

Le mouvement de houle. Sur la Vita Breve de Paul Willems

MICHEL LISSE

Université Catholique de Louvain

Prenant appui sur un vers de Paul Celan, Maurice Blanchot avançait, dans *Le dernier à parler*, que «l'écriture se lit sous l'espèce d'une chose, d'un dehors de chose se condensant en telle ou telle chose, non pour la désigner, mais pour s'y écrire dans le mouvement de houle des mots qui toujours vont»¹. Deux motifs, inscrits dans cette phrase de Blanchot citant Celan, vont ici retenir notre attention.

Premièrement, l'écriture, tout en même temps, met en oeuvre un processus référentiel ou mimético-référentiel (désigner une chose, raconter un fait, ...) et donne à lire son propre mouvement, se donne à lire comme écriture. Autrement dit, un texte vise à faire référence à la fois aux «choses», au «monde» et à lui-même, plus précisément à son propre mouvement d'écriture.

Deuxièmement, le mouvement de houle, le va-et-vient, l'oscillation..., sont des allégories du langage, de l'écriture parce que le langage, l'écriture sont caractérisés par un tel mouvement, une telle oscillation. La houle et le langage, l'oscillation et l'écriture ont en commun le même mouvement de va-et-vient. Qui plus est, ce mouvement est en droit inarrêtable, inassignable; les mots «toujours vont», toujours oscillent. Il y a ainsi inscrit dans tout langage, toute écriture une oscillation et une répétition infinie de l'oscillation. La dernière pièce de Paul Willems, *La vita breve*², me paraît être traversée d'une manière exemplaire par ces deux motifs.

L'action de *La vita breve* se déroule entièrement sur un bateau, le «Fameux Findor» à la fin du XIXe siècle. A son bord se trouvent le Capitaine BRACKX, SAINT-JOB et LÉODYCK, premier et second officiers, le VÉLI-COUSEUR et sa mère, appelée curieusement MESDEMOISELLES, Lord LA

1. Maurice Blanchot, *Le dernier à parler*, Fata Morgana, 1984, p. 13.

2. Paul Willems, *La ville à voile. Pièce en quatre actes suivie de La vita breve. Pièce en treize épisodes*, éd. Labor, 1989, coll. Espace nord, préface de Jean-Marie Piemme, lecture d'Alberte Spinette, p. 311.

ROQUE de LUNA (Lord L.L.) et HAMALISSA, poupée, «mannequin pour marins».

Le «Fameux Findor» n'est pas seulement un bateau, il est également, St. Job nous l'apprend, une maison close, un «bordel». Il assène au Capitaine cette vérité: «Votre "Fameux Findor" est un bordel à rêves!»³. Et, plus loin, il renchérit: «Je (...) cède volontiers ma place de premier officier à bord de ce bordel flottant»⁴. En effet, tous les personnages de ce texte, présents sur le bateau, ont déjà été réunis, quelque neuf ans plus tôt, dans une maison close de Naples, «La vita breve». Dès lors, sans le savoir, lorsque nous avons commencé à lire, lorsque nous avons pénétré dans le texte, nous montions à la fois à bord du «Fameux Findor» et nous entrions dans «La vita breve». Tout comme St. Job, nous avons accepté l'offre d'Hamalissa, une prostituée de «La vita breve», nous prenant sous le bras et nous disant: «Entre Entre!»⁵. Mais une fois le pas fait, nous ne pourrons plus décider si nous sommes à bord d'un bateau ou dans une maison close, pris par «la houle des mots qui toujours vont». Sans cesse, nous serons déstabilisés dans nos certitudes, pris dans les rets de processus de répétitions et d'oscillations que nous ne pourrons maîtriser.

Ce sont ces processus de répétitions et d'oscillations que nous allons tenter de mettre en lumière en centrant tout d'abord notre attention sur Hamalissa. Celle-ci est, à en croire les indications de la distribution, une «poupée, "mannequin pour marins"»⁶. Cette poupée, nous l'apprendrons par la suite, se trouve dans la chambre du Capitaine. Or celui-ci, depuis le début du voyage, depuis neuf jours, vit enfermé dans sa cabine, «heureux» selon ses propres termes⁷. Cet enfermement et cette déclaration feront conclure à Léodyck que le Capitaine cache une femme dans sa cabine⁸. Avant même d'avoir été vue, la poupée, Hamalissa, aura été prise pour une femme. Mais la réplique de St. Job ruine cette première certitude: «Non. Le Capitaine ne cache personne. Une femme, ça parle, ça bouge, ça mange. Or, dans la cabine, on ne parle pas, bouge pas, mange pas...»⁹. Cette énigme —que cache le Capitaine dans sa chambre?— sera résolue lorsque la pièce nous fera entrer dans la cabine du Capitaine. Ce que cachait le Capitaine, c'était Hamalissa.

A cette première énigme succèdera immédiatement une seconde dont la formulation même est malaisée: qui est-ce (ou qu'est-ce que) Hamalissa? Une

3. Id., p. 167.
4. Id., p. 199.
5. Id., p. 234.
6. Id., p. 150.
7. Id., cf. p. 155.
8. Id., cf. p. 155.
9. Id., pp. 155-156.

longue didascalie¹⁰ de Paul Willems, à première vue, semble pouvoir répondre à cette question. En fait, nous allons nous en rendre compte, il n'en est rien. Citons partiellement cette didascalie:

«La poupée Hamalissa, dont le rôle est tenu par une comédienne, est étendue à demi sur un lit divan, dans un "voluptueux désordre". C'est la femme telle qu'on l'aimait vers la fin du XIXe siècle. On pourrait s'inspirer de la gravure-collage "Le Lion de Belfort" de Max Ernst (album Les Sept Péchés Capitaux). Son déshabillé, d'un érotisme secret, est suggestif sans être brutal, ni appuyé. Elle est pâle et tout à fait immobile. Il faut qu'Hamalissa soit si bien maquillée que le public, pendant quelques instants, croie voir une poupée»¹¹.

Hamalissa est une poupée. Ce terme, à lui seul, rend déjà bien l'oscillation incessante entre la femme et son simulacre, son ersatz. Une poupée, on le sait, peut dans la langue française désigner à la fois un jouet et une femme jolie et futile ou tout simplement une jeune femme¹². Femme comme jouet, femme-jouet, prostituée ou poupée gonflable, Hamalissa, en tant que poupée, est tout cela en même temps. Le terme *poupée* peut encore signifier le doigt malade, entouré d'un pansement, et aussi ce *pansement*, ce qui soigne, ce qui guérit ou permet de guérir. Une lecture minutieuse pourrait montrer comment cette poupée devrait avoir pour fonction de guérir tous les personnages de la pièce de Willems et donc d'opérer une sorte de *catharsis*. Hélas, le *pharmakon*, comme l'a bien montré Jacques Derrida¹³, est à la fois ce qui soigne et empoisonne, guérit et tue... Et la *poupée* n'échappera pas à cette redoutable oscillation. Sans pouvoir nous engager dans une telle lecture, écoutons à titre d'esquisse une déclaration du Capitaine à propos d'Hamalissa. Malheureux pendant neuf ans suite à la mort d'Hamalissa, la prostituée de «La vita breve», le Capitaine retrouva le bonheur grâce à l'achat de la poupée Hamalissa. «Parti! Le chagrin qui me *tuait*. Me *tuait* chaque jour, chaque nuit, chaque minute! Parti... parti! Qui me *tuait!*»¹⁴. La poupée aura donc chassé le chagrin qui tue, rendu heureux

10. Sur l'importance des didascalies, cf. Paul Willems, *Un arrière-pays. Rêveries sur la création littéraire*, Presses Universitaires de Louvain UCL, Chaire de poétique 3, Louvain-la-Neuve, 1989, p. 81: «Ces messages venus de l'autre côté des coulisses ne sont pas toujours énoncés dans un texte liminaire. Parfois ils se révèlent dans une réplique, une didascalie au premier abord anodines. Parfois même, ils sont cachés et passent inaperçus des lecteurs ou spectateurs. Tout en étant essentiel, le message est inexplicable».

11. *La vita breve*, *op. cit.*, p. 169.

12. Étymologiquement *puppa* (de *pupa*) aurait signifié *mamelle*, *sein*. Lucette Finas a retracé dans *Le bruit d'Iris* (Flammarion, 1978, coll. Digraphe, p. 117) les aventures de *puppa*, poupe, sirène, sein..., dans le poème de Mallarmé *Salut*.

13. Cf. Jacques Derrida, «La pharmacie de Platon», in *La dissémination*, Seuil, 1972, coll. Tel Quel.

14. *La vita breve*, *op. cit.*, p. 173, je souligne.

le Capitaine qui l'aura «aimée à en mourir»¹⁵. Il faut entendre cette expression au pied de la lettre puisque, effectivement, à la fin de la pièce, le Capitaine mourra d'avoir voulu conserver la poupée. Reprenons la lecture de la didascalie citée plus haut.

Le rôle de cette poupée, précise Paul Willems, sera tenu par une *comédienne*¹⁶. Premier déplacement pour le lecteur qui se serait tenu au sens premier du mot *poupée*... La poupée, sur scène, ne sera pas une vraie poupée, mais un simulacre de poupée, une femme. Second déplacement, cette femme est l'archétype de la femme qu'on aimait vers la fin du XIXe siècle. Pour nous représenter cette femme, Paul Willems nous invite (sans nous obliger, l'usage du conditionnel est subtil) à nous référer à une *image* de femme, à nous reporter à une *gravure-collage* de Max Ernst. Non pas à une photographie mais à une gravure-collage, c'est-à-dire à une oeuvre qui met en évidence le côté fabriqué, bricolé oserait-on dire, et qui nous renvoie ainsi au mannequin, à la poupée. Il y a plus. Si conformément à l'invitation de Willems, nous allons voir *Le Lion de Belfort*¹⁷, nous serons frappés par le travail de citation et de déplacement opéré par Max Ernst. Comment ne pas penser, en regardant cette gravure-collage, à la toile de Manet, *Olympia* (1863)? Les deux oeuvres nous présentent une femme presque allongée, s'appuyant de son bras droit sur un coussin, avec, derrière elle, une servante noire. Dans la peinture de Manet, un chat noir se tient sur la droite du tableau. Chat devenu lion chez Ernst. Manet avait déjà par ailleurs effectué une sorte de collage, de montage entre la *Vénus d'Urbain* du Titien et la *Maja desnuda* de Goya. Qui plus est, cette toile de Manet inspirera encore Cézanne peignant en 1870 *Une moderne Olympia*. On le voit, sans cesse, nous sommes renvoyés d'image de femme en image de femme sans pouvoir, *légitimement*, arrêter ce mouvement de renvois, ces répétitions d'images.

Arrêtons-nous cependant et reprenons le fil de l'étude de la didascalie citée plus haut. L'attitude — la femme doit être immobile — et le maquillage, mettant en évidence la pâleur de la comédienne, doivent être tels que, «pendant

15. Id., p. 173, je souligne.

16. Il faudrait ici, pour percevoir toute la portée du geste de Willems qui fait jouer le rôle d'une poupée par une comédienne, mettre ensemble *Le paradoxe du comédien* de Diderot et *Über das Marionettentheater* de Kleist. Renvoyons sans plus aux textes de Philippe Lacoue-Labarthe *Le paradoxe et la mimesis (L'imitation des modernes)*, Galilée, 1986) et de Paul de Man *Aesthetic Formalization: Kleist's Über das Marionettentheater (The Rhetoric of Romanticism)*, Columbia University Press, 1984). Signalons enfin que la lecture du texte de Kleist conduirait à la problématique du paradis perdu. Sur ce point, cf. Michel Otten, *Débris de paradis. Lecture du fragment dans «L'Herbe qui tremble»*, in *Le monde de Paul Willems*, Labor, 1986, coll. Archives du futur, pp. 25-31 et Michel Otten, *Reflets de paradis: de L'Herbe qui tremble à Il pleut dans ma maison*, *Textyles*, 1988, pp. 87-103.

17. Cette gravure-collage se trouve *reproduite* à la fin du volume des éditions Labor, p. 257.

quelques instants», le public «croie voir une poupée». Pendant quelques instants, l'espace d'un clin d'oeil, le public aura dû être trompé, il aura dû se leurrer. Ce leurre n'a été rendu possible que par l'indécidabilité (sémantique), l'oscillation (du sens) entre les deux déterminations de la poupée (du mot *poupée*). Avant de percevoir dans la poupée une comédienne, le public aura dû hésiter entre la femme et le jouet.

A l'examen de cette didascalie de Paul Willems, on comprend bien comment l'oscillation et sa répétition travaillent ce texte, lui impriment un mouvement et un rythme comme celui d'un bateau qui tangué ou d'un automate qui se balance. Nous allons retrouver ce mouvement d'écriture dans le projet qu'ont les personnages de revivre la dernière nuit d'Hamalissa. Neuf ans avant de se retrouver sur le «Fameux Findor», tous les personnages de la pièce ont été mêlés, directement ou indirectement, au viol et au meurtre d'Hamalissa dans un verger proche de «La vita breve». Ayant à leur disposition sur le «Fameux Findor» une poupée parlante qui est l'exacte réplique de la prostituée aimée, les personnages peuvent revivre les derniers moments d'Hamalissa. Le Capitaine formule ce projet: «Nous revivrons la dernière nuit d'Hamalissa». Et il ajoute: «Tous»¹⁸. Tous, tous les personnages *et* le public, les lecteurs de la pièce vont participer à cette reconstitution. Plus loin, le futur marquant le projet fera place, dans la bouche de Mesdemoiselles, au présent signifiant la réalité, l'accomplissement du projet: «Nous revivons les heures ultimes d'Hamalissa»¹⁹. Néanmoins le lecteur pourrait penser que cette répétition ne sera qu'un simulacre et il trouverait confirmation de cette hypothèse dans une réplique de L.L. précisant que «cette fois, il n'y aura point d'assassinée, il n'y aura point d'assassin»²⁰, à condition de faire l'impasse sur l'adage policier rappelé par le Capitaine selon lequel l'assassin revient toujours sur les lieux du crime²¹.

Pourtant cette assurance de L.L. (du lecteur) qui tendrait à distinguer le réel du théâtre, du songe, de la fiction, du symbolique..., est elle-même mise en question par le texte²². D'une part, Léodyck aura déjà accusé le Capitaine de répéter le crime, même si ce dernier s'opère sur un souvenir, sur une image: «...Vous avez poursuivi le souvenir d'Hamalissa avec l'acharnement de l'assassin qui veut la tuer une seconde fois. Chaque nuit vous violez son ima-

18. *La vita breve, op. cit.*, p. 219.

19. *Id.*, p. 225.

20. *Id.*, p. 220.

21. *Id.*, cf. p. 220.

22. Et nous n'envisageons même pas le statut qu'il faut accorder à cette affirmation de L.L. Est-elle ironique ou non? Rien ne nous permet de trancher d'autant plus que L.L. met très souvent en question la fiabilité du langage, ne cessant de s'interroger sur les homophonies («Dit-on "feinte" ou "fente"?»; «Dit-on bobine ou babine?»;...) et mêlant les langues («Dear Brackx. I'm sorry for him! Son avenir est obscurissime, catastrophissime même, Avrà delle seccature»).

ge»²³. D'autre part, la poupée aura subi au moins deux mises à mort. Mesdemoiselles aura ôté, dans un moment de colère, la parole à Hamalissa²⁴ et celle-ci, une fois (de plus) réparée, sera à nouveau violée et éventrée²⁵. Malgré cela, nouveau déplacement, les taches de sang ne sont que des lambeaux épars de sa robe rouge et la scène, évitant «l'image réaliste du crime», ne sera qu'une «métamorphose de l'horreur»²⁶, la poupée pouvant encore parler mais étant condamnée à *répéter* toujours la même phrase. Tout le travail de Paul Willems, on commence à le percevoir, consiste à faire chavirer les oppositions durcies, à les mettre en cause par l'oscillation que nous tentons de pointer²⁷.

Nous arrivons ainsi au dernier processus d'oscillation et de répétition que nous voudrions ici étudier: les deux versions du crime. Mesdemoiselles les formule l'une après l'autre:

«Je vais te raconter ce qui est arrivé ce soir-là, il y a neuf ans. Hamalissa a donné le lys rouge à St. Job. Elle avait oublié qu'elle t'avait déjà donné rendez-vous, à toi, pour la même nuit. Elle t'a lâché pour ce petit blanc-bec. Ils sont allés dans le verger du Pausilippe où elle menait ses amants des nuits chaudes. Tu les as suivis. Tu les as vus s'aimer. Quand St. Job est parti, tu as voulu te venger, tu as tué Hamalissa. *Autre version*: tu les as suivis. Hamalissa t'a vu, s'est ravisée, a renvoyé St. Job et s'est donnée à toi. St. Job s'est caché et a tout vu, tu es parti avant l'aube, Hamalissa s'est endormie. St. Job jaloux l'a tuée»²⁸.

Mais entre ces deux versions, Mesdemoiselles ne peut trancher, ce qui la conduit à exhorter son fils à parler. Celui-ci, «exactement sur le même ton», Paul Willems le réclame dans une didascalie, affirmera sa culpabilité *et* son innocence:

«Ma-man-ce-n'est-pas-moi-qui-ai-tu-é-Ha-ma-li-ssa».
«Ma-man-c'est-moi-qui-ai-tu-é-Ha-ma-li-ssa»²⁹.

Et comme si cela ne suffisait pas, il répétera, «éventuellement à plusieurs reprises» propose Paul Willems³⁰, cette affirmation apparemment contradictoi-

23. *La vita breve, op. cit.*, p. 208.

24. *Id.*, cf. p. 195.

25. *Id.*, cf. p. 251.

26. *Id.*, p. 251.

27. A partir de ces répétitions ou de ces reconstitutions du crime dont on ne sait à quel point elles réussissent ou échouent, il serait possible de montrer que ce n'est rien moins que la distinction platonicienne entre une «bonne» et une «mauvaise» *mimesis* qui se disloque (Sur cette opposition, cf. Jacques Derrida, *La dissémination, op. cit.*, pp. 211-212, note 8). Dans *Un arrière-pays*, Paul Willems écrit: «Un nombre impair de personnages est toujours favorable à une pièce. Peut-être parce que le tiers dans ce cas est toujours présent. Même s'il n'est pas en scène, il est en coulisse, prêt à entrer pour *venir troubler ou unir les couples et la pensée binaire*» (*op. cit.*, p. 95, je souligne).

28. *La vita breve, op. cit.*, p. 244, je souligne.

29. *Id.*, p. 245.

re de la même façon qu'il aura à la fois demandé d'aller et de ne pas aller à Naples:

«Je ne veux pas
Aller à Naples»³¹.

La césure due au passage à la ligne ne permet pas de trancher entre le désir du Vélécouseur de ne pas aller à Naples et celui d'y aller³². Il faut en effet se souvenir qu'avant cette réplique du Vélécouseur, le Capitaine avait promis à celui-ci d'exaucer un souhait, il lui avait proposé des fleurs, un oiseau, des femmes... Dès lors, la seconde hypothèse (le Vélécouseur désirerait aller à Naples) peut se comprendre si l'on envisage que le Vélécouseur puisse dans un premier temps répondre négativement aux diverses propositions du Capitaine: «je ne veux pas» des fleurs, un oiseau, des femmes..., et puis seulement qu'il exprime son souhait: «aller à Naples».

L'examen de ce dernier cas d'oscillation pourrait donner à penser que nous ne finirons pas d'osciller et que si nous souhaitons arriver à bon port, il importe de prendre une décision, fût-ce celle de ne point décider. Alors seulement, comme le Capitaine, nous pourrions espérer retrouver la paix:

«Je crois que j'ai retrouvé la paix... peut-être parce que j'ai pris une décision. Recueillir des indices, bêtises! On pourrait retrouver des indices partout. Le monde n'est qu'indices, n'est que traces. Si on cherchait bien, on retrouverait les traces d'un vol de mouettes qui a traversé le ciel y a mille ans! Chercher le coupable... les coupables? N'ouvrons pas les tombes»³³.

Mais hélas, la fin du texte ne nous garantit en rien que cet espoir puisse être comblé. Le Capitaine, en effet, sera tué et la dernière image que nous laisse le texte est celle d'une oscillation mécanique et rapide du Vélécouseur qui semble nous rappeler que la mer l'emporte toujours sur les hommes qui la défient — mais l'écriture³⁴, pour Willems, est ce défi impossible.

30. Id., p. 246.

31. id., p. 211.

32. Cette indécision est la même que celle que Paul Willems remarque lorsqu'il se promène sur les plages de la mer du Nord: «J'ai longé si souvent la ligne sinueuse où la vague meurt sur le sable, ou bien faut-il dire la ligne dangereuse où le sable se noie dans la vague?» (*Un arrière-pays*, op. cit., p. 6).

33. Id., pp. 210-211.

34. Paul Willems a commencé sa belle réflexion sur l'écriture en évoquant la navigation et le recul incessant de l'horizon: «Ecrire est un acte mû (...) par la nostalgie de l'horizon. Nostalgie que connaissent ceux qui ont navigué et ont vu reculer jour après jour la ligne où se rencontrent le ciel et la mer». «Écrievure est aussi nommer. Acte de foi toujours déçu. L'horizon espéré n'est jamais atteint, ni même approché et ce que nous croyons prendre s'évanouit au moment où nous le nommons» («Ecrire», in *Bulletin de l'académie Royale de Langue et de Littérature Française*, 1981, 3-4, tome LIX, p. 252).