

RENATA BIZEK-TATARA
(UNIwersytet Marii Curie-Skłodowskiej)

LE FANTASTIQUE BELGE CONTEMPORAIN : ÉCRITURE MÉTISSÉE¹

ABSTRACT

This article will focus on different forms of hybridization in the contemporary Belgian fantasy novel. It demonstrates aesthetic communion by referring to four authors: Alain Darteville, Christopher Gérard, Thomas Gunzig and Bernard Quiriny. By analyzing the syncretism at once generic, poetic and stylistic of their novels, it traces the contours of their mixed writing. It also reflects on the place that these novelists reserve for the supernatural, an ingredient inherent in fantastic alchemy, as well as on the national, even Belgian, character of their writing.

KEYWORDS: contemporary Belgian literature, fantasy novel, syncretism, postmodernism, Darteville, Gérard, Gunzig, Quiriny

STRESZCZENIE

Niniejszy artykuł poświęcony jest różnorodnym formom hybrydyzacji w belgijskiej powieści fantastycznej z początku XXI wieku, w odwołaniu do twórczości czterech autorów: Alaina Darteville'a, Christophera Gérarda, Thomasa Gunziga i Bernarda Quiriny'ego. Analizując synkretizm gatunkowy, poetycki (postacie, wymiar czasoprzestrzenny) i stylistyczny ich powieści autorka ukazuje ich wspólne cechy, które wpisują je w estetykę postmodernistyczną. Pochyla się także nad miejscem, jakie zajmuje w nich zjawisko nadprzyrodzone, podstawowy składnik alchemii fantastycznej, a także nad belgijskimi wyznacznikami pisarstwa owych autorów.

SŁOWA KLUCZOWE: współczesna literatura belgijska, powieść fantastyczna, synkretyzm, postmodernizm, Darteville, Gérard, Gunzig, Quiriny

À la fin du XX^e siècle se font entendre des voix que le fantastique belge est mort avec la belgitude, dans les années 1980. Effectivement, après cette date, peu de fantastiqueurs nouveaux émergent et peu d'ouvrages purement fantastiques paraissent. Et même si des textes basés sur une donnée surnaturelle foisonnent, ils se conforment difficilement, sinon rarement, aux sacro-saintes règles du genre. Il paraît que le fantastique, tout comme les autres paralittératures, essaime dans d'autres

¹ La présente étude est réalisée dans le cadre d'un projet subventionné par le Centre National de Recherche de Pologne (Narodowe Centrum Nauki) DEC-2013/09/B/HS2/01168.

genres, se répand partout et s'éparpille jusqu'à se diluer au sein des catégories plus générales (Cf. Lits 1993 : 19–22). Est-ce dire qu'il s'est essoufflé ? Qu'il a fait son temps ? Loin s'en faut. Les auteurs éprouvés – Thomas Owen, Gaston Compère, Jacques Sternberg, Monique-Alika Watteau, Anne Richter ou Jean-Baptiste Baronian – continuent à écrire et à remporter le succès. Dans les années 1990, une nouvelle génération d'écrivains émerge et commence, encore timidement, à renouveler le fantastique, en lui donnant une coloration moderne ou, comme le veut la critique, postmoderne. Après 2000, le genre renaît avec une pléiade d'excellents auteurs, tels qu'Alain Dartevelle, Christopher Gérard, Alain Magerotte, Bernard Quiriny et Michel Rosenberg, pour ne citer que les plus grands. Le fantastique est toujours vivant, mais il change de visage, se mue en arabesques diverses, car il ne reste pas imperméable aux tendances du temps et à l'évolution des pratiques littéraires.

Mon propos portera sur différentes formes d'hybridation dans le roman fantastique belge du début du XXI^e siècle. Je voudrais en démontrer la communion esthétique en me référant à quatre auteurs : Alain Dartevelle, Christopher Gérard, Thomas Gunzig et Bernard Quiriny. En analysant le syncrétisme à la fois générique, poétique et stylistique de leurs romans, je retracerai les contours de leur écriture métissée. Je réfléchirai également sur la place que ces romanciers réservent au surnaturel, ingrédient inhérent à l'alchimie fantastique, ainsi que sur le caractère belge de leur création littéraire.

« Faudra-t-il reproduire indéfiniment ce petit miracle d'équilibre, la réunion d'antagonismes qui fonderait l'identité de notre fantastique ? Ou le moment ne serait-il venu de mettre à mal la logique des genres ? [...] [P]our le fantastique, l'occasion est belle d'utiliser spontanément cette tant décriée indistinction des valeurs qui caractériserait notre fin de siècle », c'est ainsi qu'en 1993, Alain Dartevelle s' imagine l'avenir de la littérature fantastique (1993 : 18). Sa conception se réalise pleinement, une dizaine d'années plus tard, ce dont témoigne la pléthore de textes génériquement hétérogènes, impurs et indécis, jouant sans gêne avec les frontières du fantastique jusqu'à les dépasser et les reconfigurer.

Cette écriture métissée se taille une place privilégiée dans l'univers des lettres belges du troisième millénaire grâce à Alain Dartevelle. Depuis la publication, en 1983, de son premier roman programmatique *Borg ou l'agonie d'un monstre* jusqu'à son dernier *Dans la ville infinie*, paru en 2012, cet écrivain épris du composite malmène allègrement toutes les catégories et toutes les hiérarchies, en s'inscrivant au carrefour de différents genres, dans une zone tampon entre la littérature noble et la littérature populaire. Or, *Borg*... se présente comme une synthèse de fable politique et de *real maravilloso* ; *Script* (1989) combine les motifs propres à la science-fiction et au fantastique, *Duplex* (1999) amalgame les ingrédients du fantastique, de la science-fiction et du roman d'espionnage ; *La Chasse au spectre*, paru en 2000, constitue un habile mélange du polar, de la science-fiction et du fantastique. Dans ce dernier roman, nous épousons le point de vue d'un journaliste, Zéphyrin Lux, qui vit dans un convoi ferroviaire étendu aux dimensions d'une ville inconnue. Ce

Rouletabille postmoderne chasse un fantôme qui terrorise les passagers, annonce et relate les méfaits du spectre dans ses articles. Enfin avec *Dans la ville infinie*, son ouvrage le plus récent, Dartevelle signe un récit à la fois fantastique, érotique, socio-psychologique, de science-fiction et d'horreur, bref un hybride générique qui échappe à toute classification formelle univoque. Il y met en scène un monde décadent, Infinity City, qui est une ville préservée des conflits socio-politiques et des désastres climatiques qui sévissent dans le reste du monde. C'est une ville pleine de vices et de perversité où tout est jeu des apparences auquel s'adonnent les habitants, où les enfants servent de chair à plaisir, où les femmes sont instrumentalisées et réduites aux jolis objets à vendre. Cette cité dystopique est habitée à la fois par des créatures surnaturelles propres au fantastique, tels morts-vivants et personnages démoniaques, et par des entités des récits de science-fiction : robots super-doués, envahisseurs extraterrestres, sphinges d'agrément sexuel, c'est-à-dire androïdes de plaisir en tout semblables aux humains. Inspiré par la plurigénéricité et la transgénéricité qui travaillent la littérature contemporaine (Maziarczyk 2017 : 35–50), Dartevelle offre au lecteur des textes hybrides qui refusent la transparence identitaire au profit d'un syncrétisme et d'une indécision génériques.

D'autres écrivains lui emboîtent le pas et font du métissage le fondement de leur production romanesque. Christopher Gérard déserte en 2012 les chemins battus du réalisme et écrit *Vogelsang ou la Mélancolie du vampire*, roman qui constitue un mélange du fantastique, du policier, de la romance noire et du roman d'initiation, un beau *mixing* générique qui, au terme du récit, prend couleur d'un conte philosophique où les vampires apparaissent comme des points fixes dans un univers en perpétuelle mutation. Thomas Gunzig publie, en 2013, un *Manuel de survie à l'usage des incapables*, roman baroque oscillant entre roman d'anticipation, roman d'aventures, fantastique et polar, décrivant une société hyperviolente, utilitariste et ultraconsumentariste où tout est chiffré, évalué et contrôlé, où les personnages sont des hybrides issus du croisement des gènes humains et animaliers, où la vie continue *post mortem* dans un au-delà acheté par Ikea. Bernard Quiriny livre, lui-aussi, un roman qui résiste obstinément à toute tentative de classement. Son *Village évanoui* (2014) est une longue fable politique qui frôle la science-fiction, le fantastique et la dystopie. Il raconte l'histoire de la dégradation civilisationnelle d'un petit village, coupé mystérieusement du monde par un mur invisible et condamné ainsi à réapprendre les savoirs ancestraux. Tous ces romans remettent en cause le système des genres, brassent diverses catégories, glissent habilement de l'une vers l'autre, les confondent et les fondent en un tout hétéroclite et inclassable.

La même hétérogénéité affecte les composantes poétiques des romans. Les écrivains affichent une nette prédilection pour un grand nombre de personnages et mettent en scène une foule vertigineuse d'« êtres d'encre et de papier » que différencient l'âge, la profession, le statut social et le caractère. Dans *Manuel de survie...* de Gunzig, les personnages sont si nombreux que le lecteur s'y perd complètement et n'y comprend rien jusqu'au moment où leurs destins se croisent

et s'entremêlent vers la page 90. Il en est de même dans *Le Village évanoui* où les habitants du village sont tous des protagonistes à part entière. Dans *Dans la ville infinie* de Dartevelle, la multiplicité des protagonistes atteint son paroxysme et apparente le roman à un recueil de nouvelles dont chacune se focalise sur un instant de vie d'un habitant d'Infinity City. La classification traditionnelle des personnages en protagonistes et personnages secondaires n'est plus opérante, car ils ont tous le même statut de héros.

La mise en scène de nombreux personnages n'est pas un acte gratuit. En premier lieu, elle sert à multiplier les points de vue et à faire éclater la perspective pour remettre en question « le grand récit » (Lyotard 1979 : 54–62). La multitude des personnages focaux donne lieu à plusieurs microrécits qui évoluent en parallèle et imposent leurs versions des faits. Les procédés auxquels recourent les romanciers pour faire éclater l'histoire collective, abolir toute frontière entre les énonciateurs et rendre la narration polyphonique sont divers. Dans les romans de Quiriny et de Gunzig, la narration est menée à la troisième personne, par un narrateur hétérodiégétique en focalisation interne variable. Dans *Vogelsang* de Gérard, l'histoire est contée par un narrateur homodiégétique, le vampire éponyme, qui possède la capacité de sonder les reins et les cœurs des humains : il rapporte leurs pensées et ses longs dialogues avec ses congénères. Dans *La Chasse au spectre* de Dartevelle, les six premiers chapitres sont narrés par un narrateur homodiégétique, Zéphyrin Lux, journaliste en quête du spectre qui assassine les passagers du Ferrovia, les deux derniers par un inspecteur de police qui dévoile que le fantôme *serial killer*, c'est Zéphyrin Lux. Lors de sa quête/enquête, le journaliste interroge les témoins des crimes et des passagers du train, se documente en lisant des rapports policiers et la presse et, ainsi, il fait entremêler la focalisation interne et la focalisation externe. Les frontières s'effacent entre intérieur et extérieur, entre action et introspection, on glisse d'une conscience dans une autre, sans savoir qui croire.

En second lieu, cette multitude des personnages de toute condition et de tout caractère sert aux écrivains à radioscooper leur société fictionnelle qui est une caricature de notre espace occidental, tel son reflet déformé par un miroir impitoyablement monstrueux. Plus qu'une histoire, chaque roman est un tableau en plusieurs images d'un monde particulier, d'une façon de vivre. Les auteurs y égrènent des plaies contemporaines et s'adonnent à une critique virulente de l'humanité, des méfaits de l'évolution sociopolitique du monde, du progrès technologique incontrôlé et de la virtualisation de la réalité par les médias. Pour en donner un échantillon, citons le vampire géardien qui explique pourquoi il cherche ses victimes sur la Toile :

Elle abonde en des Elvira, proies faciles et sans aucun risque : une célibataire étrangère, expatriée à Bruxelles pour le compte d'une multinationale américaine de nanotechnologie, ne compte qu'un entourage réduit et d'une proximité quasi nulle (collègues surmenés, « amis électroniques », copines égocentriques, etc.) et qui vient de rompre avec son Ricardo, après force disputes sur Fesse-Bouc (Gérard 2012 : 45–46).

La pléthore de notations sociocritiques, dispersées dans la masse diégétique, compose, comme des pièces de puzzle, une image mosaiquée mais cohérente de la société du troisième millénaire. Elle apparaît comme atomisée par l'effacement des liens sociaux, fragmentée en un patchwork d'individus disloqués et frelatés par les nuisances de l'époque, poursuivant leur trajectoire erratique des désirs personnels, dans l'indifférence et l'isolement que permettent la télé, l'Internet, les stupéfiants et l'argent. C'est une société désintégré, consumériste, hédonique et narcissique, telle que l'a décrite Marc Gontard dans son *Écrire la crise : esthétique postmoderne* (2013). Le portrait de la contemporanéité que tracent sans détours les écrivains belges dans les romans en question répond merveilleusement aux caractéristiques de la « société en crise » gontardienne.

Quant au contexte chronotopique sur lequel les romanciers bâtissent la trame de leurs fictions, il est différent dans chaque texte : Gérard fait habiter son vampire mélancolique dans un espace référentiel, car dans la Bruxelles multiculturelle du début du XXI^e siècle ; Quiriny place l'action de sa fable au centre de la France, dans un petit village imaginaire, Châtillon-en-Bière, qui imite fidèlement la structure du monde réel et en utilise les éléments ; Gunzig ancre son histoire dans un pays non défini qui pourrait être la Belgique ou un autre pays voisin et à une époque non déterminée, mais qu'on devine se situer dans l'avenir en raison du progrès technologique et des manipulations génétiques. Quant à Dartevelle, il affectionne les « lieux autres » (Fabre 1992 : 220), irréels et inexistant, et un futur indéterminé : l'action de *La Chasse au spectre* se déroule dans le convoi nommé Ferrovia qui traverse un espace non situé et atemporel, celle de *Dans la Ville infinie* est ancrée dans une ville imaginaire, surréaliste par excellence. Dartevelle y propose une vision d'un « décadentisme rétrofuturiste qui, s'il se situe dans un avenir proche, fleure également bon le fin-de-siècle », une sorte de fantaisie uchronique, de « ce qui aurait pu advenir », évoquant le futur jamais advenu, mais pourtant déjà légèrement passé, des ouvrages lus il y a longtemps : les lustres en palpitex, les autoscaphes et aéroscaphes, les pulsars, le simulacron, le plastex (Alrune 2013). Ce vocabulaire embrouille subtilement la chronologie et confère au roman un léger parfum futuriste et même ubiquitaire, car il fait appel à des endroits qui peuvent se trouver partout dans le monde, tels La Collégiale Excelsior, Laguna Beach, le Globo Emporium, Saratoga Tower, l'immeuble Normandy ou le Majectic. Ainsi, il crée l'impression d'être présent en plusieurs lieux en même temps.

Les écrivains se plaisent visiblement à pervertir la structure spatio-temporelle de leurs récits et en font un pot-pourri chronotopique. Chez Gérard, les évocations des souvenirs des vampires morcellent ponctuellement le récit premier et occasionnent un va-et-vient continu entre le passé et le présent, entre la Bruxelles du XXI^e siècle et d'autres villes européennes d'autrefois. Chez Dartevelle, les frontières spatio-temporelles sont également poreuses. Comme le note Éric Lysøe, dans le monde de Dartevelle, « rien n'est strié. Qu'ils se déplacent sur terre, dans l'air ou sur les flots, les êtres et les objets ne cessent de filer, de coulisser » (2016 : 110).

Chez Gunzig, « le mouvement *trans* » qu'épouse sa narration lui permet « de faire migrer ses personnages entre le réel et le virtuel, [...] le passé et le présent » (Zbierska-Mościcka 2014 : 241).

La volonté d'abolir les frontières se traduit également par des formes de nomadisme linguistique. Les écrivains imposent un type d'écriture qui mélange des langues et des registres, file des métaphores, réanime des expressions figées, fourmille de mots étrangers jusqu'à en composer un vrai cocktail langagier ou une *surécriture*. Dartevelle joue allègrement avec l'anglais et l'italien, ce dont témoignent les patronymes de ses personnages (Miss Sylvia Lamb, Stanley Lardini, Clarence Drake, Régina de Massala), les toponymes (Globo Emporium, Oesterheld Parc, Majestic Square, Saratoga Tower, Ferrovia), ainsi que l'abondance de simples vocables, imbriqués dans le tissu narratif : *girl, kitchenette, drink, coque de glass, reine de fresh fashion, of course, lift, slapstic comedy, rental office, direct news, newsman, mezza voce*, et beaucoup d'autres. Il fait parler ses personnages une langue métiisée, transcrite souvent phonétiquement : « – Ma qué, il y a dou neuf ? le fantôme s'était zici ? Madre mia ! Assez de sang, assez ! Tragédia ! Conguratione ! Qui donc a saboté la revista *Railway* ! Senior Loux, zè vous l'assuré : c'est oune complotte ! » (Dartevelle 2014 : 56). L'écrivain invente aussi des termes pour créer son propre vocabulaire à caractère érotique : un satisfactor pour dire le pénis, l'incitex pour une boisson aphrodisiaque, l'érotomatic pour un collier qui se resserre automatiquement. De plus, il émaille généreusement son récit d'expressions latines, telles qu'*in extremis, in extenso, in fine, hic et nunc, verba volant, verba fluent, scripta manent, in situ, verita, minus habent*, la liste en est longue. Le même *mixing* linguistique est à l'œuvre chez Gunzig qui recourt aux termes économiques anglais pour créer une sorte de parler commercial transnational. Voici une des conversations de Marianne, manager dans un gigamarché, avec l'un de ses collègues :

Avec la *bake-off*, tu donnes du caractère à ton espace, tu as l'odeur du pain frais, tu peux changer l'offre en fonction de l'heure de la journée, hein, le petit déjeuner de 9 heures, le déjeuner de 13 heures. C'est rayon où tout le monde passe. [...] Le *finger food*, c'est ça qu'ils aiment... Et si ton responsable n'est pas trop coincé, il fera un peu de *cross selling*... [...] Ce qu'il faut, c'est un document clair où tu leur définis le prêt-à-lever, le prélevé, le *fully baked* et le *thaw and serve*. (Gunzig 2015 : 28)

Les écrivains mêlent des formules savantes et populaires, des tournures élégantes et relâchées. Leur langage raffiné, plein de mots rares et de figures de style recherchées, est sans cesse ponctué de termes populaires, familiers, argotiques et, souvent, vulgaires. Ainsi élaborent-ils une écriture baroquisante, une langue nomade qui se joue des frontières à l'image de l'hybridation des genres pour laquelle plaident leurs fictions.

Le brouillage générique est aussi favorisé par le brassage des catégories esthétiques normatives. Or, dans les romans en question, on assiste à une combinaison de toutes les catégories possibles : de l'humour et de la terreur, du comique et du tragique, du beau et du dégoûtant, du burlesque et du pathétique, du sublime

et du kitsch et aussi de l'érotique, de l'ironique et de l'absurde. La plus forte et visiblement dominante est celle de l'humour qui procure aux romans cités un charme irrésistible. Les écrivains y déploient à l'infini leur talent d'humoriste et recourent aux diverses stratégies discursives dont le comique de mots semble la plus déconcertante. L'humour, tantôt hilare, tantôt grinçant ou même noir cinglant, s'insinue dans toute leur œuvre au point de devenir une constante, voire une composante fondamentale de leur alchimie littéraire. En effet, l'essentiel de leurs « fictions joueuses » (Blanckeman 2002 : 59) n'est pas dans les événements, aussi étranges soient-ils, mais dans la façon de les narrer : hautement plaisante et ironique. Gunzig séduit le lecteur par la verve et l'originalité de ses comparaisons : « la tristesse s'installe dans une vie et s'y plante durablement, comme une vis bien serrée avec une couche de rouille par-dessus » ; « sa vie s'était déformée pour ressembler à une flaque de boue », sa femme « porte une robe stricte aussi sexy qu'une porte de garage » ou encore « un rayon où des centaines de poêles et casseroles garnissaient quinze mètres de linéaire comme l'auraient fait des grandes fleurs d'hibiscus le long d'un mur d'enceinte » (2015 : 27–30). Gérard s'amuse aussi à inventer des comparaisons déroutantes : ses prédateurs appellent leurs chasses aux proies 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. Quiriny n'oublie jamais d'être facétieux et de faire sourire son lecteur aux dépens de ses personnages. Les peines de mort que les villageois proposent à un coupable du viol et du meurtre d'une jeune fille sont toutes insensées, comme celle-ci : « Les plus expéditifs invoquèrent la loi du talion : la petite Marion ayant été violé puis étranglée, il fallait infliger le même traitement au meurtrier. Jugée trop brutale, cette proposition fut repoussée, d'autant plus que personne ne se serait dévoué pour le viol » (Quiriny 2014 : 122).

Ce qui rapproche encore toutes ces fictions et constitue leur trait caractéristique, c'est l'intertextualité, placée, elle aussi, sous le signe de l'hétérogène. Les romanciers puisent à pleines mains dans l'héritage culturel mondial et truffent généreusement leurs fictions de références littéraires, cinématographiques et musicales, nomadisent d'une œuvre vers une autre, quitte à reprendre la posture qui fut autrefois celle d'un Jean Ray ou d'un Gérard Prévot. Dans *La Chasse au spectre*, Darteville mentionne des romans aux titres hautement évocateurs : *Le Fauteuil hanté* et *Le Fantôme de l'opéra* de Gaston Leroux, *Aristo et le fantôme* d'André Hélène et *Les Spectres des Champs-Élysées*, ainsi que la revue surréaliste belge *Phantomas*. Dans *Le Village évanoui*, Quiriny fait allusion aux romans dystopiques archiconnus, notamment à *Malevil* de Robert Merle et au *Dôme* de Stephen King. Dans son récit vampirique, Gérard fait appel à un héritage de modèles littéraires canoniques pour jouer avec les clichés afin de renouveler le vieux mythe et lui donner un cachet contemporain. D'où une avalanche d'allusions explicites à Bram Stoker, Anne Rice, Jean-Baptiste Baronian et aussi à des films cultes, tels que *Les Prédateurs*, *Entretiens avec un vampire*, *Nosferatu*, *Morse* et *Thirst*. Ces clins d'œil, associés à de petites

touches d'humour noir à *la belge* (évoquant Jean Muno et Jacques Sternberg), remplissent la fonction ludique, parodique et métadiscursive. Les hémato-phages échangent des propos moqueurs sur les figurations néogothiques des vampires dans la littérature et le cinéma et, par-là, ils se situent par rapport à une certaine imagerie usée jusqu'à la corde.

Aussi hybrides qu'ils soient, ces romans peuvent-ils se cantonner dans le fantastique ? Oui, comme d'ailleurs dans les autres catégories auxquelles ils empruntent des éléments. Les textes en question reposent tous sur une donnée surnaturelle, mais lui assignent le rôle d'un élément secondaire, presque accessoire, dispersé et quelque peu noyé dans la masse diégétique. Mais telle a toujours été la place du surnaturel dans les romans fantastiques. Par son épaisseur – trop de faits, trop de personnages, trop de détails – le roman dilue l'événement surnaturel et, par là même, l'intensité de l'effet propre au fantastique. N'ayant pas la concentration de la nouvelle, son économie de moyens et son unité d'ensemble, vantées autrefois par Poe et Baudelaire (Cf. Baudelaire 1975 : XVI), il ne peut pas produire l'effet intense et dense qui est au service de l'efficacité fantastique (cf. Prince 2008 : 38–40).

Quant à l'effectivité du surnaturel que ces romanciers belges placent au cœur de leurs fictions, on constate qu'il ne provoque pas le « scandale de la raison », ni d'ailleurs la peur, obligatoires dans le fantastique classique. Mais une telle mutation, sinon évolution, est tout à fait naturelle, car le fantastique est un genre générationnel, comme les émotions qu'il suscite. Laissons parler Nathalie Prince : « les sensibilités évoluent, les peurs se modifient, les sujets d'étonnement se multiplient et se diversifient en fonction des époques, de telle sorte qu'à chacune d'elles, c'est souvent un nouveau fantastique qui pointe » (2008 : 38). Les objets de terreur du XX^e siècle ne sont pas ceux du XXI^e siècle. À Marc Lits de rajouter : « le nouveau fantastique est moins une question de vision du monde que de regard sur soi, d'observation d'un tremblement de son être propre. Ce n'est plus le diable qui effraye le narrateur, c'est la contemplation de sa propre existence [...] » (1993 : 22). En effet, dans les romans en question, ce ne sont point les phénomènes surnaturels qui effrayent les personnages et, partant, le lecteur, mais la vision catastrophique du monde qu'ils présentent, terriblement réaliste, qui est en train de se réaliser.

Cette hétérogénéité qu'on a tendance à rattacher à l'esthétique postmoderne ne constitue, à vrai dire, rien de neuf dans le fantastique belge. Brouillage des frontières génériques, écriture baroquante, polyphonie narrative, humour et intertextualité sont repérables (pas toujours tous à la fois) dans l'œuvre de nombreux fantastiqueurs belges du siècle précédent, de Rosny Aîné à Gérard Prévot, grand maître de *l'ars combinatoria*, en passant par Jean Ray, Thomas Owen, Marcel Thiry, Jean Muno et Maurice Carême. Le bricolage à la fois générique, poétique et stylistique fait aussi, et peut-être avant tout, penser à *La Légende d'Ulenspiegel* (1867) de Charles De Coster, œuvre fondatrice belge, hétérogène par excellence. Ce livre programmatique concentre toutes les caractéristiques de la littérature belge à venir et fait du métissage

le fondement de l'écriture belge. Dans cette optique, est-il justifié de qualifier les romans fantastiques de DarTEVELLE, GÉRARD, Gunzig et Quiriny de postmodernes ? Il suffirait peut-être de les appeler tout simplement des romans fantastiques *belges*.

BIBLIOGRAPHIE

- ALRUNE, H. (2013) : « Dans la ville infinie. Alain DarTEVELLE », <http://www.yozone.fr/spip.php?article15753> (consulté le 1^{er} septembre 2017).
- BAUDELAIRE, CH. (1875) : « Notes nouvelles sur Edgar Poe », in : POE, E. : *Nouvelles Histoires extraordinaires*, Paris, I-XIX.
- BLANCKEMAN, B. (2002) : *Les fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Paris.
- DARTEVELLE, A. (2014) : *La Chasse au spectre*, Lausanne.
- DARTEVELLE, A. (2013) : *Dans la ville infinie*, Lausanne.
- DARTEVELLE, A. (1993) : « Qui a peur du fantastique belge ? », *Le carnet et les instants*, 77, 18.
- FABRE, J. (1992) : *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris.
- GÉRARD, CH. (2012) : *Vogelsang ou la Mélancolie du vampire*, Lausanne.
- GONTARD, M. (2013) : *Écrire la crise: esthétique postmoderne*, Rennes.
- GUNZIG, TH. (2015) : *Manuel de survie à l'usage des incapables*, Paris.
- LITS, M. (1993) : « Des fantastiqueurs belges ? », *Textyles (Fantastiqueurs)*, 10, 7–23.
- LYOTARD, J.-F. (1979) : *La condition postmoderne*, Paris.
- LYSØE, E. (2016) : « Alain DarTEVELLE : fiction postmoderne et le brouillage des frontières », *Textyles (Utopie et anticipation)*, 48, 105–121.
- MAZIARCZYK, A. (2017) : *Reconfigurations romanesques de Minuit. Jean Echenoz, Éric Chevillard, Tanguy Viel*, Lublin.
- PRINCE, N. (2008) : *Le fantastique*, Paris.
- QUIRINY, B. (2014) : *Le Village évanoui*, Paris.
- ZBIERSKA-MOŚCICKA, J. (2014) : *Lieux de vie, lieux de sens. Le couple lieu/identité dans le roman belge contemporain. Rolin-Harpmann-Feyder-Lalande-Lamarche-Deltenre*, Frankfurt am Main.