

## Rire des Belges, avec les Belges, malgré les Belges, contre les Belges...

### Retour sur la prétendue faculté autodérisionnelle d'un peuple méconnu d'Europe occidentale

Frédéric Saenen

Numéro 78, automne 2019

Ruses et raisons de l'autodérision

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/91766ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

L'Inconvénient

ISSN

1492-1197 (imprimé)

2369-2359 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Saenen, F. (2019). Rire des Belges, avec les Belges, malgré les Belges, contre les Belges... Retour sur la prétendue faculté autodérisionnelle d'un peuple méconnu d'Europe occidentale. *L'Inconvénient*, (78), 20–25.

# Rire des Belges, avec les Belges, malgré les Belges, contre les Belges...

## Retour sur la prétendue faculté autodérisionnelle d'un peuple méconnu d'Europe occidentale

ESSAI **Frédéric Saenen**

Pour tenter de cerner la problématique identité de mon pays, il est souvent fait référence à un terme cousin de la « négritude » de Senghor et adapté conjointement par l'écrivain Pierre Mertens et le sociologue Claude Javeau en 1976 : la *belgitude*. À parcourir la notice Wikipédia qui lui est consacrée, on remarque qu'un fossé s'est creusé entre la création lexicale du duo Mertens-Javeau et l'acception plus contemporaine du concept. « La belgitude est l'étendue de l'interrogation identitaire des Belges avec le sens aigu de l'autodérision qui les caractérise », affirme l'encyclopédie libre. L'adjonction d'une composante humoristique, « autodérisionnelle », est un indice du changement de perspective récemment opéré quant à l'idée nodale de belgitude. L'attelage marque un point de bascule dans la réflexion sur soi qu'était censé représenter le néologisme, une évolution dont il est possible de retracer l'avènement et l'imposition dans les mentalités, endogènes comme extérieures au pays, à travers quelques faits symboliques.

Mais avant cela, revenons un instant aux propos originels de Pierre

Mertens, qui portait un regard tragique sur un pays affichant volontiers ses côtés « dérisoires » (le mot *autodérision* n'est jamais employé par le romancier) pour mieux dissimuler, partant exonérer, les béances de son histoire. Mertens mettait en balance des événements politiques ou sociaux sanglants (accident de mine du Bois du Casier en 1956, assassinat d'un député communiste, passé colonial sombre, attitude envers les Juifs durant la Seconde Guerre mondiale, etc.) avec quelques réussites certaines, principalement celle du surréalisme à la belge, avant d'aboutir à une double conclusion. Il affirmait, d'une part, qu'il est impossible pour un intellectuel d'émerger et de survivre dans un tel étouffoir et, d'autre part, que la double position de soumission culturelle et de bâtardise ethnique de la Belgique envers la France l'amène à faire reposer sa condition sur *rien*. Telle est peut-être en définitive sa chance :

Quand donc découvrirons-nous le bonheur de ne devoir de comptes à aucune culture et celui d'être situés au point d'inter-

section de toutes les influences ? Toutes les curiosités, tous les appétits, toutes les boulimies que d'autres n'auront pas éprouvés, nous nous les payerions comme un luxe. À égale distance d'une vergogne imbécile et d'un orgueil déplacé, telle pourrait être notre « troisième voie ». Tel serait – si l'on ose rêver – le « défi belge ». N'étant plus tributaires de personne, nous serions enfin de nulle part et de partout. Ni Belges honteux, ni Belges arrogants. N'ayant plus à affirmer de spécificité, il nous serait donné de courir toutes les aventures. Ce serait là notre limite, notre richesse, notre secret. Une situation à envisager sans romantisme, sans complexe, sans masochisme. [...] Il nous faudrait tenter d'être Belges. Marginaux peut-être, minoritaires certainement, exilés à coup sûr et sur place [...].

Force est de constater que ce défi n'a jamais vraiment été relevé. N'ayant pu se désengluier de ses complexes fondateurs, le Belge a préféré les instrumentaliser et les consensualiser plutôt que les abolir...

Dans la question « Les Belges ont-ils toujours ri d'eux-mêmes ? », deux termes font débat : l'adverbe et le gentilé. *Toujours* remonte-t-il en effet à la date institutionnelle de la création de la Belgique (le 21 juillet 1831, jour où le roi Léopold 1<sup>er</sup> prête serment sur la Constitution), ou alors à plus loin dans le temps ; par exemple à ce jour de 1619 où Jérôme Duquesnoy sculpte le *Manneken-Pis*, gamin potelé figé dans une éternelle miction et voué à devenir l'un de nos symboles nationaux – avec les moules-frites, l'équipe de foot, le roi ? Est-il au monde un autre pays affublé d'une icône aussi risible ?

Dans l'une des toutes premières attestations de leur existence, les traits prêtés aux peuplades nommées « Belgae » sont, davantage que l'humour spéculaire, ceux de la sauvagerie pure et simple – rappelons que Jules César n'explique notre hargne au combat que par le fait que nous sommes le peuple le plus éloigné de la civilisation et de ses raffinements –, ou plus proprement ceux hérités de l'art flamand. Le Belge a dans ce cas pour modèle *Le roi boit* de Jordaens, ripailleur, festoyeur, gras, buveur de gueuze et trousseur de gueuses, jouant du flageolet dans des kermesses breughéliennes, léger dans sa lourdeur, nettoyant les fonds de plat avec le doigt.

Le gentilé, ensuite. Les Belges présentent ce paradoxe fondateur qu'ils sont à la fois une nation jeune sur l'échiquier politique du 19<sup>e</sup> siècle et un assemblage de peuples séculaires sur le plan historique, à l'homogénéité ethnique par définition introuvable. Le pays a tout de l'assemblage artificiel, créé certes sur la base d'une impulsion révolutionnaire propre, mais également reconnu par les puissances étrangères comme un très commode « État tampon », et malgré sa petitesse, il est encore l'objet de scissions internes profondes, très difficilement compréhensibles pour un individu issu d'un pays centralisé comme la France.

Dès lors, aux yeux de notre prestigieux voisin – nation millénaire, porteuse des Lumières et des idéaux droits-de-l'hommes par le véhicule d'une langue aux vertus universelles (*dixit* Rivarol) –, la Belgique aura tôt fait de représenter le plus proche des pays exotiques, l'inconnu, bien plus lointain de ses repères que toutes les autres contrées limitrophes, la chaude Espagne, l'Allemagne sœur ennemie ou la disciplinée Suisse. Outre-Quévrain se tient en effet la première marche (sens ancien) du Nord, aux villes empreintes de brume telle la Bruges révélée aux Parisiens par le romancier Georges Rodenbach – c'est évidemment ignorer les cités industrielles ou portuaires comme Seraing ou Anvers, les bourgeoises provinciales que sont Namur ou Tournai, etc. ; aux habitants dont on ne sait s'ils parlent le français (quand ils appartiennent à l'élite, et encore, avec un affreux croisement bruxellois) ou quelque guttural patois germanique (quand ils sont des ruraux flamands, les variétés dialectales du wallon et son existence même étant ignorées des Français) ; aux mœurs plus germaniques sans doute que latines, baignées de libéralités hollandaises. À tel point que la Belgique est devenue aux yeux de son voisin hexagonal un imbroglio institutionnel, linguistique et culturel que résume à merveille le constat systématiquement posé par l'anthropologue gaulois Astérix face à l'Autre : « Ils sont fous, ces Belges ! »

Avant de devenir « nos amis » pour les Français, les Belges ne leur ont pas été d'office aimables et ne prêtaient pas vraiment à rire. Le poète Baudelaire, c'est de notoriété publique, les a haïs. Il faut voir déborder ses sentiments haineux dans les pages préparatoires de son pamphlet demeuré inachevé par le secours d'un propice anévrisme, *La Belgique déshabillée*. Dans des passages

qui préfigurent, par leur virulence, les diatribes de Louis-Ferdinand Céline à l'adresse des tribus d'Israël, Baudelaire vomit les Belges, ces singes imitateurs de la France qui s'accouplent à des femmes horribles et ne pensent qu'aux aspects matériels de l'existence, ces boutiquiers bornés vivant dans la crasse aux abords de fleuves croupissants (la Senne de Bruxelles) et se plaisant à ingurgiter une bière « deux fois bue ». Le témoignage de Baudelaire, même s'il ne sera divulgué que plusieurs années après sa rédaction, trahit néanmoins de la part d'un éminent représentant du monde des lettres français un certain regard sur la Belgique, qui n'est d'ailleurs pas exclusif à une seule couche sociale. Dans *Germinal*, publié en 1855, Zola a dépeint la haine croissante qui s'exerce à l'encontre des mineurs puisés dans le Borinage au moment d'arrêt du Voreux, des suppléants vus comme des « briseurs de grève » et sur lesquels les prolétaires du cru hurlent, crachent, jettent des pavés, cognent.

Jusqu'au tournant fatidique de la Première Guerre mondiale, à l'époque où l'irrédentisme flamingant était moins marqué et où le français prédominait comme langue de culture, Bruxelles tenait le haut du pavé sur le plan littéraire. C'est là que sont parus *Les misérables* de Hugo, le premier des *Chants de Maldoror*, *Une saison en enfer* de Rimbaud, la première édition des *Poésies* de Mallarmé. C'est dans une revue belge que Huysmans fait l'apologie de *L'assommoir*, qui marque le second élan de reconnaissance du mouvement naturaliste après la préface de *Thérèse Raquin* (publié par le Belge Albert Lacroix). Les écrivains belges de la deuxième moitié du 19<sup>e</sup> siècle osent alors user du français en y imprimant leur génie, sans complexe, afin d'affirmer leur consistance, leur existence. « Soyons nous ! » clament les animateurs romantiques de la revue *La jeune Belgique*. Charles De Coster carnalise son style au point de se hisser au niveau d'un Rabelais moderne dans l'irrévérencieuse *Légende d'Ulenspiegel*. Camille Lemonnier est surnommé « le Dictionnaire en rut » par ses contemporains, que la coruscance et la sophistication de son écriture effarent. Jean-François Elsländer porte à son comble la démesure fin de siècle dans une débauche de moyens lexicaux pour décrire les pires vices ou les processus de la décomposition cadavérique. Verhaeren désarticule définitivement le vers hugolien. Le peintre James Ensor transporte la démence de ses macabres motifs picturaux dans des

discours hallucinés qu'il assène aux sociétés artistiques de son époque...

Une fois la Belgique posée sur les rails de la division communautaire, les écrivains d'expression française renient leur originalité, en gommant les traits visibles (en premier lieu les fameux belgicisms ou les particularismes) et, pour atteindre à une correction qui va à coup sûr leur assurer la reconnaissance de Paris, adoptent un style moins localement situé, moins marqué ou connoté « belge ». Dans les années 1920-1930, avec les romans durs de Simenon, les délires d'André Baillon, les promenades sur les digues de Marie Gevers, la superbe épure de *La femme de Gilles* de Madeleine Bourdouxhe, le journal éprouvant du mineur de fond Constant Malva contant sa *Nuit au jour le jour* ; plus tard avec *Les mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar ou le stendhalisme d'un Alexis Curvers dans *Tempo di Roma*, on est loin des outrances verbales et des cabrioles à la « macaque flamboyant » de la génération précédente.

Pourquoi parler littérature dans un article consacré à l'humour ? Parce que dans la voie médiane entre langue désentravée des ensauvagés et plume corsetée des classicisants se situe le socle d'une troisième voie créative, celle du surréalisme belge. L'étiquette est martelée aujourd'hui comme une espèce de marque de fabrique innée, alors qu'elle a une histoire complexe, bien plus cheillée aux tourments de l'élaboration d'une identité que celle du mouvement qui se structura autour de l'excommunicateur Breton.

Parmi les grands noms de la constellation surréaliste belge, un en particulier mérite toute notre attention. Comme celui de Van Gogh ou de Dali, l'art de René Magritte a beau avoir été galvaudé (en proportion inverse à sa valeur financière), les principes esthétiques et philosophiques qui le sous-tendent nous ramènent directement aux sources de l'humour belge.

Dans *Les mots et les images*, Magritte fonde une esthétique du décalage entre ce qui est vu et ce qui est lu, entre le crédible et l'impossible, entre le réel et la fiction. Un artiste peint une colombe en essor et pourtant c'est un œuf non éclos qui est son modèle ; des silhouettes élégantes d'« hommes bien mis avec un chapeau », comme les aurait décrits ma grand-mère, tombent en pluie sur une ville anonyme ; une pomme ou une rose occupent l'espace d'une pièce entière ; un buste saigne de la tempe ; une fenêtre s'ouvre à la fois sur le décor extérieur et sur

la toile où elle est esquissée ; le croissant de lune apparaît devant une feuille d'arbre... On pourrait ainsi multiplier les exemples de mises en abîme, d'audaces formelles, de trompe-l'œil et de berne-l'esprit qu'a tendus Magritte tout au long d'une production qui demeure pourtant d'une parfaite cohérence interne dans son projet de détournement des images. À quelques exceptions près, il y a très peu de tableaux de Magritte qui choquent, le trait en est trop léché, la statuaire y est préférée au dynamisme ; par contre, chacune de ses propositions interroge le mystère des choses et la valeur du langage. En peignant une pipe et en la légendant « Ceci n'est pas une pipe », Magritte a synthétisé l'état d'esprit belge, mélange d'ironie, de moquerie narquoise frôlant l'irrespect et de bon *nonsense* désarmant.

Quand Marcel Broodthaers invente en 1937 des lunettes à un seul verre mais munies de deux branches, qu'il nomme *L'improbable*, ou quand il peint un fémur en noir-jaune-rouge et un autre en bleu-blanc-rouge pour distinguer l'os belge du français ; quand Marcel Mariën, dans les années 1950, ajoute une minuscule chaussure à talon à la branche inférieure d'une étoile de mer et intitule sa composition *La danseuse étoile* ; tous deux, à l'instar de Magritte, jouent avec la matière (le réel), le langage et le sens, pour en faire jaillir l'humour.

Ne cherchez pas de *Manifeste surréaliste belge*, c'est inconcevable, aussi bien de la part du groupe de Bruxelles que de celui du Hainaut (car oui, il y eut deux groupes surréalistes en Belgique, pays de la division virale). Ne cherchez pas non plus en Paul Nougé – « la tête la plus forte du surréalisme en Belgique, voire de ce temps », selon Francis Ponge – la tentation du leadership ou des vellétés théoriciennes et dogmatiques : l'homme, biochimiste de profession, considérera son activité créatrice avant tout comme une « expérience continue », menée avec discrétion et modestie. Ce sera son seul programme.

Le surréalisme belge n'a pas inventé l'humour belge, loin s'en faut ; mais il a ménagé la distance nécessaire à son plein exercice. Il a vécu, en toute fécondité et liberté, jusqu'au 13 décembre 2006, jour de sa mort brutale et de son retournement complet en « autodérision », ainsi que l'entendait la sphère médiatico-culturelle.

Ce jour-là, la chaîne de télévision nationale publique, la RTBF, interrompt ses

programmes peu après vingt heures pour une édition spéciale du JT (diffusé normalement entre dix-neuf heures trente et vingt heures). La mine accablée d'un journaliste très populaire apparaît alors sur l'écran, pour annoncer d'une voix grave que des faits de la plus haute importance sont en train de se dérouler dans la capitale et au nord du pays : la Flandre vient de déclarer son indépendance, le roi et sa famille prennent le chemin de l'exil, le pays est brutalement coupé en deux. Pendant plusieurs minutes, la séquence enchaîne les duplex à Bruxelles (autonomistes flamands enrégés filmés devant le Palais, tramways immobilisés) et les propos alarmistes de François de Brigode. Puis une mention apparaît discrètement au bas de l'écran, sous un énigmatique logo affiché là depuis le début et figurant le *Pornocratès* de Félicien Rops (une femme nue tenant un cochon en laisse) : « Ceci est une fiction. »

Je comprends aujourd'hui seulement les enjeux de ce qui s'est passé ce soir-là et dans quoi a versé depuis mon pays, soit une forme de délire autofictionnel et autodérisionnel. Ce canular connu sous le nom de *Bye bye Belgium* – façon « guerre des mondes » et que, sous le coup de la colère qu'il m'avait inspirée, j'avais rebaptisé dans un article rageur « guerre d'immondes » – était tout sauf drôle. Fomenté depuis deux ans en secret, ce *fake* à dimension fédérale qui devait jouer le rôle pédagogique d'un lanceur d'alerte et être le moteur d'une prise de conscience, se muait en putsch médiatique, sous-tendu par des intérêts banalement politiques. En attendant, la bonne blague belge avait provoqué quelques malaises vagues, des crises d'angoisse chez certaines personnes fragilisées, une surchauffe téléphonique d'ampleur nationale, ce qui arrangeait bien les opérateurs de télécoms, gros gagnants de l'affaire. Et là, pour le coup, nous avons été la risée de l'Europe entière, qui s'est demandé ce qu'était un tel régime qui traitait aussi maladroitement de ses problèmes de fond.

Par-delà le remuement stérile des querelles communautaires qu'il ne contribua qu'à aggraver et à obscurcir, *Bye bye Belgium* reconfigura complètement le rapport des artistes belges à la fiction. En se croyant en devoir de dévoiler le pot aux roses durant la retransmission même de l'imposture, pour enchaîner avec un débat empreint de sérieux sur la question de l'éclatement du pays, les journalistes enserraient les esprits des spectateurs dans un véritable *double bind* qui

consistait à leur seriner à la fois : « Rassurez-vous – c’est une fiction – mais ayez crainte – car cela adviendra ainsi. » Tout le contraire de la démarche libératrice du surréalisme.

Le rapport réel/imaginaire est devenu, depuis ce jour, problématique, sinon insoluble, en Belgique. L’étiquette « Ceci est une fiction » sert à se dédouaner aisément du risque réel que l’on encourt en s’aventurant dans les zones limites du sacro-saint droit d’expression. Ce risque, pour l’artiste d’aujourd’hui, c’est non plus d’être, ô sort cruel, incompris dans sa création, mais d’opacifier les intentions qui l’animent. La Belgique a, paraît-il, inventé le réalisme magique, dont le premier roman représentatif serait *Handji* de Robert Poulet, paru en 1931. Elle semble désormais sombrer dans le déni du réel, symptôme déjà fort inquiétant chez un sujet individuel ; alors à la dimension d’un pays...

•

Mais revenons-en à l’humour et à l’autodérision, avec une nouvelle qui n’est peut-être guère plus réjouissante que celle qui précède : au contraire des Juifs, à qui il arrive de raconter des histoires juives et qui sont d’ailleurs les plus autorisés à le faire, les Belges ne se racontent pas d’histoires belges. Les Wallons, quand ils veulent rigoler aux dépens d’une collectivité, n’orientent pas le tir vers les Français mais vers les Flamands. Les Belges ne rient donc pas d’eux-mêmes mais de ce qui, sur leur propre territoire, leur offre une cible : le Différent. Car les Wallons et les Flamands sont très différents, selon les stéréotypes clivants qu’ils nourrissent les uns envers les autres depuis qu’ils ont été contraints à la cohabitation dans un deux-pièces. Au fond, les seules blagues belges unitaires doivent être celles qui stigmatisent les populations immigrées, les Italiens, les Marocains, les Turcs. Au début des années 1970, un certain Tribal Mustachol (de toute évidence un pseudonyme) faisait un tube avec sa chanson « *À la moutouelle / Que la vie est belle...* », dans laquelle un narrateur « macaroni » se targue de vivre aux crochets de la Sécurité sociale après s’être dépêché d’attraper une maladie chronique. Une telle incorrection politique n’a pas d’équivalent en France, où la chanson de droite populaire était incarnée par Sardou et adoptait un ton autrement grandiloquent.

À qui s’enquiert de savoir de quoi rient vraiment les Belges, il sera répondu qu’ils

ont osé rire de tout, surtout du pire. Dans les années 1980, Jan Bucquoy décore la Grand-Place avec des photos pornographiques et remplace les visages des modèles par ceux des membres (hum...) de la famille royale. Il récidive peu après en publiant des BD explicites sur la vie sexuelle de Tintin, des Schtroumpfs, de Lucky Luke... Au moment des affaires de pédophilie qui bouleversent la société belge tout entière au milieu des années 1990, les ados se racontent des devinettes sordides mettant en scène les coupables ou, pire, leurs victimes. Le sexe, la mort, la religion, le pouvoir... Longtemps, tout a été risible en terre de Belgique. Le sommet de cette outrance est atteint en 1992, quand sort sur les écrans un véritable ovni qui va révéler l’existence d’un autre cinéma belge – jusqu’alors (re)connu seulement par les films misérabilistes des frères Dardenne –, *C’est arrivé près de chez vous*.

On mesure mal l’impact d’un tel film, hors normes à tous égards et qui, abattant tous les filtres entre le spectateur-voyeur-complice et les actes criminels du protagoniste, marque l’apothéose de l’humour féroce en Belgique. Le parti pris de filmer caméra à l’épaule, en noir et blanc, avec des plans très serrés, à la manière d’un reportage sur le vif, sème déjà le trouble. Le décalage entre, d’une part, les élucubrations philosophico-éthiques du tueur en série (incarné par un Benoît Poelvoorde hypertendu) et ses accès poétiques de bazar et, d’autre part, ses crimes atroces commis à froid, ses courses nu dans les dunes, ses rendus sur table de moules-bière, sa vulgarité, est assumé jusqu’à son terme, avec radicalité.

Sous ses dehors improvisés, *C’est arrivé...* obéit toutefois à des codes stricts et n’en détourne et dérègle pas moins tous les sens. J’avais dix-neuf ans quand ce film est sorti et je dois être allé le voir cinq fois en une quinzaine de jours. Nous en connaissions, avec mes camarades, des répliques cultes par cœur – c’était la première fois qu’un tel effet de mémorisation immédiatement partagée se produisait en Belgique avec un film nôtre, comme cela arrivait en France depuis des lustres, avec les pagnolades, *La grande vadrouille*, *Les bronzés*. Je me souviens de personnes qui quittaient la salle en plein milieu de la projection ; et aussi que, si j’étais hilare de bout en bout la première fois, chaque visionnement successif s’avérait plus difficile à encaisser, car je redoutais de voir arriver l’insoutenable scène du viol, dont je détournais finalement le regard. Il m’était impossible de

me blaser de ce film, que du contraire, et il m'inspire encore aujourd'hui une forme de peur anticipative, exactement comme le chef-d'œuvre *Equus* dont je sais que je ne supporterais pas de revoir la scène où un adolescent tourmenté crève les yeux aux chevaux d'un haras.

*C'est arrivé près de chez vous* restera un hapax dans l'histoire du cinéma mondial. Mais ce qui le rendait suprêmement belge, c'est qu'il immergeait sans ménagement son spectateur dans la diversité des accents de Namur, de Bruxelles, de Liège ; dans une cohabitation anarchique et bâtarde de parures, typique de la tradition carnavalesque déjà évoquée avec De Coster.

L'accent... Voilà bien l'un des ressorts fondamentaux de l'humour exercé à nos dépens et qui allume le signal « Attention, Belgique ». Qui n'a encore dans l'oreille les échos du sketch de Coluche, opportunément rendu inaudible par la piètre qualité de l'enregistrement aujourd'hui en circulation sur le Net, et mettant en scène un couple de Belges d'une idiotie achevée, articulant un français tout en raclements de gorge, gonflements de joues et claquements de langue ? Cette caricature de marollien (parler des Marolles, un quartier populaire de Bruxelles) est devenue, au tournant des années 1980, un paradigme pour les suiveurs. De Thierry Le Luron à Michel Leeb, les humoristes gaulois singèrent Coluche nous réduisant à notre plus simple expression, approfondissant notre complexe de périphériques « *allèye une fois dis* ».

Il n'avait pas suffi que, dans les années 1960, Stéphane Steeman fonde la plupart de ses spectacles sur la truculence et la *zwanze* (la gouaille bruxelloise) typiques de la capitale, qui faisaient se gausser de l'oral populaire les bourgeois fransquillons *belges*. Ni que le plus belge des grands interprètes du répertoire français, Jacques Brel, décrète que « plus personne n'a c't accent-là » dans son autoparodie de la chanson « Les bonbons » version 1967. « Sof Brel, à la télévision », ajoutait-il, péremptoire.

Si l'on cherche un exemple de posture autodérisionnelle chez un chanteur belge, c'est bien chez l'interprète de « Ne me quitte pas » qu'on le trouvera. L'homme était certes facétieux, faisait inévitablement rire, mais quelle déchirure de soi en permanence, quel écorché vif. En fait, si l'on observe l'évolution des thèmes liés à la Belgique chez Brel, on s'aperçoit qu'ils suivent une courbe assez parallèle à celle de leur exploitation dans la littérature : ils sont d'abord majoritairement cités comme éléments de décor de l'exotisme du Nord (« Le plat pays », « Marieke », « Il neige sur Liège »...), puis vient une veine drolatique naïve (« Bruxelles », « Les bonbons » première version, en 1964), suivie d'une ironie aux traits expressionnistes (« Les Flamandes ») poussant jusqu'à la veine pamphlétaire (« Les flamingants »),

pour conclure avec une posture autodérisionnelle signalant un fatalisme impuissant et désespéré (« Les bonbons » version 1967, « La, la, la »...). Brel termine en clown triste de la belgitude – mot qu'il aurait d'ailleurs forgé en 1971, soit avant Mertens et Javeau, pour l'écriture d'une chanson demeurée longtemps inédite et récemment rendue au public, « Mai 40 ».

Aujourd'hui valorisés dans des spots promotionnels vantant notre richesse culturelle et émanant du ministère de la Fédération Wallonie-Bruxelles, les divers accents de notre pays restent largement méconnus dans l'Hexagone, au point que si un Liégeois s'adresse spontanément à un Francilien, celui-ci le soupçonnera d'emblée d'être... suisse. Au mieux sont-ils rapprochés du parler picard – autre zone du vaste Nord ignorée du Parisien, qui croit tout découvrir de la province de son propre pays par des films sans finesse tels que *L'enquête corse* ou *Bienvenue chez les Ch'tis*.

Où l'on comprend que le regard que nous portons sur nous-mêmes est en fait largement calqué sur le regard français, empreint de stéréotypes, tel qu'on le retrouve par exemple dans les tribulations d'Astérix et Obélix. La fameuse autodérision des Belges ne serait-elle au final qu'une vue de l'esprit élaborée de l'extérieur, façon de légitimer son existence grâce à celle d'une moquerie à leur encontre, et dont ils auraient docilement intégré le principe après dressage et conditionnement, en fidèles et meilleurs amis des Français ?

Et si tout à coup le caniche royal mordait la main qui, feignant de le caresser, cherche en réalité à le contraindre à faire coucouche panier ? L'humoriste Walter, revendiqué « Belge et méchant », a récemment tranché dans le vif – même s'il a été établi qu'il a plagié divers *showmen* américains pour certains de ses sketches – en tenant des propos sur saint Coluche dont « heureusement un camion avait définitivement fermé la grande gueule », qui ont fait immanquablement gémir et huer le public (français).

Pour redevenir un véritable réflexe de survie intellectuelle, il s'agirait que l'*autodérision* – label, on l'a compris, construit de toutes pièces et fondé sur la recherche d'une approbation dans le regard de l'Autre plutôt que sur celle d'une remise en cause de soi – redevienne la *dérision* pure et simple. Car cette forme d'ironie supérieure qui n'atteint pas à la cruauté du cynisme est autrement subversive et garante d'une valeur aussi importante, sinon davantage, que la liberté d'expression : *la légèreté d'esprit*. ■

Frédéric Saenen est un critique et écrivain belge né en 1973. Il a publié six recueils de poésie, deux essais (sur Drieu la Rochelle et le genre du pamphlet), ainsi que trois romans aux éditions Weyrich : *L'enfance unique* (2017), *Stay Behind* (2014) et *La danse de Pluton* (2011). Il dirige la *Revue générale*, la revue la plus ancienne de Belgique, fondée en 1865.