

Agnieszka Kukuryk
Pedagogical University of Cracow
ul. Podchorążych 2,
30-084 Cracow, Poland

Les motifs de l'eau dans *Ludo* de Conrad Detrez

ABSTRACT

Conrad Detrez is undoubtedly one of Belgium's most important writers of the 70s of the 20th century. After having translated Brazilian revolutionary authors, he resumed the review of his provincial past, named «hallucinating autobiography». His first autofictional novel *Ludo* (1974) bring to life his first Belgian years in his native land where the inundation invades everything, the incessant rain causes floods and the river enters the houses. With excellent wit, Detrez's scalpel-pen dissects characters and situations through which such topics as friendship, everyday marginal life and panic of people during the Second World War. Through self-fiction, Detrez's novel present the author and narrator's obsessions.

Keywords: Conrad Detrez; *Ludo*; self-fiction; flood

La neige fond, les eaux montent, la cascade au
bas du ventre de mon camarade ne s'arrête pas.
L'eau coule, inépuisable (Detrez 1988 : 54).

Né le 1^{er} avril 1937 à Roclengue-sur-Geer, Conrad Detrez a passé son enfance dans le climat grisâtre et froid de la région wallonne, mais

vingt-cinq ans plus tard, après une forte formation religieuse en Belgique, il a senti le goût du voyage. Les raisons de ce désir, l'auteur les a précisées dans sa dernière œuvre publiée à titre posthume *La Mélancolie du voyeur* où juste avant sa mort précoce¹ il disait : « Et moi, toujours à errer entre les décombres de mes vieilles croyances, les décombres du sexe, de la politique. Fuir, je devais fuir » (Detrez 1986 : 35).

Jeune et plein d'enthousiasme, Detrez a donc quitté son pays natal pour reprendre une vie de vagabond. Sa vie personnelle, rythmée par de nombreuses expériences à l'étranger², a profondément influencé son œuvre littéraire. Bien qu'il ait connu un parcours atypique tant au niveau privé que professionnel, l'auteur reste toujours une figure puissante du paysage des Lettres belges francophones du XX^e siècle.

C'est à trente ans passés, à l'heure des premiers bilans, que Detrez s'auto-analyse et rédige une trilogie composée par ses trois romans qu'il nomme « autobiographie hallucinée ». Il s'agit de *Ludo* (1974), récit de la prime enfance du narrateur, *Les Plumes du coq* (1975) qui constitue le témoignage de son adolescence, et *L'Herbe à brûler* (1978) où Detrez se remémore des expériences révolutionnaires de l'adulte. Ce dernier rapporte à son auteur le Prix Renaudot, ce qui le confirme en tant qu'écrivain de valeur, mais ne lui enlève pas le doute sur sa vocation : « J'ai eu le sentiment d'avoir tout raté [disait-il]. J'ai cherché à connaître les causes de ces faillites, à mettre à nu les racines de mes révoltes. J'ai lu Freud et j'ai commencé, la plume à la main, de me livrer à une sorte d'analyse » (Detrez, 1978). Toujours incertain de son talent littéraire, dans « Le jardin de la vie », paru dans *Le Figaro* du 21 novembre 1978, Conrad Detrez a avoué : « La littérature ? J'y suis venu tard » (196). Néanmoins, riche en expériences vécues au

¹ Il a été terrassé par le sida à l'âge de 48 ans.

² L'auteur a passé une partie de sa vie au Brésil où il enseignait dans plusieurs collèges catholiques et participait à la révolution dans le parti d'opposition *Movimento Democrático Brasileiro*. Il a travaillé aussi à Lisbonne en tant que correspondant à la Radio télévision belge et a séjourné en Algérie où il s'est engagé dans la lutte contre l'analphabétisme. Après avoir été nationalisé français en 1982, il a travaillé aussi à l'Ambassade de France au Nicaragua.

long de ses voyages, ainsi qu'au travers d'une crise morale et intellectuelle, le révolutionnaire est quand même retourné à la littérature car, comme il l'a dit dans un interview avec Jean-Marc Barroso, il a senti « le besoin de [s]e connaître, d'exorciser [s]es démons, de découvrir les racines de [s]es rébellions, d'où auto-analyse, d'où vertu thérapeutique de l'écriture, d'où catharsis » (Bursens 2011 : 134). Il est pourtant nécessaire de remarquer ici que, pour Detrez, le monde littéraire reste étroitement lié à la réalité. Ce que l'auteur illustre métaphoriquement de la façon suivante :

Mon univers est posé, mes territoires délimités, mes obsessions arrêtées. Ils arrivent tout droit de la vie. Je plonge mes racines dans l'humus autant que dans les livres. Je suis un poète et une plante. L'écriture, pour moi, tient du jardinage. La littérature est le jardin de la vie. Un jardin fou. C'est là que je pousse (Detrez 1978 : 198).

L'univers romanesque créé par Detrez est souvent construit sur l'eau, le feu, la terre et l'air, les éléments symboliques qui reviennent obsessionnellement au long du cycle autobiographique. Dès son premier récit, *Ludo*, le héros est « [...] condamné à subir, dans son jardin, l'épreuve de l'eau et du feu » (Detrez 1988 : 25). Les deux notions évoquent le danger : l'inondation ou la guerre, les événements qui apportent la mort. Le protagoniste est constamment confronté à une situation périlleuse à laquelle il doit faire face, de façon souvent rocambolesque.

Notons aussi que chez cet auteur errant dans le monde, l'expression de l'expérience vécue franchit les limites de la fiction. Pour Detrez, pratiquant d'abord la profession d'un écrivain-journaliste, un roman tient en même temps du reportage et de la poésie. Son écriture prétend révéler la vérité comme un reportage, mais aussi en donner une vision approfondie et métaphorique à la manière de la poésie. De cette manière, la formule « autobiographie hallucinée » qui apparaît sur la couverture d'une édition de *L'Herbe à brûler* semble confirmer parfaitement cette stratégie littéraire. Selon André-Joseph Dubois, la constatation est profondément révélatrice :

Elle joint deux mondes antinomiques. Le terme d'autobiographie [...] prétend à une véracité sèche, factuelle ; en revanche, l'hallucination connote la fièvre, la

transe, le délire. Le propre de l'halluciné, c'est de voir ce qui n'est pas ou de voir l'au-delà invisible de ce qui est (Dubois 1988 : 167).

Il reste à noter que Detrez a clairement énoncé les raisons profondes et personnelles de son entrée en (auto)fiction avec le premier volet de sa trilogie, *Ludo*. Pour lui, il s'agissait de dresser le bilan et de proposer une analyse des échecs et déceptions existentiels de l'écrivain-missionnaire-révolutionnaire.

Composé de huit romans, un livre de poèmes, quelques essais et des traductions, son œuvre témoigne d'une nécessité d'introspection rivalisant avec le besoin d'action. Detrez entreprend l'écriture autofictionnelle de son existence pour se rendre compte de ce qu'il a vu et de ce qu'il a fait dans la vie. L'écriture fonctionne alors comme l'outil de cet examen de conscience. Elle offre une possibilité de la mise en scène ludique et mélancolique de son existence. L'auteur lui-même révèle la genèse de son œuvre en ces termes :

L'idée de dire la vie, ma vie, a remplacé le désir de refaire le monde. À trente ans passés, je redécouvrais, mûries et transposées, mes ambitions d'adolescent. Une crise morale, intellectuelle, affective, me tourmentait (Detrez 1978 : 198).

Par ailleurs, il ne faut pas négliger le contexte culturel belge dans lequel Conrad Detrez s'affirme comme écrivain et qui est une réalité compliquée, déchirée par des conflits et des querelles, difficilement synthétisable (Cf. Lalande 1984 : article « Belgique »). Pour Jacques De Decker, les différentes étapes narratives de l'auteur répondent à celles de Pierre Mertens, père du détour des années 1970-1980. Cependant Marc Quaghebeur appelle ces deux écrivains les « hérauts de la belgitude » en les plaçant dans

l'impasse où se trouvent ceux qui ont alors la vie devant eux et n'entendent pas consentir *a priori* au désert que leur réserve le pays de la déshistoire. Ils développent en outre une hydrographie nouvelle qui ne trouve malheureusement pas [...] revues et cénacles où se focaliser (Quaghebeur 2000 : 369).

Dès le début du débat autour de la belgitude, et pratiquement chez tous les critiques et intervenants, Detrez apparaît quand même comme l'un de ces nouveaux acteurs littéraires relevant de la « phase dialectique » naissante, inséré dans les courants internationalistes qui,

tout en se faisant éditer à Paris et en y cherchant la reconnaissance, « [...] ont cessé de pratiquer le gommage des origines [...] » (Klinkenberg 1981 : 48). D'ailleurs, l'auteur revendique fortement son attachement à sa Wallonie natale, pays de son enfance, même s'il ne tardera pas à accéder à la nationalité française. Il confirme cette fierté de la paysannerie dans un monde en mutation et la célébration du paysage de la province de Liège dans le poème dédié à sa terre natale :

Il a plu sur les étables
les maisons de briques et sur les cimetières,
étroits espaces aux croix de guingois, coincés entre les églises
des villages et les pâturages
La pluie fait partie de l'existence des habitants du grand paysage (Detrez 1980 :
111-118).

Cet éloge champêtre signale une inébranlable fidélité aux racines wallonnes qui peut contraster avec son itinéraire tiers-mondiste. Le climat de la région sera aussi présent dans *Ludo* où l'auteur adopte une narration éclatée et saugrenue qui s'applique à rendre les éclairs de conscience d'un jeune enfant de la Vallée du Geer. L'impuissance de la mémoire égale l'impuissance à se mouvoir dans la boue et l'eau glacée où se mêlent les métaphores de quelques souvenirs obsessifs comme des cauchemars à savoir la montée des eaux de la rivière dans la vallée, au bout du jardin ou dans la cave : « nous allons tous mourir, noyés, brûlés, ce sera de ma faute » (Detrez 1988 : 61).

À maintes reprises, Detrez a souligné le fait que ce premier livre de son « autobiographie hallucinée » puisait sa diégèse dans ses souvenirs d'enfance à Roclenge tout près du petit pont qui enjambe le Geer, entre l'église paroissiale et la place communale, où se trouvait le monument aux soldats morts des deux guerres. L'auteur s'exprime à ce propos répondant au questionnaire d'Eugène van Itterbeek :

Ludo est avant tout un roman-poème. Dans ce livre j'ai voulu revivre, de l'intérieur, les temps forts de mon enfance. J'ai fait naturellement avec la conscience, la culture, les phantasmes d'une adulte puisque j'ai écrit le livre à trente ans passés. J'ai voulu aussi rechercher les racines lointaines de ma sensibilité d'homme, de mes goûts, des rébellions qui, postérieurement, ont marqué mon existence. J'ai cherché enfin à me situer dans un rapport aux

éléments : l'eau, le feu, la terre. Et dans mon rapport aux êtres les plus proches : la mère, le père, les camarades de jeu. De tout cela j'ai pu dégager deux choses fondamentales : la haine et la violence (la guerre) et de toute attitude humaine qui cherche à brimer (celle d'une mère abusive) et, par opposition, le besoin de protection dans un lieu édénique (le jardin) dans la présence d'un être qui inspire l'amour ou l'amitié (Detrez, 1979 : 2).

Cette citation un peu longue mais justificative expose bien le travail d'analyse detrezien que l'auteur entame à la manière freudienne, par une démarche régressive dans l'univers de l'enfance. Une telle stratégie de construction implique que l'on saisisse le développement moral et psychologique de l'enfant. Rappelons ici l'idée de Gaston Bachelard selon laquelle l'enfance aimée est avant tout un thème de rêverie et un réservoir d'images chéries dont la vie adulte, et surtout l'activité poétique aime s'inspirer :

Par certains de ses traits [dit le philosophe], l'enfance dure toute la vie. Elle revient animer de larges secteurs de la vie adulte. D'abord, l'enfance ne quitte jamais ses gîtes nocturnes. En nous, un enfant vient parfois veiller dans notre sommeil [...] (Bachelard 1960 : 18).

C'est « dans la rêverie de l'enfance, [que] l'image prime tout » (1960 : 87) en tant qu'« antécédence de l'être » et « puits de l'être » (1960 : 84ss). D'ailleurs, comme le remarque le philosophe français, c'est aux poètes qu'il revient de « [...] retrouver en nous cette enfance vivante, cette enfance permanente, durable, immobile » (1960 : 19). Il semble que Conrad Detrez n'y manque pas, car chez lui, indubitablement, reprenant en cela les mots bachelardiens « la rêverie [...] mène dans la vie actuelle à toutes les oscillations des rêveries d'enfance entre le réel et l'irréel » (1960 : 106).

Dans *Ludo*, l'auteur essaie justement d'approcher fictionnellement les souvenirs de son enfance lors de la Seconde Guerre mondiale. Le cadre du roman comporte plusieurs éléments diégétiques qu'un narrateur homodiégétique assemble au rythme d'une mémoire infantile. Devant le lecteur apparaissent les images où des avions de guerre déchirent le ciel, la pluie ne cesse de tomber, le fleuve Geer déborde et un petit garçon ne pense qu'à rejoindre son petit voisin, Ludo, dans son jardin. D'ailleurs, la mère possessive, « jamais

nommée maman » (Bauduin 1988 : 7), veut à tout prix interdire leur amitié.

Le texte se compose de courtes scènes séparées par des blancs, ce qui nous permet de dire que *Ludo* est tout sauf un récit linéaire. L'histoire autofictionnelle opère un collage de souvenirs stimulé par l'ambiance quasi panique du roman : « La rivière fait trembler toutes les mères du village. Chaque année un enfant s'y noie. Les mères se liguent, elles proclament que les eaux abritent un dévoreur de chair [...] » (Detrez 1988 : 43). Il reste pourtant à signaler que les deux protagonistes du récit, le narrateur et son voisin, transforment ce chaos hystérique en un univers ludique, en un espace évasif et initiatique. Ce plan dévoile devant le lecteur un « univers barbare, trivial et halluciné » (Detrez 1988 : 43) mais, comme le remarque Jacques Bauduin dans la préface, il est « tour à tour baroque, cocasse et poétique, toujours émouvant » (Bauduin 1988 : quatrième de couverture).

Ce qu'il y a ici de particulièrement intéressant, c'est que le regard des deux garçons portant sur le monde adulte, contribue à la rupture burlesque et bouffonne d'un récit dans lequel, autrement, domineraient le sérieux et le tragique. Ce procédé vise à procurer une lecture tragicomique de la guerre et des inondations et inverse, *ipso facto*, la gravité de la situation dans laquelle ils se trouvent, la ridiculise, voire l'annule. Ce n'est pas sans raison que l'auteur fait précéder son texte de l'épigraphe rimbalienne tirée des *Illuminations*, où les « enfants en deuil » regardent « les merveilleuses images », après un déluge. Cette image annonce bien l'univers de *Ludo* où le dehors humide et chaotique suscite l'envoûtement des enfants, enfermés chez eux, mais attentifs aux moindres signes extérieurs. Le poème « Après le déluge » du recueil de l'auteur symboliste évoque une inondation purificatrice et une ambiance apaisée, sereine qui lui succède. Le roman detrezien s'inspire manifestement de ce texte, le narrateur fournit une réélaboration personnelle de l'image de Rimbaud, celle de la fascination de l'enfant cloîtré à l'égard des pouvoirs du dehors et qui dit : « Je scrutais le pays des eaux, les prés,

les jardins ondoyant comme des algues au fond d'un aquarium » (Detrez 1988 : 141).

Dans cet univers ludique, l'eau reste l'élément le plus riche en sens symboliques. Elle a, dans une grande mesure, formé l'imagination matérielle des images poétiques que Gaston Bachelard a décrites dans sa typologie des images composées selon la loi des quatre éléments (Bachelard 1942) et où l'eau constitue l'élément primordial sur l'imagination de la matière :

Eau silencieuse, eau sombre,
eau dormante, eau insondable.
autant de leçons matérielles
pour une méditation de la mort (Bachelard 1960 : 96).

La première remarque qui s'impose dans *Ludo* concerne le manque d'indications toponymiques : est uniquement mentionné le nom de la rivière, le Geer. Des symboles tels que la platitude, l'atmosphère feutrée de gris, de froid et d'humidité, évoquent pourtant le paysage nordique. Les emportements de l'imagination fertile de l'enfant conçoivent un pays en dérive, un territoire-radeau rattrapé par l'importance symbolique des frontières :

Nous sommes entraînés vers l'immensité des eaux de la cour ; vers le Geer qui bouillonne, impatient, qui file vers la Meuse, aspiré par elle, attiré vers Maastricht, vers la Hollande, et bientôt livré aux tourbillons de la mer et la mer du Nord, en hiver, est glaciale ; on y meurt de froid (Detrez 1988 : 57).

Le statut frontalier de la région se reflète dans les dimensions du jardin de Ludo, ce vaste pays ludique qu'il s'agit de « retrouver de l'autre côté, dans l'autre pays ». Par ailleurs, le gris y domine largement. Il pleut sans cesse, le Geer déborde et les jardins deviennent ternes et fades à cause de la pluie. Il est clair que l'auteur fait des allusions à un nord pluvieux où « les nuages se gonflent, noircissent le ciel, se déchirent pour se reformer au-dessus des champs » (Detrez 1981 : 11). Detrez favorise une lecture climatique et suggère un cadre facilement reconnaissable, « non loin de la frontière francobelge ». Revenant sur son enfance wallonne dans le livre-

témoignage *La Mélancolie du voyeur*, l'auteur dira : « C'est monotone, ces paysages. S'ils ont de la beauté, je ne la remarque pas, sauf en mai » (Detrez 1986 : 102). Dans *Ludo*, l'auteur superpose ces images de décrépitude et de grisaille disant : « [l]e jardin, on ne le retrouvera plus. Les plantes ont pourri, les couleurs fondues comme des sucreries » (Detrez 1988 : 75) ou « [l]e ciel n'est jamais descendu si bas » (44). Le spectacle offert par ce paysage pluvieux est plutôt blême et insipide : « [l]es fenêtres donnent sur une même et unique nappe de liquide sans forme ni couleur » (76).

Dans ce contexte, la pluie s'impose comme un élément chaotique, perturbateur de la vie sociale, et de la vie tout court. À ce propos l'auteur présente une esquisse d'une vision accablante : « Les eaux ruinent la vie des habitants, rongent les pieux fichés en terre, le bas des portes [...] » (Detrez 1988 : 14). Dans le décor de l'hallucination narrative, Detrez se sert des phrases qui se suivent à une cadence déchaînée reflétant le rythme chaotique de l'action :

Il pleut. Les eaux montent. Les gens se précipitent sur des sacs de jute, les remplissent de sable et de fumier. Ma mère accourt affolée avec, sous le bras, son filet à provision (Detrez 1988 : 18).

Constamment, les eaux sont en lutte avec la terre. L'auteur puise dans ses souvenirs d'enfant pour reconstruire un cadre où les adultes se signalent par l'hystérie et l'affolement. Les gens semblent obsédés par la peur et se trouvent tragiquement placés entre les deux malheurs : la Seconde Guerre mondiale et les crues du Geer :

La guerre se démène à longueur de jours et de nuits entre lac et ciel. Le lac ne monte plus, le ciel ne descend pas. Si la guerre plongeait tout entière dans l'eau [...], qu'est-ce qui se passerait ? (Detrez 1988 : 136).

Le feu de la guerre et l'eau des inondations sont régulièrement mis en opposition. Les crues du fleuve fournissent également au lecteur un cadre d'engloutissement et de noyade, suractivé par la psychologie infantile du narrateur et ses phobies non exprimées. La montée interminable des eaux suscite une hystérie généralisée, de crainte que le village ne soit englouti. D'ailleurs, le risque permanent de noyade dans le Geer alimente une frayeur mythique des pouvoirs de la

rivière : « L'eau coule, inépuisable. La noyade est un danger permanent » (Detrez 1988 : 54). Pourtant, le narrateur transforme profondément cette phobie en fantasme enfantin mettant en relief les mots du garçon qui répète : « Tu m'as repêché, ma mère, je le sais, tu m'as sauvé des eaux » (Detrez 1988 : 17).

Le jeu anaphorique utilisé dans le fragment où le père de Ludo a failli se noyer intensifie l'effet magique du discours puéril. Le père soûl quitte la maison, tombe dans les flots du Geer. La mère accourt et essaie de le sauver. L'absence de ponctuation accentue l'affolement de la scène :

Le père de Ludo est arrivé en courant
 Le père et la mère sont entrés dans l'eau
 La veuve Alphonse est accourue avec le cantonnier
 Le père de Ludo a nagé avec le cantonnier jusqu'à Bassenge (Detrez 1988 : 88).

Le recours constant au temps présent dans le récit contribue à « restituer la matière brute d'une mémoire enfantine » (Dubois 1988 : 172) et met en relief le caractère non linéaire de l'histoire. Cette atemporalité et le caractère foncièrement désorganisé du texte permet également de souligner le chaos de la vie quotidienne des protagonistes :

Ma mère ne sort plus, elle nage dans l'eau de la vaisselle, au milieu de la cuisine.
 Elle m'appelle, mais je ne sais pas nager, elle n'a jamais voulu me l'apprendre
 (Detrez 1988 : 54).

La guerre et l'eau constituent aussi l'objet d'une personnification constante et spontanée de la part de l'enfant. Ainsi, les eaux de la crue du Geer, la guerre ou la neige jouissent d'une personnalité et d'une conscience très vivaces, comme d'innombrables exemples l'illustrent :

Les eaux montent la garde (Detrez, 1988 : 21)
 Il [Ludo] attend. L'eau attend (22)
 La neige et la pluie attaquent (56)
 Les chuchotements s'estompent, l'eau se tait (115)

De la même manière que l'eau, la mère du protagoniste a le pouvoir de dialoguer avec la guerre, voire de la conjurer. Ce que l'auteur souligne ainsi : « [m]a mère devise avec l'eau » (Detrez 1988 : 70), « [elle] insiste, vouvoie l'eau » (Detrez 1988 : 71). Parfois, à la faveur d'une accalmie, d'une stabilisation du niveau des eaux, ce dialogue est interrompu : « Ma mère et la guerre n'ont rien à se dire [...] » ; « L'eau écoute, elle s'est installée définitivement sur le seuil » (Detrez 1988 : 114).

Les phénomènes météorologiques ou naturels connaissent la même animation et suscitent la même fascination. À titre d'exemple, des figures dessinées ou suggérées par l'entassement des nuages sont interprétées par le narrateur homodiégétique de façon réaliste : « On dirait des vaches gonflées comme des nuages, des vaches de vapeur [...] » (Detrez 1988 : 101). Par ailleurs, le narrateur de *Ludo* révèle une conception animiste des rêves qui ressortit à la plus tendre enfance. Celle-ci stipule aussi des tabous. Le danger de la noyade dans les eaux du Geer est conjuré par la croyance au mythe d'« un dévoreur de chair, un homme aux dents rouges » (Detrez 1988 : 43) que le petit narrateur assimile à un « ogre » dévoreur. De même, un récit cosmogonique merveilleux définit l'origine de la pluie et du beau temps, et ce à une saison véritablement diluvienne. Dans *Ludo*, le narrateur ne doute absolument pas du fait mythologique selon lequel « [l]e ciel [se serait] cassé en deux [...]. Il y a deux ciels : un qui pleut, un qui rit » (Detrez, 1988 : 107). En outre, le ciel qui « pleut » suggère une femme lavant son linge, « [...] c'est la femme du diable qui fait sa lessive » (107). Et le narrateur autofictionnel de le jurer : « Je l'ai vue, j'ai vu sa chevelure, longue et pleine de cendres, et son nez crochu » (107).

Ludo est un récit chaotique d'une hystérie villageoise collective, en pleine Seconde Guerre mondiale où l'eau envahit tous les espaces du quotidien : les cuisines, les jardins potagers, les poulaillers. Les gens se terrent chez eux, éprouvés par le manque d'aliments et les rationnements. Le Geer connaît une montée impressionnante, d'un point de vue infantile, de ses eaux. Cet « événement » marque la mémoire de l'auteur et donne une dimension mythologique au roman.

L'inondation persistante façonne l'atmosphère tumultueuse du village. La puissance du cours des eaux du Geer engendre également chez l'enfant un fantasme d'emportement :

[...] les eaux ouvrent la terre à l'endroit du sentier [...]. Le village flotte sur la rivière. Les eaux vont se fondre, les embarcations d'ardoises et de briques basculer dans un trou plus profond que sablière de l'oncle Arnold.

[...] la rivière sorte le lit de Ludo par la fenêtre qui donne sur le verger, le transporte, le dépose au milieu du parterre les rosiers (Detrez 1988 : 17-18).

Le lecteur s'enfoncé dans la boue, la neige et le froid. Le thème d'enlèvement dans la terre :

[...] peut se lire de différentes manières [disait Detrez]. Il peut signaler la mort, la terre étant le trou final. Il peut signifier la nostalgie des origines : le sein maternel, la terre-mère, et être interprété comme une tendance à la régression. Au lecteur de choisir... (Itterbeek 1979 : 4).

Cet univers engendre des images fortes et violentes que Jacques Franck n'hésite pas à rapprocher de la peinture flamande, notamment à l'expressionnisme de Permeke. Pour le protagoniste qui ne sait pas nager, l'eau devient non seulement un obstacle insurmontable, mais également le symbole du danger. La pluie se réfère à la guerre, mais l'eau est comparée aussi au déluge au sens biblique du terme : « il y a l'eau. La rivière a noyé les chemins. Les chars s'enfoncent, les gens s'engloutissent, les plantes disparaissent de la surface du globe » (Detrez 1988 : 74). Dans ce contexte, elle devient l'élément qui amène la mort comme châtement.

Conrad Detrez le résume par contre de la façon suivante :

Bref, à l'enfer de la guerre et du terrorisme affectif de la mère (chantage, menace, jalousie etc.) s'oppose le « vert paradis des amours enfantines ». Pour dire tout cela, il faut une écriture qui donne à voir plutôt qu'une écriture qui cherche à expliquer (auquel cas j'eusse fait un essai). J'ai donc eu recours à un langage métaphorique, à une narration portée par des symboles fondamentaux (l'eau, le feu, le végétal), à la fantasmagorie (tout enfant est poète, il voit le monde dans un état de totale subjectivité et en parle avec fantaisie, exagérant les proportions, animant l'inanimé, anthropomorphisant les choses). D'où le style poétique et le côté visionnaire (tantôt rêve, tantôt cauchemar) du récit (Detrez 1979 : 2).

Le travail autofictionnel dans ce texte « halluciné » présente un univers personnel bien enraciné dans la mémoire du narrateur. Par le biais de différents aspects de l'eau, l'écrivain wallon a bien rendu l'image de sa vie d'enfant à Roclenge, dominée par la vision d'un danger permanent de la noyade.

Bibliographie

- Bachelard, G. (1942) : *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti.
- Bachelard, G. (1960) : *La Poétique de la rêverie*. Paris : PUF.
- Barroso, J.-M. (2011) : Fièvres et combats de Conrad Detrez. *Textyles*, 40, pp. 133-134.
- Bauduin, J. (1988) : Préface à *Ludo*. In : C. Detrez, *Ludo*. Paris : Éditions Labor, pp. 7-11.
- Detrez, C. (1980) : La grande grève et le bruissement des chapelets. In : *Il était douze fois*. Liège : Pierre Mardaga, pp. 111-118.
- Detrez, C. (1981) : *Le Dragueur de Dieu*, Paris : Calmann-Lévy.
- Detrez, C. (1986) : *La Mélancolie du voyeur*. Paris : Denoël.
- Detrez, C. (1988) : *Ludo*. Paris : Éditions Labor.
- Detrez, C. (21 novembre 1978) : « Le jardin de la vie ». *Le Figaro*. Reproduit par Bruxelles : Édition Labor, pp. 196-198.
- Dubois, A.-J. (1988) : « Lecture », in : Detrez C, *Ludo*. Paris : Éditions Labor, pp. 165-176.
- Itterbeek, E. van. (1979) : Dossier sur « *Ludo* », « *Les plumes du coq* » et « *L'herbe à brûler* », n° ML 09227/0002. Bruxelles : Archives et Musée de la Littérature.
- Klinkenberg, J.-M. (1981) : La production littéraire en Belgique francophone : esquisse d'une sociologie historique. *Littérature*, 44. L'institution littéraire II, pp. 33-50.
- Lalande, F. (1988) : Belgique. In : Beaumarchais et all., *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris : Bordas.
- Quaghebeur, M. (2000) : *Balises pour l'histoire des lettres belges*. Bruxelles : Éditions Labor.