

L'ESPRIT EN HABIT DE BOUFFON

Au XVI^e siècle, Michel de Montaigne fut le premier à transposer le mot « grotesque » du domaine de la peinture dans celui de la littérature. Son essai « De l'amitié » s'ouvre sur la réflexion suivante :

Considérant la conduite de la besogne d'un peintre que j'ai, il m'a pris envie de l'ensuivre. Il choisit le plus bel endroit et milieu de chaque paroi, pour y loger un tableau élaboré de toute sa suffisance ; et, le vide tout autour, il le remplit de grotesques, qui sont peintures fantasques, n'ayant grâce qu'en la variété et étrangeté.

Filant une comparaison avec ses propres essais, il poursuit :

Que sont-ce ici aussi, à la vérité, que grotesques et corps monstrueux, rapiécés de divers membres, sans certaine figure, n'ayant ordre, suite ni proportion que fortuite ?

Le mot « grotesque » était né à la fin du XV^e siècle d'un malentendu : un jeune homme, tombé dans un trou sur les pentes de l'Oppius, crut se retrouver dans une « grotte » pleine de peintures murales représentant des rinceaux mêlant des parties de plantes, d'animaux et d'humains ; en fait, il venait de découvrir d'anciens thermes romains, ensevelis depuis des siècles. À la Renaissance, la notion fut reprise pour les représentations de motifs fabuleux et végétaux dans un ensemble enfreignant les règles classiques de la symétrie et de la proportion jusqu'à l'informité et la démesure. Appliquant le terme à ses essais, Montaigne semble regretter le produit de son esprit agité, passant du coq à l'âne. D'autres en revanche apprécient l'humeur capricieuse du grotesque, qui correspond à une spontanéité qu'ils valorisent plus que le caractère artificiel d'un discours bien ordonné.

L'appréciation (ou non) du grotesque s'articule sur la tension entre les opposants qui insistent sur le respect des lois de la « composition harmonique » et les partisans qui transgressent à cœur joie l'« ordre naturel » de ces mêmes lois. Ce n'est qu'à la deuxième moitié du XVIII^e siècle que le grotesque est présenté comme une catégorie esthétique en soi par les écrivains préromantiques en Allemagne. Sautant l'époque classiciste, les théoriciens du grotesque, tels Justus Möser et Karl Flögel, renouent avec les fêtes populaires médiévales comme la fête des fous, les bouffonneries de Pentecôte et la kermesse.

Un siècle plus tard, Victor Hugo, dans sa célèbre préface à *Cromwell* (1827), considère le grotesque comme l'atout par excellence de la littérature moderne :

Dans la pensée des modernes le grotesque a un rôle immense. Il y est partout ; d'une part, il crée le difforme et l'horrible ; de l'autre, le comique et le bouffon. [...] Il y aurait, à notre avis, un livre bien nouveau à faire

sur l'emploi du grotesque dans les arts. On pourrait montrer quels puissants effets les modernes ont tirés de ce type fécond sur lequel une critique étroite s'acharne encore de nos jours. [...] Nous dirons seulement ici que, comme objectif auprès du sublime, comme moyen de contraste, le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art.

Hugo renvoie aussi aux « traditions populaires du moyen-âge », tout comme Mikhaïl Bahktine, encore un siècle plus tard, dans *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса* (L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance, 1965).

Ce n'est donc probablement pas un hasard si le seul endroit où Paul van Ostaijen évoque le grotesque se trouve dans une réflexion d'août 1926 sur Pieter Brueghel :

Brueghel ne rejette pas son monde, il ne l'accepte pas non plus ; il le note. Tout au plus, on pourrait dire qu'il s'amuse du grotesque de l'objet de cette notation, mais il ne s'en réjouit pas, tout comme Swift s'amuse à noter les enversités que Gulliver découvre de plus en plus chez les gens, mais tout comme Swift, voire davantage que lui, qui est plus apostolique, Brueghel n'a un quelconque lien avec ce monde de l'envers.

Si Paul van Ostaijen a théorisé de façon circonstanciée la poésie et la peinture, il ne s'est jamais prononcé dans un essai sur la prose en général, ni sur sa prose en particulier, qui consiste pour la plus grande partie en textes grotesques. Or, ce court passage sur Brueghel nous donne quand même plusieurs clés : l'affirmation que le grotesque est une notation du réel ;

la référence à Jonathan Swift ; le néologisme « enversité » (verkeerdheid) pour caractériser le monde du grotesque ; le fait que celui qui note le grotesque reste en dehors du monde de l'« envers ». Pour approfondir sa conception *du et de la* grotesque, il faut se tourner vers les grotesques mêmes et quelques lettres.

* * *

Paul van Ostaijen (1896-1928)¹ s'est mis à écrire de la prose en décembre 1918, peu après son arrivée à Berlin, le 23 octobre, fuyant la justice belge à cause de ses faits et gestes en tant qu'activiste flamingant. Il s'agit d'un roman autobiographique, dans le style sérieux et idéaliste de l'expressionnisme humanitaire², qu'il abandonne après deux chapitres. Devenu un habitué du Café des Westens, fameux point de rencontre de la bohème artistique – et pour cette raison appelé Café Größenwahn (Café de la Folie des Grandeurs) –, Van Ostaijen avait fait la connaissance des artistes et écrivains de l'expressionnisme et de Dada. Dans une longue lettre du 22 juin 1920 à Geo van Tichelen, il nomme les peintres Fritz Stuckenberg, Arnold Topp, Arthur Götz, Georg Grosz ainsi que les écrivains Walter Mehring et Mynona. Il s'était plus particulièrement lié d'amitié avec ce dernier, le philosophe Salomo Friedländer (1871-1946) pour les profanes, écrivain de grotesques sous le déguisement de Mynona (anacyclique d'« anonyme ») pour les initiés. Dans sa lettre, il écrit, plein d'admiration : « J'ai fait plus ample connaissance avec Mynona. C'est un homme magnifique. Bientôt nous organiserons quelques petites fêtes. »

1. Pour une esquisse biographique de Paul van Ostaijen, voir l'introduction au premier volume de grotesques : *Le trust du patriotisme et autres grotesques*, éditions Samsa, Bruxelles, 2018.

2. Sur l'épisode humanitaire-expressionniste de Paul van Ostaijen, voir l'introduction au recueil de poèmes : *Le Signal*, éditions du Taillis Pré, Châtelineau, 2018.

Tous vivaient dans une ville chaotique et violente, où la débâcle de la guerre et l'écrasement sanglant des mouvements révolutionnaires avaient amené l'avant-garde à un processus de dégrisement, aussi bien au niveau politique qu'artistique. Or, comme le rappelle Kathrin Kötz :

Le grotesque émerge surtout en temps de crise et de bouleversement social, où le sentiment de l'homme d'être à la merci de l'irrationnel est particulièrement fort. En donnant corps au grotesque dans son œuvre, l'auteur peut réagir aux contradictions de la réalité, c'est-à-dire aux relations réelles perçues comme tordues. La vision pessimiste du monde de l'artiste joue un rôle important dans le choix du grotesque en tant que moyen d'expression. À l'aide du grotesque, il peut s'attaquer de façon critique aux phénomènes de la réalité et ainsi révéler l'irrationnel dans le monde, sans avoir à s'expliquer.³

Le grotesque, en tant que moyen de représentation privilégié lorsque la réalité est caractérisée par la désorientation, permettait à nombre d'artistes – non seulement aux peintres Otto Dix, Georg Grosz ou John Heartfield, mais aussi aux écrivains Alfred Döblin, Richard Huelsenbeck ou Franz Jung – d'exposer leur dégoût des conditions de vie juste avant, pendant et après la Première Guerre mondiale. Le court récit grotesque était très populaire en Allemagne, même si les auteurs nommés introduisent plutôt des éléments grotesques dans un texte qui

3. Kathrin Kötz, *Die Prosa Paul van Ostaijens. Stilistische, poetologische und philosophische Korrespondenzen mit dem Werk von Mynona* (La prose de Paul van Ostaijen. Correspondances stylistiques, poétologiques et philosophiques avec l'œuvre de Mynona), Waxmann Verlag, Münster, 2001.

ne l'est pas dans l'ensemble. Or, certains auteurs ne se sont pas contentés de badiner avec *le* grotesque en tant que catégorie esthétique, ils ont créé *la* grotesque en tant que genre littéraire. Celle-ci désigne alors une courte prose qui n'est pas seulement grotesque au niveau du contenu, mais aussi au niveau de la structure et de l'utilisation des moyens stylistiques.

Mynona et Paul van Ostaijen appartiennent à cette dernière catégorie en pratiquant la grotesque satirique – à distinguer de la grotesque fantastique dont *Hoc* (Le nez, 1836) de Nicolai Gogol et *Die Verwandlung* (La métamorphose, 1915) de Franz Kafka sont des chefs-d'œuvre du genre. Bien entendu, la grotesque satirique n'est pas sans avoir ses classiques : à part Jonathan Swift (1667-1745) déjà mentionné, on peut citer Thomas de Quincey (1785-1859) et Edgar Allan Poe (1809-1849), que Van Ostaijen connaissait à travers les traductions de Charles Baudelaire. Que le migrant fraîchement débarqué ait abandonné aussi vite la prose (et la poésie) humanitaire-expressionniste en faveur d'une écriture proche de Dada est en premier lieu le résultat de ses lectures de nouveaux modèles littéraires, notamment Mynona qui, à son tour, lui fit lire son ami et modèle Paul Scheerbart (1863-1915). Dans une lettre d'avril à Geo van Tichelen, il nomme cet écrivain visionnaire « le plus grand écrivain allemand. Il écrit de magnifiques romans hippopotames, astéroïdes et autres. Formidablement humain et cosmique ». Un autre facteur est son nihilisme, suite à l'échec de ses idéaux politiques : l'émancipation flamande en Belgique et la révolution spartakiste en Allemagne. Pour Van Ostaijen aussi, la grotesque apparaissait comme une possibilité adéquate pour exprimer son ressentiment existentiel et pour tenir la réalité à distance.

Une incitation supplémentaire à s'essayer à la prose pourrait être la perspective d'une publication en Allemagne. Il avait fait la connaissance de l'éditeur Jatho et de son rédacteur littéraire

Rosieu. Il relate la rencontre dans la lettre à Geo van Tichelen du 22 juin 1919 :

Le dr. Rosieu s'est découvert une lignée flamande et veut créer une collection d'auteurs étrangers, où il désire aussi abriter mon « œuvre ». Après qu'il m'eut appelé plusieurs fois, m'assurant que cela pourrait être une bonne affaire pour moi, j'eus un entretien relatif à la publication. L'homme me disait qu'il avait beaucoup d'intérêt pour la Flandre. Voilà pour l'ouverture. [...] Enfin, il voulait publier quelque chose de moi. Il avait déjà vu l'édition de luxe du Signal. Mais ensuite l'homme me disait qu'il voulait absolument de la prose. Si j'avais de la prose ?... « Selbstverständlich que j'ai de la prose ; mais je trouve assez extravagant de me demander de la prose. » L'homme n'en démordait pas et voulait de la prose de moi. [...] Je suis contre la prose parce que c'est beaucoup plus difficile à traduire que des vers. Ces derniers, je les traduis moi-même.

À vrai dire, à ce moment Paul van Ostaijen n'avait pas tellement de prose dans ses tiroirs. Déjà en avril 1919, il avait abandonné le roman autobiographique, comme on peut conclure d'une lettre du 8 avril 1919 au même destinataire :

J'écris une nouvelle dans laquelle je me moque des gens. Critique positive : fadaïses. Maintenant, j'aime des nouvelles dans lesquelles on peut railler à merveille. Les gens ne valent pas la peine d'être critiqués. Ils sont seulement de la matière pour burlesques.

La nouvelle en question est probablement « Le troupeau de Claire ou La bambocheuse vierge », la seule dont la

composition est datée avant la rencontre avec l'éditeur. Mais ensuite, cela va bon train : « Camembert ou L'amant heureux » est daté d'août 1919, « Jus primae noctis » de septembre 1919, « Entre le feu et l'eau » du 6-9 octobre 1919, « Le général » d'octobre-21 novembre 1919, « La clé d'hôtel gardée ou Le petit acte stupide » de janvier 1920... Il y a donc fort à parier que la proposition de l'éditeur a été le catalyseur de ces écrits. Seulement, la publication ne s'est jamais faite... peut-être parce qu'il n'arrivait pas à les traduire en allemand.

* * *

« Entre le feu et l'eau » est un texte qui nous permet de saisir en partie la conception de la prose chez Van Ostaijen. Le fil narratif du récit est assez mince : au cours d'un voyage nocturne en train, le conteur, pendant un sommeil de lièvre, se met à méditer sur son « état d'esprit en ce qui concerne le sommeil et l'éveil », de façon que l'histoire ressemble le plus souvent à un essai.

D'un côté, il place la pensée concrète qui fait qu'on regarde consciemment et qu'on raisonne d'une manière logique. Il cite l'officier, qui a « la tête pleine de stratégie », comme exemplaire de cet état, puisque sa pensée se déroule selon une « chaîne causale qui exclut le hasard » ; ce qui ne se laisse pas insérer dans son système de partis pris, il ne le voit pas. Du côté opposé, le narrateur place le rêve, qui « est une réaction inconsciente contre l'aspect historique, matérialiste et conscient de notre pensée normale. Le rêve est le défoulement de l'inconscient d'une manière tellement grotesque qu'il est une critique de la pensée normale. »

Entre ces deux pôles, il situe « la pensée (qui) dessine les arabesques les plus arbitraires sur la perception, le passé et le désir, une situation que Poe a magistralement objectivée dans

son ‘Double assassinat dans la rue Morgue’. » Le nom d’Edgar Allan Poe n’arrive pas fortuitement. Dans l’introduction aux *Tales of the Grotesque and Arabesque* (Contes du grotesque et de l’arabesque, 1839), les deux termes ne s’appliquent pas seulement à un personnage ou à une situation, mais aussi à la composition du récit. À l’instar de l’écrivain américain, Van Ostaijen dépeint l’arabesque comme une combinaison d’éléments hétérogènes, se créant en vertu d’associations sans liens apparents. Selon la formule du voyageur : « L’arabesque n’a pas de plan en dehors de sa propre improvisation. » Ici, en opposition à l’officier, il cite l’artiste, doté d’une capacité de perception qui laisse entrer le monde extérieur dans la pensée consciente, donnant une chance au hasard et à la surprise. Ce n’est pas la « chaîne causale » qui guide sa pensée, mais l’expérience concrète, l’ouverture sur la réalité, la curiosité.

Or, essayant de saisir l’état dans lequel il se trouve, le narrateur « ni endormi ni éveillé » distingue une quatrième situation qu’il appelle l’« arabesque voilée » :

Ma situation n’est pas un rêve, car tout se passe de façon séquentielle et les périodes de cette séquence sont pour la plupart interrompues par la perception du monde extérieur. [...] Ma situation est une arabesque derrière un voile et en même temps l’accomplissement d’un désir inconscient, simultanément avec ces observations réalistes. La première veut prouver que je suis dans une situation intermédiaire, la seconde que je suis vraiment en train de rêver, la troisième que je suis tout simplement éveillé. Et tout cela se mélange.

Voilà une démarche que Van Ostaijen propose comme alternative à la stratégie préconçue. Le mélange de l’arabesque voilée – qui se développe non pas selon des lois systématiques

donc restrictives, mais selon les méandres capricieux de l’analogie et de l’association, créant des confusions entre désirs et sensations –, on le retrouve par exemple dans « Le troupeau de Claire ou La bambocheuse vierge », la toute première grotesque de notre auteur selon la datation connue de ses proses. Dans une adresse au lecteur, Van Ostaijen brosse d’abord le portrait moral des parents de Claire, tout en se moquant des convenances romanesques ; suivent l’entrée de Claire dans le demi-monde des « thés de cinq heures » et l’évocation de la vie interlope dans une ville de grandeur moyenne, avec des incises sur la beauté hivernale de la ville, le rythme créatif d’un soir d’été, le charme naturel d’un restaurant champêtre – incises où Claire et son troupeau disparaissent du tableau, ouvrant sur un lyrisme qui n’est pas sans rappeler certains poèmes du *Signal*, écrits une à deux années plus tôt.

* * *

La composition improvisante en arabesque est le plus souvent en contradiction avec le rationalisme délirant qui se développe implacablement selon une causalité dirigée d’un axiome des plus réalistes jusqu’à la conclusion la plus absurde. Si Gogol et Kafka ouvrent leurs nouvelles précitées par une prémisse purement fictionnelle – un nez qui se balade tout seul, un homme qui se réveille dans le corps d’un insecte monstrueux –, chez Van Ostaijen en revanche, le point de départ est parfaitement plausible dans la réalité. Pour citer « Le métier de poète ou qui s’accuse s’excuse » : « À l’instar de mon grand prédécesseur Jonathan Swift, je me vois dans l’obligation de souligner que ce que je raconte dans cette grotesque et les autres n’est que la représentation la plus fidèle d’événements réels. » Affirmation grotesque en soi, certes. N’empêche qu’il n’y a rien d’invraisemblable à ce qu’une « société pour l’exploitation du

faux-monnayage » soit créée, comme c'est le cas dans « Les vicissitudes de Mercurius »⁴. Le côté grotesque de cette satire tient à ce que les faux-monnayeurs exercent leur occupation dans un pays en proie à une érosion monétaire galopante. Le vanneau, du poème en prose éponyme, était bien plus intelligent :

*Le vanneau est un oiseau qui pond des œufs coûteux.
Dans les pays à la monnaie faible, le vanneau ne pond plus.*

Le cas du notaire Telleke mérite d'être raconté. Ce brave bourgeois se jette par la fenêtre d'un train à grande vitesse dans la conviction qu'il roule tellement vite qu'une catastrophe est inévitable.⁵ À première vue, cette histoire, dont la rédaction est datée du 30 août 1919, semble loufoque et prête plutôt à ricasser du notaire Telleke. Or c'est à peu près ce qui s'est passé, presque une année plus tard : le 23 mai 1920, Paul Deschanel – alors président de la République française – s'est jeté du train présidentiel à une dizaine de kilomètres de Montargis. Toutefois, son accès de folie n'était pas provoqué par une vitesse excessive. Avant de devenir président, l'homme avait été traité plusieurs fois pour neurasthénie. Les activités frénétiques liées à sa fonction avaient, ce jour-là, aggravé son état psychique. Comme le relate François Ribadeau Dumas :

*L'extraordinaire activité, les grandes émotions
qui le secouèrent, le surmenage portèrent atteinte
à son cerveau. Se rendant à Montbrison par le
train présidentiel en plein nuit, il subit une crise de*

4. Voir « Les vicissitudes de Mercurius ou La société pour l'exploitation du faux-monnayage » dans *Le trust du patriotisme et autres grotesques*.

5. Voir « La conviction du notaire Telleke » dans *Le trust du patriotisme et autres grotesques*.

dépression des plus violentes. Tout à coup, il se sent comme prisonnier dans une géhenne. Il ouvre la fenêtre de son compartiment et saute sur la voie...⁶

Heureusement pour lui, la suite n'a pas été aussi fatale que pour notre notaire : « il roule dans le fossé, mais n'a aucun mal. » La seule conséquence de son acte fut qu'il dût quitter la présidence peu de temps après.

Paul van Ostaijen aime bien les grotesques où la prémisse est pensée « jusqu'au bout ». C'est le cas, par exemple, dans « La ville des constructeurs »⁷, où le devoir de construire encore et toujours aboutit à la situation où l'on ne trouve plus de place publique pour exécuter le meneur du Mouvement Anti-Constructeur. Cette même ratiocratie linéaire se retrouve dans « Le général », qui propose d'organiser l'armée sur des bases érotiques. Sa proposition d'utiliser des stupéfiants pour revigorer les troupes semble sortie des *Paradis artificiels* de Baudelaire : « Se figure-t-on un État dont tous les citoyens s'enivreraient de haschisch ? Quels citoyens ! quels guerriers ! quels législateurs ! » Dans « La clé d'hôtel gardée », l'auteur nous mène, maillon après maillon, vers « le petit acte stupide » – là où l'histoire devient « d'un grotesque larmoyant, tout en étant d'un tragique ridicule » – et finalement jusqu'à la perte du protagoniste. Pour conclure avec le général Ricardo Gomès de Santa Cruz :

Cela fait du bien de mettre à l'esprit, de temps à autre, un habit de bouffon. On découvre sa valeur et on regrette de l'avoir ridiculisé. C'est alors qu'on se rend compte de la petitesse et de l'arlequinade de sa vie.

6. François Ribadeau Dumas, *La folie du pouvoir*, 1966.

7. Voir « La ville des constructeurs » dans *Le trust du patriotisme et autres grotesques*.

S'il s'agit d'aiguiser son sens critique et démystifiant, les grotesques de Paul van Ostaijen devront faire partie de la diète de chaque lecteur voulant exercer sa pensée autonome.

Jan H. Mysjkin