

## Paul Willems et le réalisme magique

LAURENCE PIEROPAN

Archives et Musée de la Littérature

### Résumé

La finalité de ce travail est d'analyser la poétique de Paul Willems, partant de l'étude de son œuvre *Il pleut dans ma maison*, à la lumière des théories de Dupuis et Mingelgrün à propos du réalisme magique, selon lesquelles la réalité mise en scène dans toute fiction qui relève de la poétique du réalisme magique est caractérisée par son état fragmentaire et transitoire.

Mots-clés : *Littérature belge, réalisme magique, Willems.*

### Abstract

The aim of this work is to study the poetry of Paul Willems, based on an analysis of his work titled *Il pleut dans ma maison*, continuing the theories of Dupuis and Mingelgrün on magical realism, according to which the reality which appears in all works of fiction which come from magical realism is characterized by its fragmentary and transitory state.

Keywords: *Belgian literature, magical realism, Willems.*

## Le réalisme magique : une esthétique de sublimation du Réel

### *Réflexions théoriques*

Michel Dupuis et Albert Mingelgrün considèrent trois éléments comme définitoires de toute fiction imprégnée de réalisme magique : la « vision particulière » qui sonde la réalité avec pour effet attendu de transfigurer l'image courante de la réalité et de faire accéder à une connaissance spirituelle de la réalité profonde ; la distinction et le dépassement des couples classiques avant/après, endroit/envers, esprit/matière, essence/existence, être/apparence, sans cependant jamais perdre de vue que l'essence est incluse dans le monde sensible (d'où une vision immanentiste de la réalité ontologique) ; enfin « l'initiation » qui permet un « passage de l'in-signifiante du monde à son explication », initiation au terme de laquelle émerge aussi

une Vérité d'ordre supérieur<sup>1</sup>. Retenons aussi avec Dupuis et Mingelgrün l'état fragmentaire et transitoire qui caractérise la réalité mise en scène dans toute fiction relevant de cette poétique. Par « fragmentaire », les auteurs laissent entendre que « la partie fera la lumière sur le Tout », alors que « transitoire » désigne un dépassement de la réalité sensible pour atteindre à une certaine « phosphorescence » de celle-ci. Dupuis et Mingelgrün ajoutent que les valeurs essentielles révélées par une telle expérience du monde se scindent en deux tendances selon le contexte géographique et culturel d'émergence de la fiction : tantôt cette révélation s'apparente au dévoilement d'un savoir métaphysique (la dominante du réalisme magique européen), tantôt elle favorise la « récupération de substrats archaïques » (à l'œuvre dans le *real maravilloso* latino-américain).

Les efforts de définition d'une « poétique du réalisme magique » de Dupuis et Mingelgrün ne peuvent occulter la diversité des réflexions engagées autour de ce concept, et nous rappellerons les apports de la critique germanique, de celle de Bontempelli et de l'Amérique latine, avant de revenir à la poétique willemsienne, et plus précisément à *Il pleut dans ma maison*. Du côté de la critique germanique (Roh, Jünger, mais aussi Daisne), la mission spéculative et érudite du réalisme magique est fortement soulignée. Tandis que Roh s'interroge sur la nature du mystère celé derrière le monde représenté, Jünger tente d'appréhender « l'arrière-plan magique », et Daisne envisage clairement une féerie associée à la transcendance, mais à l'exclusion du miracle, de la fable ou du conte de fées.

Une bonne part du programme « *novecentismo* »<sup>2</sup> de Bontempelli s'oppose à cette conception européenne d'une magie savante et idéaliste. Le projet littéraire de Bontempelli envisage la reconstruction de l'espace et du temps dans leur « éternité, immobilité, gel » pour ensuite les remettre à la place qu'ils avaient perdue, dans les trois dimensions infinies, en dehors de l'homme. Selon Bontempelli, l'instrument capable d'effectuer une telle opération n'est autre que l'imagination. Seul un Temps et un Espace objectifs et absolus, s'éloignant de l'homme vers l'infini, permettraient de « séparer à nouveau » la matière de l'esprit et de reprendre ensuite les innombrables variations de leurs harmonies. Cette première tâche étant accomplie, il faudrait alors retrouver l'homme, sûr de lui, sûr d'être lui avec certaines certitudes et responsabilités,

<sup>1</sup> DUPUIS (MICHEL) et MINGELGRÜN (ALBERT), « Pour une poétique du réalisme magique », in Weisgerber (Jean), et alii (eds.), *Le Réalisme magique : roman, peinture et cinéma. Cahiers des avant-gardes, Université libre de Bruxelles, Centre d'étude des avant-gardes littéraires*, Lausanne, éd. l'Âge d'Homme, 1987, p., p. 219-244.

<sup>2</sup> Mot formé par Bontempelli à partir de *novecento* (« XX<sup>e</sup> siècle ») et par analogie formelle et opposition sémantique à *futurismo*. Ce programme est défini dans *L'Avventura novecentista. I quattro preamboli*, in BONTEMPELLI (MASSIMO), *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1978, coll. « I Meridiani », p., p. 749-803. Les *Quattro preamboli* furent écrits entre décembre 1926 et juin 1927. C'est nous qui traduisons les passages choisis.

avec ses passions particulières et une morale universelle : « et au sommet de tout nous retrouverons peut-être un Dieu, à prier ou à combattre »<sup>3</sup>. Dans cette entreprise, Bontempelli poursuit le but avoué de réconcilier l'homme et le monde extérieur, sans exclure la possibilité, pour l'homme, de dominer la nature grâce à la magie. La meilleure explicitation de l'art littéraire italien naissant au XX<sup>e</sup> siècle, Bontempelli la trouve dans la tradition picturale italienne du XV<sup>e</sup> siècle (Masaccio, Mantegna, Piero della Francesca) qui laisse découvrir, pour la première fois dans l'histoire de l'art, un réalisme précis enveloppé d'une atmosphère de stupeur lucide. À l'image de ces peintres, les écrivains du *novecentismo* doivent suggérer un amour plus intense pour « quelque chose d'autre, une Autre dimension » autour et au-dessus de la matière. Bontempelli aspire donc à l'écroulement des frontières entre la réalité et la fantaisie et à ce que le sens magique soit découvert dans la vie quotidienne des hommes et des choses. C'est encore cette peinture du XV<sup>e</sup> siècle qui lui fait dire : « dans aucun autre art nous ne voyons réalisé aussi pleinement ce 'réalisme magique'<sup>4</sup> que nous pourrions adopter comme définition de notre tendance ».

Enfin, le *real maravilloso*<sup>5</sup> est illustré en Amérique latine par Alejo Carpentier et Miguel-Angel Asturias. Contrairement à la littérature du réalisme magique européen qui écarte une conception ethnologique de la magie, le *real maravilloso* propose une intégration naturelle du merveilleux dans la réalité, la magie ainsi exploitée débouchant sur une culture primitive. Loin d'assigner à la magie une quête ou une stratégie esthétique, le *real maravilloso* accorde à la magie un statut particulier, et tolère l'intrusion du miracle dans le réel.

### *Il pleut dans ma maison*

Reprenons à présent *Il pleut dans ma maison* et examinons selon quelles modalités l'esthétique willemsienne s'apparente à celles précédemment rappelées. Tout d'abord, si l'on reprend la définition de Dupuis et Mingelgrün, force est de constater que si la perception visuelle est convoquée dans *Il pleut dans ma maison* – mais quelle fiction ne la convoque pas ? –, les deux autres critères ne le sont point. En effet, la

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. , p. 749.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. , p. 766. En italien et entre guillemets dans le texte; c'est la seule occurrence de la locution dans *I quattro preamboli*.

<sup>5</sup> Cette rapide présentation s'inspire de l'article de WEISGERBER (JEAN), «La locution et le concept», in Weisgerber (Jean), et alii (eds), *Le Réalisme magique : roman, peinture et cinéma. Cahiers des avant-gardes, Université libre de Bruxelles, Centre d'étude des avant-gardes littéraires*, Lausanne, éd. l'Âge d'Homme, 1987, p., p. 11-32. Notons que Marc Quaghebeur et Jacques Carion ont aussi proposé des réflexions intéressantes sur la notion de réalisme magique dans : CARION (JACQUES), «Une littérature entre l'effroi et le secret», in González-Salvador (Ana) (ed), *Coutours du fantastique*, Bologna, CLUEB, 1999, p., p. 13-23 ; QUAGHEBEUR (MARC), «Au delà du réalisme magique : Marcel Lecomte », Quaghebeur (Marc), *Lettres belges entre absence et magie*, Bruxelles, Labor, 1990, p. 95-113.

poétique de Willems est essentiellement travaillée par l'ébranlement de la distinction entre l'endroit et l'envers des choses, entre l'apparence et le sens profond des choses, comme si ces deux plans étaient indissociables. N'écrit-il pas à Lilar qu'il « rêve d'un monde non divisé, tout de matière (ou tout d'esprit, ce qui revient au même) où l'être et le néant ne s'opposent pas » ? Par ailleurs, la poétique de Willems ne conduit pas à une « initiation »<sup>6</sup> qui permettrait le « passage de l'in-signifiante du monde à son explication », aucune « Vérité d'ordre supérieur » ne se faisant jour ; au contraire, tout le dispositif mis en place vise à brouiller la signifiante du monde, au point que si l'on peut parler d'une esthétique du fragment chez Willems, la partie ne fait jamais lumière sur le Tout, l'unité n'est jamais recomposable, le transitoire reste du transitoire à tout jamais. Ce qui n'empêche pas que, par un saut qualitatif et quantitatif, une unité soit postulée à l'horizon. Sans doute, la mécanique vaudevillesque et boulevardière de la pièce, au-delà de ses effets comiques immédiats, a-t-elle pour effet de masquer l'échec de la révélation ontologique, qui était déjà annoncé dans « nos destins sont fermés ». Si aucune lecture métaphysique du monde ne peut donc avoir lieu, c'est bien plus à une croyance (non étayée) en un monde particulier que les protagonistes de la pièce adhèrent, ce monde particulier se pensant comme un télescope non élucidé de La Nature et de la Culture, et baignant dans un « Temps immobile ».

La poétique de Willems se détache aussi du réalisme magique tel qu'il a été défini par Roh, Jünger, et Daisne. Les conceptions de ces trois critiques laissent deviner l'empreinte d'une philosophie idéaliste et une conception intellectuelle de la nature de l'Être (lois, essences magiques ...) aux antipodes de la démarche de Willems. La plus forte divergence entre l'œuvre de Willems et les réflexions de ces théoriciens touche à la mission spéculative et érudite que ces derniers attribuent au réalisme magique. L'anéantissement de tout projet gnoséologique ou ontologique dans *Il pleut dans ma maison* s'oppose effectivement aux questions que se posent Roh, Jünger et même Daisne. Contre la réflexion de Roh sur la nature du mystère celi derrière le monde représenté, Willems laisse entendre qu'il y a du mystère (*is dem*), tout en réduisant l'autre monde à une pâle copie du monde des vivants. De même, contrairement à Jünger et à sa tentative d'appréhension de « l'arrière-plan magique », Willems se garde bien d'établir une hiérarchie entre les deux mondes, au point que l'ambivalence dialectique qu'il place au cœur de la pièce place sur le même pied le monde des vivants (*idem*) et le monde des morts (*is dem*). Enfin, par rapport aux conceptions de Daisne – qui associe la féerie à la transcendance, mais en excluant le miracle, la fable ou le conte de fées –, la poétique willemsienne n'hésite pas à emprunter au surnaturel (la soupe aux perdreaux).

<sup>6</sup> La décision de Madeleine de ne plus vendre Grand'Rosière après avoir vu sa tante défunte s'en aller avec son oncle – Le Client – vers l'étang, ne peut être considérée comme une initiation à une Vérité transcendante.

Ce qui rapproche la poétique de Willems du programme *novecento* de Bontempelli, c'est surtout la réflexion sur le Temps et sur l'*Autre dimension* qui n'est jamais démontrée, mais entr'aperçue.

Quant aux analogies avec le *real maravilloso*, la pièce de Willems tend elle aussi à se situer à un stade d'appréhension de la réalité qui serait antérieur au développement de la science physique de la Renaissance<sup>7</sup>, et qui serait en cela proche par certains aspects de ce qu'Auguste Comte a appelé le « stade théologique » (où l'explication se fait de manière magique). Si l'« initiation » est avortée sur le plan philosophique, il y a toutefois dans *Il pleut dans ma maison* un langage, une série de scènes et de personnages qui se rattachent au magique par la création d'une atmosphère empruntant aux fables et légendes de la mémoire collective, le tout parfois coloré de burlesque. Précisons toutefois que la magie n'opère pas ici à travers la présence d'elfes ou de fées mais bien plus par l'apparition de phénomènes qui mettent au défi les lois naturelles.

L'ensemble de l'œuvre de Willems est structuré par la dialectique réalité/Réel et l'effort poétique de sublimer l'objet terrifiant du Réel. Comme nous l'avons déjà rappelé *infra*, l'auteur s'exprimait en 1967<sup>8</sup> en faveur d'un théâtre anti-réaliste, par rejet d'une tradition remontant à la révolution radicale de la Renaissance lorsque la nature devint un objet de la science physique. En apportant la « réalité objective », le cinéma aurait indirectement ouvert des voies aux gens de théâtre et permit de comprendre que « le théâtre est faux lorsqu'il ne cherche pas à représenter une réalité qui est ailleurs »<sup>9</sup>. N'est-ce pas, en d'autres mots, une manière d'affirmer que l'identité, au sens de l'*idem*, doit être dépassée, au théâtre, par une recherche de l'identité, au sens de l'*is dem* ? En effet, dans l'esprit de Willems, l'adoption de cette esthétique théâtrale anti-réaliste était censée permettre une découverte illimitée des secrets et mystères de l'être humain. Plus concrètement, cette nouvelle recherche esthétique avait débuté exactement avec *Il pleut dans ma maison* où « il y a eu une mise en scène tout à fait nouvelle, totalement non réaliste (...). Au théâtre c'est toujours un faux vrai et le temps du théâtre n'est pas un temps réel »<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Cf. WILLEMS (PAUL), «En l'an 2000, le théâtre sera un épanchement du rêve dans la réalité » *Beaux-Arts. Numéro spécial, Le théâtre de l'an 2000*, 7 décembre 1967, *op. cit.*, p. 31.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> Déjà en 1952, LILAR remarquait que Paul Willems, Herman Closson, Johan Daisne, Jean Mogin et Herwig Hensen – les uns optant pour la « maîtrise », les autres pour la « désinvolture » – se détournent du réalisme « par la manière de situer [l]es conflits et de les nouer avec le surnaturel », « les personnages de théâtre restent déchirés entre ce monde et l'autre et les conflits tiennent leur grandeur et leur pathétique de se développer sur ce double plan. Le tragique n'a pas cessé de se situer dans le conflit de l'homme avec les puissances qui le manœuvrent. Le drame de Maeterlinck est demeuré le nôtre. C'est peut-être qu'il est le drame éternel », in LILAR (SUZANNE), *Le Théâtre belge contemporain. Conférence au Belgian Institute de Londres*, 19 juin 1952, [Inédit, Consultable aux Archives et Musée de la Littérature, cote ML 7565/17/1], p. ML 7565/17/1, p. 21.

<sup>10</sup> *Enquête littéraire* (ML 5616), p. 89.

Certaines pièces de Willems accentuent plus que d'autres ce dépassement des apparences et des oscillations imaginaires pour, un instant, lever le voile sur l'arrière-pays des objets effrayants. Ainsi, *La Plage aux anguilles* (1959), *Warna* (1962) et *La Ville à voile* (1966), *Les Miroirs d'Ostende* (1974), *Elle disait dormir pour mourir* (1983) et *Nuit avec Ombres en couleurs* (1983) dessinent un parcours esthétique et poétique qui interroge toujours davantage la question de l'être humain, de son rapport au monde et au langage, de son rapport à l'énigme de l'existence. Si l'on admet cette perspective herméneutique, il convient alors de considérer que les premiers récits de l'auteur comme les derniers, sous leur facture mythique et donc sous le voile cathartique de la fiction, nous font accéder eux aussi aux interrogations qui n'ont jamais cessé de hanter Willems : la douleur, la souffrance, la mort. Telle est certainement la lecture qu'autorisent *Tout est réel ici* (1941), *L'herbe qui tremble* (1942) et *Le Pays noyé* (1990), mais aussi les aveux explicites de l'auteur lorsqu'il réfléchit à « la cruauté et l'abjection de l'homme » telles qu'elles se sont révélées durant la Seconde Guerre mondiale et par le bombardement d'Hiroshima :

Je me suis rendu compte qu'il est impossible de supporter la souffrance du monde. Aucune morale, aucune justice ne vient répartir la souffrance d'une part et le bonheur d'autre part. Le destin, ou disons plutôt le hasard, ne choisit pas. Il frappe indistinctement.

Et ceux qui tentent de trouver une justification n'arrivent qu'à constater que la souffrance est scandaleuse.

Peut-être, dans ce cas, le bonheur est-il aussi scandaleux.<sup>11</sup>

Et Willems ajoute encore :

Étrangement, nous sommes ainsi faits que nous avons besoin en même temps de sourires et de larmes, et que nous aurons toujours le désir d'aller voir derrière l'horizon s'il y a une explication à la souffrance et à la joie. Mais je sais que la barque dont je parlais au début de mes conférences, que la barque qui nous mènerait là-bas, ne viendra pas me chercher et que je continuerai à errer sur les plages, là où finit le sable et commence l'eau. Et déjà cette humble quête me comble.<sup>12</sup>

À la lumière de nos propositions théoriques d'analyse et de la lecture de *Il pleut dans ma maison*, nous sommes tentée de transformer, pour Willems, l'expression « Réalisme magique » en une expression doublement nominale : « Réalisme Réel ».

<sup>11</sup> WILLEMS (PAUL), *Un Arrière-pays. Réveries sur la création poétique*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain - Faculté de Philosophie et Lettres de l'UCL, 1989, coll. «Chaire de poésie», (n° 3), *op. cit.*, p. 44.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p., p. 63

## Le rapport à l'Histoire : la révolution bourgeoise de 1789

Comme pour les autres pièces analysées, poser la question des passerelles entre le *texte littéraire* (*Il pleut dans ma maison*, et plus largement l'œuvre de Willems) et le *texte social* (la situation socio-politique belge et étrangère, mais aussi les prétextes littéraires), amène à prendre en compte la médiation qui s'est opérée entre l'Histoire et l'Histoire du Sujet.

### *Discours historique et discours poétique (musique) : l'Histoire en amont*

Chez Willems, la réflexion sur la différence qui existerait entre le discours historique et le discours poétique ne s'explicité pas comme chez Lilar, Verdin, Bauchau ou Ghelderode. L'auteur écarte tout questionnement sur le discours historique pour lui substituer une abondante réflexion sur l'Histoire du Sujet : la mémoire, le langage, la musique.

Parler de la mémoire et de la cristallisation des souvenirs<sup>13</sup> chez Willems, c'est interroger directement la question de la création littéraire. L'auteur n'affirme-t-il pas que tous ses textes – et les pièces en particulier – sont nés d'un fragment de souvenir<sup>14</sup> ? Il précise aussi qu'il est particulièrement sensible à l'accumulation et à la sédimentation des répliques d'une pièce qui, partant initialement du néant, accèdent au fil des scènes et des actes à la mémoire. Dans ces confessions de l'auteur, on remarque à la fois l'insistance sur un objet vécu initial, un « fragment de souvenir », qui conditionne la construction poétique ultérieure, et sur des répliques créées ex-nihilo, comme si la poétique de Willems résultait de cette tension entre l'être (*idem*) et le non-être (*is dem*), un non-être que l'artifice littéraire cherche à masquer, à combler – en vain, toujours. Sous cet angle, on comprend mieux alors la présence fonctionnelle de la musique dans bon nombre de pièces. Que ce soit la « Fontaine à sons » dans *Il pleut dans ma maison* ou la « musique à trous » dans *La Ville à voile*, le dispositif instrumental est là pour rappeler que l'art concret de la musique parle à l'âme, que dans les interstices de la réalité, se glisse le Réel, et donc le manque et la perte, même si des traces subsistent. N'est-ce pas Josty lui-même qui compare sa mémoire à de la musique en ruine ? Enfin, dans sa chaire de poétique, Willems suggérait à M. Otten de créer un « Séminaire du

<sup>13</sup> Sur ce point, voir QUAGHEBEUR (MARC), « Accomplissement de la dramaturgie willemsienne : La Ville à voile », Quaghebeur (Marc), *Lettres belges entre absence et magie*, Bruxelles, Labor, 1990, p. 225.

<sup>14</sup> DECKER (JACQUES DE), « P. Willems : propos avant l'appareillage du Findor », *Le Soir : MAD*, 7 août 1991. Pour comprendre davantage la poétique de Willems, on peut mettre ce souvenir en parallèle avec ce que l'auteur désigne comme étant la « situation-destin » : une situation où « sont placés d'emblée les personnages et leur ancrage dans le lieu rêvé par l'auteur », in WILLEMS, *Un Arrière-pays. Réveries sur la création poétique*, p., *op. cit.*, p. 80.

rêve » où « – *tout en s'appuyant sur une syntaxe impeccable* – ceux qui feraient des communications n'emploieraient que des mots libres. [...] Sans que je doive vous en expliquer les raisons, vous savez déjà que pendant les poses, on servira des tasses de thé avec petites madeleines à volonté »<sup>15</sup>.

Par la place qu'elle accorde à l'arbitraire (code) et au singulier (hors-code), la musique entre dans un rapport d'homologie avec le traitement que Willems réserve au langage. En effet, d'une part, l'auteur dénonce – par le truchement de Bulle – le caractère fallacieux du langage humain et donc son inaptitude à dire le Réel (l'identité singulière de l'être – *is dem* –, et donc le désir, la frayeur, la mort), mais, d'autre part, il pressent que l'absence d'un ordre régulateur (langagier comme politique) – sur le versant de l'*idem* – mène à des pratiques criminelles, et il restaure l'arbitraire d'un ordre (Bulle : « Du poison c'est un poison »), et donc la nécessité d'une autorité transcendante qui sépare le Bien et le Mal. L'œuvre de Willems opère ainsi une interpénétration et une indécision constantes entre les plans de la réalité et du Réel, pour finalement toujours accomplir un saut qualitatif vers le sacré. Le Paradis a beau s'être fissuré en mille morceaux comme une tasse de thé tombée au sol<sup>16</sup>, la tentation est grande d'aspirer à un retour à l'unité et à une forme nécessaire du langage capable de dire l'éternité, comme l'atteste l'échange épistolaire avec Joseph Hanse. Dans une lettre du 22 novembre 1976, Willems s'étonne de ce qu'un prêtre lors d'un enterrement ait prononcé la phrase « Donnez-nous aujourd'hui notre pain de ce jour », au lieu de « notre pain quotidien » : « Pourquoi modifie-t-on les formes gravées dans le langage et dans la mémoire des générations ? »<sup>17</sup>. Pareillement, il remarque qu'on ne pourrait traduire « en langage moderne » la formule « *Tirez la chevillette, la bobinette cherra* » sans induire chez les enfants un sentiment d'erreur et d'insécurité car

ces mots sont les jalons du temps et même peut-être du sentiment de l'éternité. Je crois que le langage n'est à même de porter le sacré que s'il est ressenti comme une forme nécessaire et immuable propre à contenir le verbe. Comme la coupe contient le vin.<sup>18</sup>

Willems ajoute encore que le *Pater* n'a jamais été une traduction, mais bien une prière transmise par la mère à l'enfant qui l'a acceptée avant même de la comprendre, une prière qui

porte le sceau de la vérité puisqu'elle a été dite par la mère. Elle est donc le verbe même

<sup>15</sup> WILLEMS, *Un Arrière-pays. Réveries sur la création poétique*, p. , *op. cit.*, p. 49.

<sup>16</sup> Cette métaphore soutient tout le récit de *L'Herbe qui tremble* où le narrateur, après que Dieu s'est mis en colère contre Adam et Ève, essaie par son écriture de retrouver « les plus beaux morceaux de la tasse », symbole du paradis perdu.

<sup>17</sup> WILLEMS (PAUL), *Lettre à Joseph Hanse. Missembourg, 22.11.76*, [Inédit, Consultable aux Archives et Musée de la Littérature, cote ML 6161/75], p. (AML) ML 6161/75, *op. cit.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

déposé en l'enfant, sous la garde de la mémoire. Garde sévère, intransigeante. L'adulte retrouvera plus tard en lui, la prière intacte et en comprendra sa signification, comme ma mère l'a comprise lors du bombardement de Tournai.<sup>19</sup>

En matière de discours historique, Willems apporte donc une réponse singulière qui voit dans les mots de tous les jours les « jalons du temps ». Si Histoire et vérité il y a, ce sont celles de la mémoire du Sujet.

### *Quelles Histoires ?*

Nonobstant la large place accordée par Willems au discours poétique, son œuvre et ses discours identitaires portent des traces de l'Histoire. *Il pleut dans ma maison* est manifestement dégagé de la contingence socio-politique de l'époque<sup>20</sup>, il n'en relève pas moins – aux dires de l'auteur – d'une manière singulière de concevoir « l'engagement » en littérature.

Au début des années 1980, l'auteur donna quelques éclaircissements sur son rapport à la réalité socio-politique du pays, en soulignant son absence d'attaches politiques ou nationalistes, et en précisant qu'il croyait plus à un public (en Flandre, en Wallonie, à l'étranger) qu'à un pays<sup>21</sup>. En 1980, il ne craignit pas d'affirmer : « J'aime le 'non-état' qu'est ce pays »<sup>22</sup>. Dans l'*Enquête littéraire* réalisée au début des années 1980, il affirma aussi n'appartenir à aucun mouvement littéraire, car il n'y en avait plus comme autrefois (le dernier en littérature selon lui, l'existentialisme, n'ayant pas influencé son œuvre malgré les nombreuses lectures qu'il en a fait). De ces différents éclairages, il ressort que Willems adopte une attitude de dénégation : le refus de l'État belge, le non-engagement littéraire, le non-engagement politique. Cette dénégation, il en explique clairement les rouages dans une lettre de 1979 adressée à Ayguesparse dont il vient de lire *Les mal-pensants*. Il y affirme s'être posé la question de l'« engagement » à propos des événements de la guerre d'Espagne, sans pouvoir faire le pas décisif :

J'ai aimé ce livre. D'abord parce que c'est un beau récit. Profond et touchant. Et puis parce qu'il réveille en moi bien des souvenirs : le nom de Pierre Brachet que je retrouve au détour d'une page (Je l'ai bien connu à l'U.L.B.), les Brigades, l'espoir qui nous rendait ivres, la générosité de nos vingt ans, la montée du nazisme, la douleur de la défaite, la chute de Madrid. J'ai connu aussi l'ambiguïté de cette Révolution qui se proposait et qui, malgré l'espoir, n'était pas vraiment notre révolution<sup>23</sup>. Fils de

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Si ce n'est l'accent mis, au début, sur le mode de vie citadin et sur la logique du rendement.

<sup>21</sup> *Enquête littéraire, op. cit.*, p. 90-91.

<sup>22</sup> WILLEMS (PAUL), «J'aime le «non-état» qu'est ce pays», in Sojcher (Jacques) (Ed), *La Belgique malgré tout*. N° spécial de la Revue de l'Université Libre de Bruxelles, Bruxelles, U.L.B., 1980, pp. 481-488.

<sup>23</sup> À cet endroit, Willems ajoute dans la marge : « et c'est pourquoi, je crois, je ne suis pas parti ».

bourgeois, notre révolution était celle de 1789. Nous en vivions encore, en recevions les échos à travers la littérature, la philosophie et surtout le droit que nous étudions (*sic*) à l'université. Finalement il nous (me) reste de cette époque, en plus d'une immense nostalgie, l'amertume d'une occasion manquée parce que nous n'avons pas réussi à faire notre Révolution (celle qui aurait été en accord avec nous-mêmes). Pierre Brachet le savait probablement et sa mort ressemble bien plus à un acte de désespoir qu'à un acte de combat. Et c'est pourquoi il est un héros<sup>24</sup> de notre temps. Rarissimes sont ceux qui, comme Lortigier, ont rencontré Aurore et puis, au terme d'une quête désespérée, l'ont retrouvée et ont pu dire « ce beau soleil noir c'est Aurora, et avec elle toute la beauté du monde entre dans la salle »... et vous concluez : « il est sauvé ».<sup>25</sup>

Ce que cette correspondance révèle de capital pour comprendre certains aspects de l'œuvre de Willems et de ses discours identitaires, c'est la participation émotive de Willems aux événements de la Guerre d'Espagne et ses craintes face à la montée du nazisme, en même temps que l'aveu d'avoir ressenti la Révolution espagnole comme celle d'une autre classe sociale. Le constat qu'il dresse *a posteriori* demeure mitigé. D'une part, il avoue que son univers n'était pas menacé et que la révolution bourgeoise de 1789 continuait à produire ses effets avant 1940, à travers la littérature, la philosophie et le droit ; d'autre part, il reconnaît qu'il aurait fallu aller jusqu'à la Révolution, une révolution « en accord avec nous-même », mais que cette occasion fut manquée.

Sur un autre mode, la distanciation willemsienne à l'égard de l'Histoire se révéla au cours de la Seconde Guerre mondiale. Maréchal des logis de l'armée belge, Willems a raconté la campagne des dix-huit jours dans *Un Arrière-pays*<sup>26</sup>. Les événements vécus durant cette campagne et ce que sa mémoire en a sélectionné offrent une vision légendaire et mythique, du fait qu'« au cours de la retraite, la guerre, la destruction, la peur et la mort ne s'étaient pas montrées à [lui] », au point que l'auteur s'interroge :

Je me suis souvent demandé si je manque tout à fait de sens social, et si je suis scandaleusement indifférent au sort de mon pays. J'aime pourtant la Belgique. Je sais *pourquoi* je l'aime, et chaque jour je sens que j'ai raison de l'aimer. Pourtant en mai 40 le sort du pays était en jeu. Pire ! Le pays était bel et bien confisqué, et l'Europe entière s'écroulait. Cette catastrophe qui s'était accomplie pendant les dix-huit jours de retraite m'échappait. Je ne pouvais et ne peux effacer en moi la splendeur verte et bleue de ces jours, ni la somptuosité violette de ces nuits. J'en sens toujours le ravissement.<sup>27</sup>

Au début des années 1980, dans une lettre à Ayguesparse, c'est un autre point

<sup>24</sup> Willems ajoute en note : « nos héros ne sont pas les Lazarik ».

<sup>25</sup> WILLEMS (PAUL), *Lettre à Albert Ayguesparse. Missembourg*, 25.3.1979, [Inédit, Consultable aux Archives et Musée de la Littérature, cote ML 5472/11736], p. ML 5472/11736.

<sup>26</sup> WILLEMS, *Un Arrière-pays. Réveries sur la création poétique*, p., *op. cit.*

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 40.

noir de l'Histoire que Willems pointe sans envisager pour autant une morale de l'action, car l'Histoire du Sujet – plus que jamais – s'articule au passé :

J'ai aimé *Sur les brisants du Siècle*, brisants vus par un sage. J'admire votre sagesse. Quant à moi, je trouve affreux d'avoir la vie derrière moi, au moment où le monde risque de sombrer. J'aurais aimé être jeune et mourir<sup>28</sup> sur les brisants (En espérant (*sic*) peut-être secrètement que notre navire pourra encore les éviter).<sup>29</sup>

En soi, cette vision pessimiste du monde rejoint un trait identitaire présent dès les premières œuvres de l'auteur : une sensibilité extrême à ce qu'il perçoit comme la « souffrance » du monde, qui n'est pas sans relever d'une conception du lien social.

### *La réponse à l'Histoire : le geste poétique comme praxis langagière*

Les conjectures de Willems sur l'avenir de l'humanité sont bien sombres, en même temps que le ton nostalgique et déceptif se répète – comme à propos de la Guerre d'Espagne – pour signifier, au conditionnel passé, que dans d'autres circonstances il y aurait eu passage à l'acte. En fait, c'est vers un autre type d'engagement que Willems s'est tourné, conscient que l'engagement en littérature – tel qu'il fut défini jusqu'en 1968 (« mise au service d'une doctrine ») – est une tendance qui a disparu au profit « d'un autre engagement, celui d'une sensibilité et d'une vision du monde, qui est celui de ma littérature et qui n'est pas une fuite »<sup>30</sup>. Il affirme, d'ailleurs, que tout le théâtre contemporain est confronté à cette nouvelle situation :

[...] le théâtre occidental [...] a mis près de deux siècles à se débarrasser des normes imposées par un style ou une « école ». Chaque pièce est à présent un monde en soi. Elle a son destin, son temps, son lieu, sa morale, ses lois et même son langage. Elle est un monde complet qui se suffit à lui-même. C'est, en somme, un théâtre *anarchique* au sens originel et positif du mot. L'évolution vers cet individualisme a été irrésistible malgré des tentatives de théâtre engagé, mis au service d'une idéologie.<sup>31</sup>

Pour Willems, cet « autre engagement » et cette réflexion sur l'homme ne peuvent s'élaborer, à partir des idées, mais bien à partir d'un travail particulier « sur le langage », pour découvrir et faire advenir les potentialités de la pensée humaine<sup>32</sup>. Concrètement,

<sup>28</sup> Willems ajoute une note dans la marge : « et pourtant je n'ai rien [souligné quatre fois] du héros ».

<sup>29</sup> WILLEMS (PAUL), *Lettre à Albert Ayguesparse. Missembourg, 25.1.1981*, [Inédit, Consultable aux Archives et Musée de la Littérature, cote ML 5472/11738], p. ML 5472/11738, *op. cit.*

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>31</sup> WILLEMS, *Un Arrière-pays. Réveries sur la création poétique, op. cit.*, p. 78.

<sup>32</sup> WILLEMS (PAUL), *Lettre à Jean Sigrid, 9.10.1985*, [Inédit, Consultable aux Archives et Musée de la Littérature, cote MLT 941/496], p. (AML) MLT 941/496. À ce propos, Willems affirme à Sigrid : « Dans ce combat, cher Jean, tu es aux avant-postes ».

dans la rédaction de ses textes, la « technique » employée consiste à fuir l'expression d'une idée en choisissant « de deux mots, le plus simple, le plus général, le plus employé »<sup>33</sup>. Rien d'étonnant à ce que l'auteur précise que son souci constant est de créer une langue de nulle part, dans sa syntaxe comme dans ses mots, une langue qui prenne ses distances avec toutes les réalités sociales, et qui en même temps pose la question de l'arbitraire du langage. Ce souci, Willems ne l'interprète pas selon sa situation linguistique particulière (celle d'un francophone de Flandre), mais plutôt comme le commun dénominateur de tous les écrivains – marqués par l'exil – qui souhaitent situer une action dans un lieu réel<sup>34</sup>. Dès lors, il ne considère pas sa littérature comme une littérature régionaliste, même si « elle est teintée d'une certaine lumière flamande »<sup>35</sup>.

Conscient que toute écriture est une traduction, que tout langage est exilé, il essaie de ne pas avoir « l'écran d'un style, d'une pensée formelle » entre ce qu'il sent qu'il doit dire et ce qu'il essaie de dire, mais il n'arrive jamais à le dire :

La littérature est toujours une déception. Nous ne pouvons répondre qu'avec notre sensibilité à ce qui nous entoure. Je rejoins en ce sens la poésie chinoise (...) qui n'est pas engagée au sens premier mais qui est attention à l'instant.<sup>36</sup>

Refuser la pensée formelle, pour laisser advenir le Réel, c'est reconnaître implicitement qu'aucun discours construit et stable ne peut se dire ni s'écrire sur l'Histoire, ni sur l'Histoire du Sujet. Le langage a alors pour fonction d'imposer une Vérité et un ordre à la souffrance et aux désordres du monde, à l'ambivalence qui se donne à lire à travers la fusion de la réalité et du Réel. L'attention particulière que l'auteur réserve à la mémoire peut donc aussi s'interpréter comme la conscience aiguë de l'être et du non-être, des événements retenus par la mémoire et de ceux tombés définitivement dans l'oubli.

Pour pallier ce rapport angoissant au monde, Willems restaure toujours une clôture apaisante – mais mystérieuse – de la signification, que ce soit au moyen d'une forme langagière rituelle comme la prière, à travers la « voix des vagues », ou à travers

<sup>33</sup> EMOND (PAUL), *Entretiens avec Paul Willems, transcription d'après bande magnétique, les 7 mars 1979 et 9 avril 1979*, [Inédit, Consultable aux Archives et Musée de la Littérature, cote MLT C 00068], p. 43.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 34-36.

<sup>35</sup> ANONYME, « [Interview de Paul Willems] », in *Enquête littéraire*, [Bruxelles], [avant 1987], [Inédit, Consultable aux Archives et Musée de la Littérature, cote ML 5616], p. 90.

<sup>36</sup> *Ibid.*, in, p. 92.

des objets soudainement élevés au rang de divinités<sup>37</sup>, comme il le dira à Lilar et à Sigrid dans des missives écrites lors de son séjour au Maroc en 1981 au bord de l'Océan, ou encore dans *Un Arrière-pays* :

Jour et nuit j'entends la calme et grandiose voix des vagues qui dit et redit et dit encore, inlassablement, une, une seule, la même, la seule chose qui mérite d'être dite et que nous ne comprendrons jamais. L'important est que nous sommes sûrs que jamais, jusqu'à la fin du monde, l'océan ne cessera de dire cette chose indicible et qu'elle (*sic*) a commencé à la dire déjà il y a des millions d'années.<sup>38</sup>

Dans la répétition incessante des voix des vagues, et donc des battements, des flux et des reflux, du mouvement de la vie, Willems puise des raisons d'affronter sereinement son être-au-monde, avec, paradoxalement, la certitude de ne jamais pouvoir comprendre ce que délivre cette voix aquatique. L'apaisement ressenti par l'existence d'une telle voix est aussi corrélé à la certitude que cette voix ne se taira jamais, manière d'insister sur l'éternité de l'instant et de suggérer que la fin du monde pourra rejoindre son début par la continuité de cette voix.

Notons encore une autre formulation willemsienne qui renchérit sur ce besoin viscéral d'installer le sacré dans le monde désincarné. Lors d'un voyage en Turquie où il visite Éphèse, Milet, Didymes et Aphrodisias, il écrit à Sigrid :

On est tout proche encore de ce moment miraculeux qui est l'alliance de la Grèce et de Rome. Je me convertirais bien à Zeus si je découvrais l'entrée du temple.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> Ces objets willemsiens sont aussi la chanson de la pluie ou un arbre : « [...] la chanson de la pluie dans la maison et l'arbre dans le salon sont des choses qu'on ne peut évaluer en francs et en centimes. Ce sont des choses sacrées. Est sacré ce qui a une valeur absolue. [...] L'arbre dans la maison est intangible. Il n'a aucune utilité sauf d'être là. [...] Il est plus vrai que vrai. Il est une sorte de divinité végétale qui commande le ton et le style de la pièce. C'est grâce à sa présence qu'un personnage comme Bulle profère sans qu'on s'en étonne des phrases complètement absurdes comme « Un merle n'est pas un merle » ou « C'est le mot que je ne cherchais pas », in WILLEMS, *Un Arrière-pays. Réveries sur la création poétique*, *op. cit.*, p. 88.

<sup>38</sup> WILLEMS (PAUL), *Lettre à Jean Sigrid. El Harhoura, 27.4.81*, [Inédit, Consultable aux Archives et Musée de la Littérature, cote MLT 941/492], p. MLT 941/492. Il écrivit aussi d'El Harhoura une lettre à Lilar le 16 mai 1981. Cette métaphore marine de la « voix des vagues » est à nouveau rappelée par Willems dans sa chaire de poésie, *Un Arrière-pays*, *op. cit.*, p. 4. Notons que l'auteur insiste ici sur le battement du dire : « En revanche, je sais que vous et moi nous nous promenons souvent sur la plage et qu'alors nous parlons la même langue. Nous interrompons parfois notre conversation pour écouter les vagues. Elles ne disent qu'une phrase. Elles la disent en deux temps. Elles la *donnent* en déferlant et la *reprennent aussitôt* en se retirant. Cette phrase, la mer la dit depuis toujours. Toujours. *Mais vraiment depuis toujours. Depuis le début de la mer et du sable.* [...] La vague disait ce qu'elle avait à dire, et jamais rien de plus. Je la comprenais sans la comprendre. Et je savais qu'il n'y avait rien d'autre à comprendre que *cela* ».

<sup>39</sup> WILLEMS (PAUL), *Lettre à Jean Sigrid. 5.11.1982*, [Inédit, Consultable aux Archives et Musée de la Littérature, cote MLT 941/493], p. MLT 941/493.

Si l'« engagement » ne se lit pas explicitement dans le texte, ni dans les propos de l'auteur – car l'auteur ne croit pas à l'Histoire en train de s'accomplir –, et si cet engagement est transformé en « une sensibilité » et en « une vision du monde », notre analyse de la pièce *Il pleut dans ma maison* – à la lumière du cadre d'analyse de la *figure théâtrale* – a mis au jour des constellations intérieures singulières : la subversion opérée à l'encontre du *continuum* historique (la généalogie troublée, la volonté de vivre dans le Temps Immobile), en même temps que les risques d'action criminelle rendus possibles par l'absence d'une Loi originaire, et de sa violence inhérente. L'affirmation « l'action acharnée pour arrêter le temps naît de la simple volonté d'un retour à l'enfance ou au Paradis perdu »<sup>40</sup> peut donc s'interpréter *in fine* comme celle d'un Sujet qui dénie toute réalité à la scène historique.

## Bibliographie

- ANONYME, «[Interview de Paul Willems]», in *Enquête littéraire*, [Bruxelles], [avant 1987], [Inédit, Consultable aux Archives et Musée de la Littérature, cote ML 5616].
- Bontempelli, M., *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1978, coll. « I Meridiani ».
- Carion, J., «Une littérature entre l'effroi et le secret», in González-Salvador A. (éd.), *Couloirs du fantastique*, Bologna, CLUEB, 1999, p. 13-23.
- Decker, Jacques De, «P. Willems : propos avant l'appareillage du Findor « *Le Soir* : *MAD*, 7 août 1991.
- Dupuis, M., et Mingelgrün A., «Pour une poétique du réalisme magique», in Weisgerber (Jean) et alii (éd.), *Le Réalisme magique : roman, peinture et cinéma. Cahiers des avant-gardes, Université libre de Bruxelles, Centre d'étude des avant-gardes littéraires*, Lausanne, éd. l'Âge d'Homme, 1987, p. 219-244.
- Emond P., *Entretiens avec Paul Willems, transcription d'après bande magnétique, les 7 mars 1979 et 9 avril 1979*, [Inédit, Consultable aux Archives et Musée de la Littérature, cote MLTC 00068].

<sup>40</sup> À propos de *La Ville à voile* in EMOND, *Entretiens avec Paul Willems, transcription d'après bande magnétique, les 7 mars 1979 et 9 avril 1979*, p. , p. 16.

- Lilar, S., *Le Théâtre belge contemporain. Conférence au Belgian Institute de Londres*, 19 juin 1952, [Inédit, Consultable aux Archives et Musée de la Littérature, cote ML 7565/17/1] ML 7565/17/1.
- Quaghebeur, M., «Accomplissement de la dramaturgie willemsienne : La Ville à voile », in Quaghebeur, M., *Lettres belges entre absence et magie*, Bruxelles, Labor, 1990
- »Au delà du réalisme magique : Marcel Lecomte «, in Quaghebeur (Marc), *Lettres belges entre absence et magie*, Bruxelles, Labor, 1990
- Weisgerber, J., «La locution et le concept», in Weisgerber (Jean) et alii (éd.), *Le Réalisme magique : roman, peinture et cinéma. Cahiers des avant-gardes, Université libre de Bruxelles, Centre d'étude des avant-gardes littéraires*, Lausanne, éd. l'Âge d'Homme, 1987, p. 11-32.
- Willems, P., *Lettre à Albert Ayguesparse. Missembourg, 25.1.1981*, [Inédit, Consultable aux Archives et Musée de la Littérature, cote ML 5472/11738] ML 5472/11738.
- *Lettre à Albert Ayguesparse. Missembourg, 25.3.1979*, [Inédit, Consultable aux Archives et Musée de la Littérature, cote ML 5472/11736] ML 5472/11736.
- *Lettre à Jean Sigrid. 5.11.1982*, [Inédit, Consultable aux Archives et Musée de la Littérature, cote MLT 941/493] MLT 941/493.
- *Lettre à Jean Sigrid. 9.10.1985*, [Inédit, Consultable aux Archives et Musée de la Littérature, cote MLT 941/496] (AML) MLT 941/496.
- *Lettre à Jean Sigrid. El Harhoura, 27.4.81*, [Inédit, Consultable aux Archives et Musée de la Littérature, cote MLT 941/492] MLT 941/492.
- *Lettre à Joseph Hanse. Missembourg, 22.11.76*, [Inédit, Consultable aux Archives et Musée de la Littérature, cote ML 6161/75] (AML) ML 6161/75.
- »En l'an 2000, le théâtre sera un épanchement du rêve dans la réalité « *Beaux-Arts. Numéro spécial, Le théâtre de l'an 2000*, 7 décembre 1967
- »J'aime le «non-état» qu'est ce pays», in Sojcher (Jacques) (éd.), *La Belgique malgré tout*. N° spécial de la Revue de l'Université Libre de Bruxelles, Bruxelles, U.L.B., 1980, p. 481-488, MLA 4513.
- *Un Arrière-pays. Rêveries sur la création poétique*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain - Faculté de Philosophie et Lettres de l'UCL, 1989, coll. «Chaire de poésie» (n° 3).