médiocre provoque un effet comique qui contribue à enlever au surnaturel sa part terrifiante.

Il en est de même dans *Sévère mais juste* de Quiriny. Cette nouvelle narre les 31 meurtres d'écrivains, assassinés littéralement par un critique littéraire *serial-killer*, en raison d'un par jour, durant un mois :

Le 2. Herbert G. Draevic. Économiste, universitaire, auteur d'essais brillants, souvent consulté par la presse en tant qu'expert. Il s'est abandonné hélas à l'écriture d'un roman, comme tout le monde ; c'était mauvais, et la critique - moi compris - le lui a reproché. « Je ne recommencerai plus », a-t-il plaisanté. De fait, non. [...]

Le 5. Dale McIntyre. Il se prenait pour Chateaubriand et avait écrit des Mémoires qu'il disait somptueux, mais qui selon son souhait ne sortiraient qu'après sa mort. Impossible d'attendre. [...]

Le 24. Roy Liddle. Ce réactionnaire se plaignait sans cesse de la déliquescence des mœurs, des valeurs, de tout, et soupirait après l'époque de ses aïeux que, pour son bonheur, il vient de rejoindre grâce à moi dans la tombe. (Quiriny, 2015 : 18, 25).

Toutefois, il faut préciser que ces auteurs excellent avant tout dans le comique verbal qui résulte du jeu sur le double sens des mots, propre et figuré, de l'usage du calembour et de brefs propos en apparence anodins qui, une fois la première lecture terminée, prennent un autre sens et procurent au récit une allure dérisoire. Ainsi, dans *Les Hauteurs* de Quiriny, un penseur prend littéralement de la hauteur et se met à flotter dans les airs, dans *Bleuir d'amour* les personnages deviennent bleus après l'acte sexuel. Gérard, quant à lui, s'amuse à inventer des comparaisons

déconcertantes : ses vampires qui habitent à Bruxelles appellent leur chasse à l'homme des *safaris* et indiquent l'origine de leurs victimes en recourant au langage culinaire : du coup, ils mangent du chinois, de l'italien, du grec, etc. Muno est orfèvre en la matière. Dans *Taches suspectes*, Clémentine, satisfaite des plaisirs nocturnes dus aux visites de l'incube et qu'elle attribue à son mari, prie celui-ci de refaire son *Belge sortant du tombeau* (Muno, 2001 : 283) : d'un côté, le propos fait allusion à *La Brabançonne*, hymne national belge, et fait rire par la juxtaposition du trivial et du solennel par la comparaison de l'amélioration des capacités sexuelles de Pierre à la révolution qui fait enfin de lui son mari par excellence, qui lui permet de reconquérir sa femme *par son courage, son nom et ses droits*⁵; de l'autre, le propos évoque la revenance⁶, *la sortie du tombeau* de l'incube.

Ce ton plaisant traduit les distances que prennent les auteurs belges par rapport à leurs histoires, posture qui invite le lecteur à les traiter, à son tour, avec un clin d'œil et un certain recul. Ce goût pour l'humour prouve que le fantastique belge n'ajuste pas le jeu à la peur, mais s'appuie sur le jeu avec les conventions littéraires sclérosées et les habitudes lectorales.

Conclusion

Au terme de ce travail un constat s'impose : la profonde irrégularité du fantastique belge par rapport aux règles génériques établies par les théoriciens français. Irrégularité tellement régulière, tellement massive et spectaculaire qu'elle pousse à s'interroger sur ce qui constitue la norme et sa transgression. À mon sens, le jugement dépend de l'optique qu'on adopte. Si l'on compare la poétique et l'effectivité du fantastique belge à celles du fantastique occidental canonique, on constate que ce premier transgresse les sacro-saintes règles du genre et ne s'inscrit pas, sinon difficilement, dans la convention. Si l'on se focalise par contre sur les composantes immanentes des récits fantastiques belges, sur leurs traits caractéristiques et leurs points communs, on pourra définir la nature de cette écriture et les lois qui la gouvernent, bref, établir ses propres normes. L'ampleur de la tendance joue aussi un rôle considérable. Le nombre important d'auteurs qui transgressent les codes du genre (Ghelderode, Gevers, Carême, Owen, Muno, Thiry, Gérard, Quiriny), ainsi que de textes affichant une communion esthétique (le surnaturel avenant et bénéfique, l'absence de peur, l'humour) révèle que le fantastique belge suit ses propres lois et le fait de façon cohérente. De la sorte, on peut avancer que les écarts vis-à-vis des normes génériques françaises que font les fantastiqueurs belges deviennent, paradoxalement, une norme. En revanche, la conformité esthétique de Jean Ray, Gerard Prévoet et du premier Thomas Owen⁷ peut passer pour une déviation par rapport à la norme belge.

Les flagrantes irrégularités du fantastique belge ne se réduisent pas à un jeu avec des recettes trop figées, un canon littéraire et des habitudes de lecteurs. Elles constituent aussi et avant tout ses composantes intrinsèques qui construisent sa singularité esthétique et servent de marqueur facilement reconnaissable de par son appartenance culturelle. Un travail reste donc à faire : une étude exhaustive de la poétique et de l'effectivité du fantastique belge qui permettra de saisir son essence et de tenter une définition pertinente.

Bibliographie

- Baronian, J.-B. 1999. « Une littérature de la fronde ». *Wallonie-Bruxelles*, n° 66, mars, p. 30-35.
- Baronian, J.-B. 1979. *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Paris : Stock.
- Baronian, J.-B. 2014. *Littérature fantastique belge. Une affaire d'insurgés*. Bruxelles : Académie Royale de Belgique.
- Bizek-Tatara, R. 2018. « Le fantastique réel de Franz Hellens : genèse et conception ». *Écho des études romanes*, vol. XIV/1-2, p. 5-14.
- Cathelin, J. 1958. *Marcel Aymé ou le paysan de Paris*. Paris : Nouvelles Éditions Debresse.
- Castex, P.-G. 1951. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris : Corti.
- Ghelderode de, M. 2008. *Sortilèges [1941]*. Paris : Gallimard.
- Gousseau, J. 1996. « Dérision et identité chez un auteur brabançon ». *Quaderno, nuova serie francesistica*, n° 10, Università degli studi di Palermo, p. 19-27.
- Jackson, R. 2003. *Fantasy. The Literature of Subversion*. London: Routledge.
- Millet, G., Labbé, D. 2000. *Le fantastique*. Paris : Seuil.
- Molino, J. 1980. « Le fantastique entre l'oral et l'écrit ». *Europe*, n° 611, p. 32-41.
- Muno. J. 2001. *Œuvres choisies*. Tournai : La Renaissance du Livre.
- Owen, Th. 2001. « Dossier Thomas Owen ». *Nouvelle Donne*, n° 26, p. 18.
- Owen, Th. 1978. « Le fantastique et le mythe : deux réalités ». *Bulletin de l'Académie royale de Langue et Littérature françaises*, t. LVI, p. 299-305.
- Owen, Th. 1994. *Œuvres complètes*. Bruxelles : Lefrancq.
- Owen, Th. 1999. « Thomas OWEN ». *Wallonie/Bruxelles*, n° 66, p. 27-29.
- Quaghebeur, M. 2017. *Histoire, forme et sens en littérature. La Belgique francophone*. T. 2 L'ébranlement (1914-1944), Bruxelles. P.I.E. Lang.
- Quiriny, B. 2015. *Histoires assassines*. Paris : Rivages.
- Prince, N. 2008. *Le fantastique*. Paris : Armand Colin.
- Sangsue, D. 2011. *Fantômes, esprits et autres morts-vivants. Essai de pneumatologie littéraire*. Paris : Corti.
- Scarborough. D. 2009. *The supernatural in modern English fiction*. London : Biblio-Bazaar.
- Textyles*. (1993), n° 10, « Les Fantastiques ».
- Textyles*. (2002), n° 21, « De fantastique réel au réalisme magique ».
- Todorov. T. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil
- Vax L. 1974. *L'Art et la littérature fantastiques*. Paris : PUF.
- Vax. L. 1965. *La séduction de l'étrange*. Paris : PUF.

Notes

1. À propos du fantastique réel, voir l'article de R. Bizek-Tatara : « Le fantastique réel de Franz Hellens : genèse et conception » (Bizek-Tatara, 2018 : 5-14).
2. Deux numéros de *Textyles* (n° 10 et n°21) qui sont consacrés entièrement à la littérature non-mimétique belge ne proposent aucune définition du fantastique (*Textyles* 1993 et 2002).
3. Plus loin, elle ajoute des éclaircissements concernant la variabilité de la peur :
 - $F = P/Sx$ *Le fantastique est proportionnel à une peur devant un surnaturel (P/S), surnaturel variable (x) selon les temps, selon les idéologies, selon les cultures. Dit autrement, il est constamment - c'est là sa permanence - soumis à une variable culturelle.*
 - $F = Px/Sx$ *Pour chaque surnaturel, il faut ajouter pour qualifier le fantastique une peur originale (Px) qui lui est liée. On ne s'effraie pas de la même manière d'un objet possiblement surnaturel, d'un surnaturel seulement résiduel et d'un monstre horrifiant. Aussi la peur (qui peut être inquiétude, effroi, sidération, terreur) est elle-même variable (Px) face à un objet lui-même variable (Sx) (Prince, 2008 : 38).*
4. La trivialité des objets auxquels touche l'incube est d'ailleurs mise en évidence par le narrateur : *Quand le quotidien le plus immédiat, le plus prosaïque, passe insidieusement à l'étrange sous vos yeux, on rit de moins bon cœur. Et quoi de plus prosaïque qu'une chasse d'eau ?* (Muno 2001 : 279).
5. Voici les premiers vers de *La Brabançonne* :
*Après des siècles d'esclavage,
Le Belge sortant du tombeau,
A reconquis par son courage,
Son nom, ses droits et son drapeau [...]*
6. Terme forgé par Daniel Sangsue, utilisé comme une catégorie générale, subsumant tous les phénomènes de morts-vivants et de hantise. (Sangsue, 2011 : 9).
7. Ces trois auteurs placent leur œuvre à l'enseigne de la peur et l'inscrivent dans la conception du genre des théoriciens français.