
Au large du réel rationnel et sensible

Redécouverte de la magie du langage dans *Il pleut dans ma maison*, de Paul Willems

Laurence Pieropan



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/textyles/907>

DOI : [10.4000/textyles.907](https://doi.org/10.4000/textyles.907)

ISSN : 2295-2667

Éditeur

ker éditions

Édition imprimée

Date de publication : 15 août 2002

Pagination : 62-71

ISBN : 212-87106-308-7

ISSN : 0776-0116

Ce document vous est offert par Université de Mons



Référence électronique

Laurence Pieropan, « Au large du réel rationnel et sensible », *Textyles* [En ligne], 21 | 2002, mis en ligne le 15 août 2005, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/907> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/textyles.907>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

Tous droits réservés

Au large du réel rationnel et sensible

Redécouverte de la magie du langage dans *Il pleut dans ma maison*, de Paul Willems

Laurence Pieropan

*Tu t'occupes beaucoup de rêves,
de vrais, de faux, de réalité.
Tais-toi et donne tes choux.
Bulle à Herman¹*

- ¹ Avec Guy Vaes, Paul Willems est généralement cité comme l'un des représentants du réalisme magique en Belgique francophone. Dès lors, grâce à une pièce de Willems, cette étude souhaite faire le point sur les modalités et finalités du recours à l'inspiration magico-réaliste en s'inspirant des réflexions de Michel Dupuis et d'Albert Mingelgrün², mais en démystifiant aussi l'idée d'un seul courant – le réalisme magique – dont une œuvre relèverait à part entière, au profit de la mise en évidence d'une esthétique hybride. Ainsi nous examinerons le faisceau d'influences littéraires qui projettent leur ombre sur la pièce pour ensuite distinguer ou rapprocher la position de Willems des théories surgies chez les critiques du réalisme magique en Europe et en Amérique latine : la critique germanique, Bontempelli et « *il novecentismo* », le « *real maravilloso* ». Nous dresserons aussi rapidement l'évolution contradictoire du théâtre de Willems et pointerons quelques éléments d'inscription historique de son œuvre, pour conclure enfin sur son engagement personnel (« une vision du monde ») et la hiérarchie qu'il instaure entre langage et pensée, en vue de renouer avec un langage de réconciliation, ayant pour vecteur et adjuvant la magie.
- ² *Il pleut dans ma maison*, pièce créée le 11 février 1962 au Rideau de Bruxelles, offre au lecteur une intrigue qui s'ouvre sur l'irruption de Madeleine – jeune secrétaire à la ville – dans la maison de campagne délabrée (Grand'Rosière) de son oncle, dont elle voudrait expulser les locataires afin de vendre le bien immobilier. Sa rigueur de bureaucrate va devoir affronter la fantaisie, la résistance farouche et les tours de magie des occupants avant de céder au rêve de Germaine : « Baignons-nous dans le Temps Immobilable ».

- 3 Pour analyser cette pièce, nous aurons constamment à l'esprit les trois éléments considérés par Michel Dupuis et Albert Mingelgrün comme définitoires de toute fiction imprégnée de réalisme magique. Nous pensons ici à la « vision particulière » qui sonde la réalité avec pour effet attendu de transfigurer l'image courante de la réalité ; à la distinction corollaire entre l'avant/l'après, l'endroit/l'envers des choses, l'apparence/le sens profond des choses ; et enfin à « l'initiation » qui permet un « passage de l'insignifiance du monde à son explication », initiation au terme de laquelle émerge aussi une vérité d'ordre supérieur. Ajoutons encore avec Dupuis et Mingelgrün 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).
- 4 Nous retiendrons enfin de « Pour une poétique du réalisme magique » l'état fragmentaire et transitoire qui caractérise la réalité mise en scène dans toute fiction relevant de cette poétique. Par *fragmentaire* on laisse présager que « la partie fera la lumière sur le Tout » alors que *transitoire* désigne ici un dépassement de la réalité sensible pour atteindre à une certaine phosphorescence (*sic*) de celle-ci. Notons encore que la réalité profonde, ou encore sa connaissance spirituelle, ne peuvent émerger que de la confrontation entre une certaine prédisposition du regard et la matérialité du monde sensible. Cette nouvelle connaissance ouvre alors l'esprit à un dépassement des couples classiques esprit/matière, essence/existence, être/apparence, sans cependant jamais perdre de vue que l'essence est incluse dans le monde sensible. En cela le réalisme magique procède d'une vision immanentiste de la réalité ontologique.

Un faisceau d'inspirations littéraires

- 5 Il est d'emblée évident qu'à côté de la dimension onirique du texte, et de sa « logique lyrique et poétique »³, Il pleut dans ma maison compose habilement avec les rouages classiques des théâtres de boulevard et de vaudeville. Au palmarès des scènes relevant de cette veine, on citera, pêle-mêle : les triangles amoureux suspectés, effectifs ou fantasmés ; l'appétit sexuel insatiable du fantôme Georges (mort vertueux trop tôt) qui cherche « la chaleur » auprès des femmes ; les nombreuses allusions grivoises ; les entrées et sorties des personnages où parfois les portes, escaliers ou placards ont été remplacés par le mur de sortie pour l'au-delà ; l'à-propos des répliques qui cinglent l'air comme des coups de fleurets ; les innombrables quiproquos sur les situations et les personnages, sans oublier les rencontres intempestives, les répliques d'urgence, ni la polysémie des échanges. Quant à la galerie de portraits, sans nous plonger tout à fait dans la comédie de mœurs, elle nous fait découvrir des femmes autoritaires (Germaine, Madeleine, Toune) qui mènent leur mari ou les hommes par le bout du nez tandis que les hommes sont soumis (Herman, Bulle, Le Client), timides et ridicules (Herman), compassés (M. Doré), maladroits (Herman, Thomas) ou encore jaloux (Thomas, M. Doré) et coléreux (Thomas), n'exprimant que des vellétés de rébellion. Cette inspiration farcesque mêlée au climat proprement onirique ne ruine-t-elle pas d'avance toute visée ontologique ?
- 6 Toutefois, par un subtil dosage et sous l'effet de réminiscences symbolistes, la pièce puise aussi à des sources plus intimistes et éthérées. Ainsi même si le deuxième acte de la pièce relève presque exclusivement de la veine boulevardière et vaudevillesque, les premier et

troisième actes, en revanche, mettent en œuvre un traitement magique de la réalité sensible, introduisant de la sorte à une causalité onirique confinant parfois au miracle. Remarquons d'emblée les trois éléments qui ouvrent la pièce : le titre, « la feuille de platane » et le poème *Il pleut, il pleut*. Ils contiennent en synthèse les thématiques – qui sans encore relever directement de la magie, laissent pressentir un rapport singulier de l'homme à la Nature – que la pièce développera, tantôt en subordonnant la compréhension des actions et aspirations humaines à un savoir né d'un rapport intime avec la Nature, tantôt sous une forme paradoxale où l'intimité, le sérieux et le grave se mêlent au burlesque.

- 7 Dès le titre, par résonance, nous vient à l'esprit le célèbre poème de Verlaine⁴, même si la pièce affiche d'emblée une nostalgie⁵ joyeuse ennemie de la langueur mortifère : tout l'acte I est une mise en scène allègre – (décorations, déguisements, etc) pour faire revivre Grand'Rosière comme autrefois.
- 8 Quant à la « feuille de platane », on sait que le soir de la première au Rideau en 1962, Willems, pensant devoir donner la clef du spectacle, avait tenu à faire distribuer au public une feuille de platane séchée où il avait écrit un petit poème. Dans l'édition de 1963, cette feuille apparaît dessinée en regard de la page de titre intérieure et porte le texte suivant : *Rêvons/ il pleut/ nos destins sont fermés/ les rêves et les reflets/ sont nos seules/ libertés*. La pièce s'ouvre donc à l'enseigne d'un texte bref qui nie toute transcendance (nos destins sont fermés) et invite l'homme à chercher ses seules libertés dans les rêves et les reflets. Loin de se teinter d'un pessimisme absolu, une brèche d'espoir est ici ouverte sur l'énorme réservoir de l'imaginaire et la voie possible du bonheur qui, faut-il s'en étonner, sera à nouveau proclamée sibyllinement par Bulle dans le finale : « Reflets ! Clef des choses ! ».
- 9 Enfin le poème liminaire, qui suggère d'étranges résonances cette fois avec le recueil symboliste *La Chanson d'Ève* de Van Lerberghe, semble placer la pièce à l'enseigne d'une vision panthéiste du monde (strophe 1 : */Pour les amours d'un ciel changeant/ Avec l'eau verte d'un étang/ Il pleut, il pleut/*) ou encore suggérer quelque allégorisation d'un savoir plus métaphysique cette fois (strophe 4 : */De ces noces en demi-teintes/ Sont nés des reflets gris et blancs./ Il pleut, il pleut/*). Ainsi le reflet, élément quasi tangible, met sur la voie d'une perception supérieure, spirituelle, voire magique de l'univers. Enfin l'eau, et plus particulièrement l'étang, y sont aussi désignés comme l'entrée magique du temple pour accéder à une mémoire universelle qui transcenderait le réel. Mais bien qu'arrivé au large du réel, Willems interrompt son mouvement vers la transcendance. Par conséquent, ce n'est sans doute pas sans ironie amère qu'il fera prononcer à Bulle la formule « Reflets ! Clef des choses ! » qui tourne en pure dérision l'autre formule idéaliste : « Les choses sont le reflet des Idées » et qui réduit à néant toute tentative de compréhension rationnelle de la réalité. Les reflets de Willems ne sont pas les fragments de Platon et toute dualité entre un ciel inaccessible des Idées et le monde phénoménal d'ici-bas est annihilée puisqu'à l'équation binaire platonicienne (choses/Idées), Willems substitue une équation insoluble. Mais dès le poème cette remise en cause sourd de la cinquième et dernière strophe qui semble montrer l'échec de l'entreprise (*/Que l'eau berce de douces plaintes/ Et de sourires transparents/ Il pleut, il pleut, il pleut/*) déjà annoncé par « nos destins sont fermés » et par le ton ironique du titre du poème (*Il pleut, il pleut...*) qui, en dernière instance, nous renvoie à ce refrain d'enfance où patapons, moutons et bergère folâtraient sous la pluie ; ce ton comique s'exprimant pleinement dans les scènes de boulevard et de vaudeville du deuxième acte.

- 10 Pour clore cette réflexion sur les réminiscences littéraires présentes dans *Il pleut...*, il reste à évoquer de singulières analogies avec *La Tempête* de Shakespeare, parmi lesquelles nous trouvons significative la même inspiration puisée dans la *Commedia dell'Arte*, Bulle illustrant parfois des traits du masque de Brighella. Mais plus que les thèmes (même si certains micro-motifs – celui de l'usurpation des lieux, par exemple – sont présents dans les deux pièces) et que le développement de l'intrigue, c'est le personnage de Bulle qui se présente comme un double singulier de Prospero et d'Ariel. Inutile de rappeler que *La Tempête*, qualifiée par certains de comédie fantastique, met en scène Prospero, ce magicien illusionniste opérant sur les êtres et les éléments en vue de réparer le monde, et Ariel, un esprit aérien. Tout comme Bulle, Prospero jongle avec la nature des éléments et celle des hommes, le vrai et le faux, l'apparence et la réalité. Enfin que dire de cet autre parallélisme, toujours lié à l'atmosphère magique, qui réside dans la musique étrange et envoûtante de l'île de Prospero, et la musique du Marchand de sable ainsi que la « Fontaine à sons » dans *Il pleut...* Toutefois à la différence de Prospero qui à la fin brûle son livre de magie et restaure l'ordre habituel du monde humain avant de regagner l'Italie, Bulle peut quant à lui revenir à la charge avec sa devise promise à l'éternité : « Reflets ! Clef des choses ! ».

Les enjeux du réalisme magique dans *Il pleut...*

- 11 La pièce de Willems semble donc ne pas s'inscrire dans la perspective ontologique que l'on attribue habituellement aux fictions magico-réalistes, et pour cause. Ne serait-ce pas parce que le cheminement ontologique amorcé souterrainement débouche sur un constat d'échec et que dès lors seul le ton ironico-comique peut rendre moins amère cette défaite ? En effet, même si une vision fantasque de la réalité s'impose aux autres personnages par l'aura de Bulle-le-patriarche et nous entraîne dans des considérations sur l'au-delà, ou encore sur l'endroit et l'envers de la réalité, aucune initiation-révélation ne jaillit concrètement, hormis une aspiration figée, presque viscérale, et nostalgique au « Temps Immobile ». Cette impossibilité, voire ce refus, d'accéder en dernier recours à une lecture métaphysique du monde correspond visiblement à un projet conscient de l'auteur. Après un aveu inaugural d'inanité de toute spéculation métaphysique (nos destins sont fermés) et en l'absence d'une adhésion possible à quelque dogme religieux, il ne reste plus qu'à faire redescendre l'homme dans la Nature tangible, et substituer le lestage du trivial à la tentative d'approche aérienne du sublime :

GERMAINE :Taisez-vous. Voici mon plan.

BULLE :Si, pendant qu'elle explique, nous mangions une carpe ?

GERMAINE :(méprisante) Manger ? maintenant ? Alors que je reviens tout droit de l'autre monde ? (À Bulle) Tu es vraiment trop matérialiste. (acte III, scène 5, p. 90)

- 12 Toutefois, cette banalité radicale n'empêche pas que le même Bulle soit aussi sous l'emprise d'une logique irrationnelle et que le miroitement des reflets lui fasse entrevoir une réalité toujours fuyante. Enfin, de cet abysse sans fond qu'on ne peut contempler que depuis la rive (à moins de s'appeler Bulle) montent parfois parcimonieusement à la surface quelques révélations sur l'énigme des êtres vivants (leurs rêves, leurs relations) alors que paradoxalement le monde de l'au-delà en ressort privé de tout mystère : il n'est jamais que le double prosaïque et négatif du nôtre⁶. Là n'est pas le moindre des paradoxes de la pensée de Willems qui fait coexister les contraires (ici : il est admis que notre univers comporte des énigmes, mais l'au-delà est déclassé comme une simple réplique

négative de notre monde), empêche un dépassement dialectique, ou encore annule toute vérité ultime.

- 13 De telles réticences de Willems à laisser finalement échapper du texte quelques visées gnoséologiques et ontologiques s'inscrivent en faux contre le dessein habituellement attribué au réalisme magique, pour privilégier une apologie inconditionnelle de la Nature. Au-delà des tours de magie, des scènes cocasses de jalousie, d'apparition de fantômes, de disparition d'êtres vivants dans les murs et de fomentation de meurtre, la pièce présente l'univers de Grand'Rosière comme un lieu charnière entre la ville décriée (d'où viennent Madeleine et Herman) et l'étang-passage vers l'au-delà (d'où reviennent Georges et Tante Madeleine) et où une règle domine : préserver le rapport étroit qui unit l'homme à la nature, et par là même rendre possible l'affleurement indolore des grandes et petites énigmes de l'existence. Ainsi Bulle décline sous divers modes cette « pratique » dont il est le gardien et qui est accueillie par les autres personnages selon le degré de compréhension qu'ils en ont : entre autres, pour parler de l'existence humaine ou simplement des affaires de cœur, il n'hésite pas à recourir à sa panoplie de noms d'animaux et d'arbres, ce qui ajoute encore à son usage polysémique du langage. Enfin, d'un au-delà auquel tout mystère est enlevé, et bien décevant aux dires de Georges, Grand'Rosière tire ainsi sa revalorisation au point de passer pour le paradis sur Terre.
- 14 Ce rapide examen des finalités du registre onirique chez Willems, montre combien l'auteur se détache clairement du réalisme magique tel qu'il a été défini en Europe par Roh, Jünger, mais aussi Daisne. La plus forte divergence entre l'œuvre de Willems et les réflexions de ces théoriciens touche, on s'en doutait, à la mission spéculative et érudite que ceux-ci attribuent au réalisme magique. L'anéantissement de tout projet gnoséologique ou ontologique dans *Il pleut...* s'oppose effectivement aux questions que se posent Roh, Jünger et même Daisne. Tandis que Roh s'interroge sur la nature du mystère celé derrière le monde représenté, Willems se contente de susurrer qu'il y a du mystère, quand il ne réduit pas l'au-delà à une pâle copie du monde des vivants. Et de même, contrairement à Jünger qui tente d'appréhender « l'arrière-plan magique », Willems se garde bien d'établir une telle hiérarchie, au point que ses jeux d'inversions et de contradictions nous font parfois hésiter quant à l'identification du monde réel et de l'Autre monde. Enfin, rien n'est plus antithétique avec l'approche de Willems que les conceptions de Daisne, qui envisage clairement une féerie associée à la transcendance, mais aussi l'exclusion du miracle, de la fable ou du conte de fées. Toutes ces approches critiques laissent indéniablement 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.
- 15 À cette conception européenne d'une magie savante et idéaliste s'oppose cependant une bonne part des réflexions de Bontempelli, si on exclut le soubassement prémédité d'une « géométrie spirituelle » qui sous-tend son projet littéraire du *novacentismo*⁷. Les passages les plus significatifs de *L'Avventura novecentista. I quattro preamboli*⁸ montrent à l'évidence un rapprochement entre Bontempelli et la pensée de Willems du point de vue de la conception du temps, de la philosophie, et surtout de cette *Autre dimension* qui n'est jamais démontrée mais susurrée, entrevue. Le projet littéraire est ambitieux et il n'envisage pas moins 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, permettront alors 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 faudra alors retrouver l'homme, sûr de lui, sûr d'être lui avec certaines certitudes et responsabilités, avec ses passions particulières et une morale universelle : « et au sommet de tout nous retrouverons peut-être un Dieu, à prier ou à combattre⁹ ». Dans cette entreprise, le critique poursuit le but avoué de réconcilier l'homme et le monde extérieur, ce qui n'exclut pas la possibilité pour l'homme de dominer la nature grâce à la magie. La meilleure explicitation de l'art littéraire italien naissant au XX^e siècle, Bontempelli la trouve dans la tradition picturale italienne du XV^e 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^e siècle qui lui fait dire : « dans aucun autre art nous ne voyons réalisé aussi pleinement ce « réalisme magique »¹⁰ que nous pourrions adopter comme définition de notre tendance ».

- 16 Plus proches d'un Bontempelli que de la critique germanique, les orientations de Willems en matière onirique trouvent également d'intéressantes affinités avec le *real maravilloso*. En effet, si l'initiation est avortée sur le plan philosophique, il y a toutefois 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 (cf. *infra*). À l'examen des modalités du magique dans la pièce, fera suite une rapide présentation des points de rencontre entre Willems et le *real maravilloso*.
- 17 D'emblée le domaine de Grand'Rosière s'affiche par son décalage avec la réalité de notre société capitaliste et ses valeurs, et les personnages qui y évoluent en revendiquent la singularité : tous se placent sous l'arbre tutélaire qui a poussé dans la maison délabrée car laissée en l'état d'il y a 50 ans ; des personnages (Toune, Bulle) ont le pouvoir langagier d'y faire apparaître des objets absents ; la pluie bienfaitrice et fécondante rythme la vie de la maisonnée ; tous baignent dans le Temps Immobilable et la symbiose de l'homme avec la Nature n'y est pas une chimère.
- 18 De tous les personnages, Bulle-le-pêcheur se distingue nettement car il présente tous les attributs du magicien sorcier aux formules sibyllines qui s'accompagnent toujours de leurs effets directs sur la réalité. Parti visiblement d'un proverbe pour le moins amusant, *Le chat est parti, les souris dansent*, Bulle va ainsi décliner, par miroitement dirait-on, l'expression en une série d'autres qui rappellent la syntaxe originelle et trouvent avec d'autres vocables le moyen de décrire des situations en acte ou à venir. Singulièrement et contrairement à l'usage, les proverbes de Bulle n'ont jamais qu'une valeur d'idiolecte. Ainsi d'autres expressions fleurissent telles que *Le vent court et le roseau chante* (p. 32), *L'étang est profond et le vent passe* (p. 91), *La vase engloutit et le soleil brille* (p. 92). Par ailleurs, son espace vital est prioritairement délimité par le périmètre de l'étang où les autres ne s'aventurent pas sans lui (sauf les fantômes) et où il règne en maître, car investi du rôle de passeur, de protecteur d'un royaume – celui des morts. Enfin il fait surtout preuve de

pouvoirs magiques dans la scène d'apothéose de la préparation du breuvage, en réalité la soupe empoisonnée à l'acide prussique (acte III, scène 6). Dans cette scène, où l'on hésite entre le ravissement (magie) et le rire libérateur (burlesque), Bulle est flanqué de Herman-l'apprenti sorcier tiraillé entre ses rêves et la Réalité et lisant le livre-grimoire des recettes pour réaliser la soupe aux perdreaux des futures victimes (les Doré). La magie du langage opère ici à merveille puisque les « 6 perdreaux dodus et plumés » sont empruntés *illico presto* au rêve fait par Herman la nuit précédente. Dans un registre magique plus solennel, Bulle, qui est aussi en osmose avec la nature et détenteur d'un verbe sans faille, est une espèce de créateur inspiré à qui les mots viennent sans qu'il les cherche (« c'est le mot que je ne cherchais pas ») et qui « dit » sans jamais « vouloir dire ».

- 19 Toutefois la magie opère dans le chef d'autres personnages. Ainsi Thomas est le magicien malgré lui qui, rendu irascible par les soupçons d'infidélité portés sur Toune, lance son couteau (-baguette magique) dans la porte et fait ainsi revenir fortuitement, et par deux fois, le Client de l'au-delà, mais une fois aussi Germaine et Toune. Là encore le magique voisine allègrement avec le burlesque suscité par l'accélération mécanique de la scène. Au rayon des accessoires du climat magique, outre les reflets pêchés et la « Fontaine à sons », il faut aussi épingler la musique jouée par le Marchand de sable (dont le sable est ici devenu musique), seulement cité dans la distribution des rôles, sans aucune apparition explicite dans la pièce publiée, mais qu'un court texte de Willems dans l'édition de 1976 et les comptes rendus journalistiques des représentations révèlent en nous informant que Ralph Darbo « errait le long des parois en extrayant des musiques poétiquement précises d'instruments bizarres »¹¹.
- 20 Enfin une dernière caractéristique de l'écriture willemsienne a été amplement explicitée par M. Quaghebeur¹² : la structure en reflet observable au niveau des situations ou des personnages ; elle contribue dans la pièce à l'installation d'une atmosphère, sinon magique, du moins troublante par ses répétitions insistantes ou ses analogies résultant de la diffraction d'une même situation sur plusieurs personnages. On perçoit rapidement que cette singulière construction de la pièce répond plus profondément à une tentative d'appréhender le réel autrement que par les voies analytiques traditionnelles.
- 21 À ce stade il est intéressant d'établir les points de contacts entre la pensée de Willems et ce qui ressort du *real maravilloso*¹³ illustré en Amérique latine par Alejo Carpentier et Miguel-Angel Asturias. Nous voyons trois lignes de force. 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, et la magie ainsi exploitée peut déboucher sur une culture primitive. Dans ce sens on voit très bien comment 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 Renaissance¹⁴, 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). Par conséquent, dans le *real maravilloso*, on est loin d'assigner à la magie une quête ou une stratégie esthétique, et compte tenu du traitement réservé à la magie, l'intrusion du miracle dans le réel est rendue possible.
- 22 Loin d'être le lieu d'une réflexion tragique sur la finitude de l'homme – la thématique de la mort traverse la pièce sur un mode comique – cette pièce encense donc l'appétit de la vie et le *carpe diem*... Il serait pourtant erroné de croire que le leitmotiv willemsien de l'action acharnée pour arrêter le temps naît de la simple volonté d'un retour à l'enfance ou au Paradis perdu. L'auteur y voit plus profondément la tentative récurrente

d'échapper au mal : « je crois que c'est toujours le débat entre la cruauté, la souffrance du monde et la tentative d'y échapper »¹⁵. Et pour tempérer l'avis de ceux qui verraient dans ses pièces une certaine allégresse, Willems répond : « On y rit. [...] (Mais) elles sont plutôt mélancoliques ou plutôt douloureuses »¹⁶. Ainsi pour *Il pleut...*, l'auteur affirme qu'à côté du rêve et de la joie, il y a tout de même une certaine souffrance, même si c'est à partir de *La Ville à voile* que cet élément ne l'a plus quitté¹⁷. Enfin loin de faire rimer fantaisie et désengagement et de considérer que la littérature est une fuite dans le rêve, Willems constate que « la souffrance est présente tout le temps ; mais elle est (en littérature), si vous voulez, un peu métamorphosée »¹⁸.

- 23 Si Willems évoque l'examen de conscience posé par la fin des pièces et sa tentation de conclure parfois au « happy end » en occultant ce qui ressort vraiment de la pièce, *Il pleut dans ma maison* ne semble pas avoir connu ce type de manipulation, d'autant plus que l'auteur l'étiquette en définitive comme « une pièce de l'enfance » où l'isolement ne rime pas avec prison¹⁹.
- 24 Dès lors, il semble bien que la panoplie de moyens dégagés sur le versant de la magie, loin de prétendre à quelque éclairage métaphysique, cherche à distiller sempiternellement le même credo : Temps Immobile, ataraxie, nostalgie du passé, refus de la logique analytique, écrasement de la flèche de Zénon en un instant éternel qui seul comblera la quête du bonheur, synonyme – subtilement dans la trame du texte – du déni de la mort. Ne faut-il pas dès lors nager à contre-courant vers ce premier jour du monde annoncé dans la poésie liminaire ?

L'inscription historique du théâtre de Paul Willems

- 25 La critique considère que le réalisme magique (surtout dans le roman) connaît en Belgique sa véritable période d'épanouissement dans les années 1950 à 1970. Sur le plan théâtral, on relève dans cette même période une série de pièces qui illustrent le recours à une logique irrationnelle permettant d'échapper à un réel parfois aliénant, élan brisé toutefois autour de la date de 1967 qui visiblement signe pour les consciences créatrices le refuge impossible derrière une inspiration magico-réaliste²⁰.
- 26 Chez Willems, la magie qui nimbait les premiers récits (dès 1941 avec *Tout est réel ici*) et premières pièces (dès 1949 avec *Le Bon Vin de Monsieur Nuche*) entre en conflit dès les créations de 1962 avec une réalité de plus en plus impitoyable et génératrice de la perte des illusions et de la frustration des désirs des personnages. Ainsi en 1962²¹ *Il pleut dans ma maison* est déjà contrebalancée par une pièce grave telle que *Warna* (1962), de la même façon qu'en 1966 la dualité réapparaît entre la comédie musicale *Le Marché des petites heures* et *La Ville à voile* (où le protagoniste Josty échoue dans sa tentative de retrouver et posséder le temps perdu), jusqu'à en arriver dans les dernières pièces à une mise en péril du songe rassurant et à un affaiblissement massif de la veine magique au profit d'un affrontement violent avec les lâchetés et turpitudes de l'être humain, ce qui occasionne un basculement définitif dans le trivial.
- 27 Cette évolution observée entre 1960 et 1970 montre clairement le passage d'une dynamique structurée par l'oxymore réel/irréel au refus progressif de l'échappatoire dans l'irréel. Pourtant au cours de cette même décennie, il semble que le projet de l'auteur fut tout autre. En effet, dans un de ses articles publié par la *Revue Beaux-Arts*²² en 1967, l'auteur déclare songer explicitement à un théâtre anti-réaliste par rejet d'une tradition dont il fait remonter l'origine à la révolution radicale de la Renaissance lorsque

la nature devint un objet de la science physique, cette même Renaissance poussant le magicien illusionniste Prospero à brûler son livre de magie en quittant son île enchantée. Mais, continue Willems, grâce aux bouleversements que le cinéma et sa « faculté étonnante de nous apporter la réalité objective » a provoqués sur une esthétique théâtrale qui se voulait imitation de la réalité objective, et après un « désarroi parmi les auteurs », des voies nouvelles se sont ouvertes aux gens de théâtre et on a finalement compris que « le théâtre est faux lorsqu'il ne cherche pas à représenter une réalité qui est ailleurs ».

- 28 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...* 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 »²³. Quoi qu'il en soit, il faut bien constater le fossé qui sépare la réflexion esthétique de Willems et sa production théâtrale qui évolue vers une prégnance massive du réalisme, voire même « une transcription du monde plus résolument tragique »²⁴. Déjà *La Plage aux anguilles* (1959) amorçait ce virage, ensuite *Warna* (1962), puis *La Ville à voile* (1966), enfin en 1970 *Le Soleil sur la mer* se présente comme « la plus réaliste de ses pièces »²⁵.
- 29 Par ailleurs, au contact des textes de Willems, on pressent que la logique onirique est intrinsèquement liée aux mécanismes d'élaboration des résidus mémoriels, à la cristallisation des souvenirs²⁶. Parler de la mémoire chez Willems, c'est s'autoriser à remonter en amont de sa création littéraire. Il y a ainsi des vases communicants indéniables entre la prégnance onirique de ses pièces et récits et les mécanismes générateurs de son œuvre. N'affirme-t-il pas que tous ses textes, et les pièces en particulier, sont nés d'un fragment de souvenir²⁷, de la même façon qu'il est particulièrement sensible à l'accumulation et à la sédimentation des répliques d'une pièce qui, partant initialement du néant (ou en d'autres termes d'une mémoire nulle) accède au fil des scènes et des actes à la mémoire. Enfin il semble bien que la matérialisation la plus évidente de ces considérations plus abstraites trouve sa meilleure incarnation dans la musique (que ce soit la « Fontaine à sons » ou la musique à trous), art concret qui parle à l'âme, et Josty lui-même compare sa mémoire à de la musique en ruine. Animé de telles pensées, Willems ne pouvait que se tourner vers une forme esthétique qui réfutât le mode mimético-réaliste et offrît une « Autre dimension » comme le disait déjà Bontempelli. Par certains côtés, cette orientation renoue implicitement dans ses ambitions avec les conceptions théâtrales de Maeterlinck et emboîte le pas à un théâtre d'ombres, même si les personnages s'éloignent ici de la passivité maeterlinckienne car nourris davantage de la vitalité du vaudeville et de la comédie de mœurs.
- 30 Poser la question des passerelles entre les textes de Willems et la situation socio-politique belge (antérieure et contemporaine des textes), amène à constater que les choix esthétiques posés par le dramaturge sont bien davantage motivés par des conceptions personnelles détachées d'une immédiate contingence politique ou sociale, et répondant à une manière singulière de concevoir « l'engagement » en littérature. Dans le début des années '80²⁸, l'auteur soulignait son absence d'attaches politiques ou nationalistes, et précisait qu'il croyait plus à un public (en Flandre, en Wallonie, à l'étranger) qu'à un pays. Dans la même interview, il révèle qu'il n'estime appartenir à aucun mouvement littéraire car il n'y en a plus comme autrefois (le dernier en littérature selon lui, l'existentialisme, n'a pas influencé son œuvre malgré les nombreuses lectures qu'il en a faites). Pour

Willems 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 »²⁹.

- 31 Faudrait-il voir dans cette « sensibilité particulière » une nouvelle réflexion sur le langage, lieu par excellence du rapport de l'être humain au monde ? À ce propos, la démarche de l'auteur nous offre une approche complexe, voire même paradoxale, car en même temps qu'il dénonce l'inadéquation du langage à ce qu'il y a à dire, il aspire à une forme nécessaire du langage capable de dire l'éternité. Intuitivement l'auteur sent qu'il est erroné de réfléchir sur l'homme en partant des idées, alors que pour découvrir et faire advenir les potentialités de la pensée humaine « le travail doit se faire sur le langage »³⁰. Si on se penche sur les arcanes de sa création littéraire on découvre que c'est grâce à une « technique » qui consiste à fuir l'expression d'une idée en choisissant « de deux mots, le plus simple, le plus général, le plus employé »³¹, et en laissant de ce fait s'exprimer le monde de la pièce tout en réfrénant ses pensées spéculatives que Willems nous fait redécouvrir les potentialités magiques du langage, Bulle incarnant à sa façon la logique métaphorique du langage enfantin. Entreprise rendue aussi possible par le souci constant de créer une langue de nulle part³² (dans sa syntaxe, ses mots) qui prenne ses distances avec toutes les réalités sociales, mais en même temps plus sérieusement et implicitement pose la question de l'arbitraire du langage. L'auteur a fortement conscience que toute écriture est une traduction, que tout langage traduit ce qui nous est donné par la réalité, bref que tout langage est exilé. Dans un même mouvement 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 »³³.
- 32 Si Willems laisse abondamment s'exprimer sa méfiance en un langage conceptuel, et par conséquent en une spéculation métaphysique, sa démarche laisse toutefois entrevoir la recherche d'un langage qui, tout en s'apparentant à la mise en place de « formules magiques », n'a rien d'une régression originnaire dans un langage enfantin, mais au contraire viserait à dire cette complexité du monde que tant d'écrivains du XX^e siècle ont tenté de cerner par un renouvellement des codes littéraires en poésie, dans le roman et au théâtre.
- 33 Enfin, il perce même chez Willems un puissant désir de retrouver à travers la forme du langage des bribes d'éternité. Dans une lettre à J. Hanse³⁴ il dit ainsi combien la formule « *Tirez la chevillette, la bobinette cherra* » induit un sentiment de profonde sécurité chez les enfants 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 ». Dans cette perspective, il ajoute encore que le *Pater* n'a jamais été une traduction, mais bien une prière transmise par la mère à l'enfant et qui « porte le sceau de la vérité puisqu'elle a été dite par la mère ».

NOTES

1. Acte III, scène 6, p. 97. Nous suivons ici l'édition originale : WILLEMS (P.), *Il pleut dans ma maison*. Bruxelles, Brepols, 1963. Signalons que la deuxième édition du Rideau de Bruxelles (1976) a subi des coupures sur les conseils du metteur en scène P. Laroche, ce qui la rend selon Willems « plus légère et plus rapide ».
2. Voir DUPUIS (M.) et MINGELGRÜN (A.), « Pour une poétique du réalisme magique » dans WEISGERBER (J.), dir., *Le Réalisme magique. Roman, peinture, cinéma*. Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. Cahiers des avant-gardes, 1987, pp. 219-244.
3. GEVERS (M.), dans WILLEMS (P.), *Il pleut dans ma maison*. Bruxelles, Rideau de Bruxelles, 1986, pp. 7-8. Voir aussi : OTTEN (M.), « Reflets de paradis de *L'Herbe qui tremble* à *Il pleut dans ma maison* », dans *Textyles*, n° 5 (*Lectures de Paul Willems*), 1988, pp. 87-103.
4. « Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville. / Quelle est cette langueur / Qui pénètre mon cœur ? » (VERLAINE (P.), *Œuvres poétiques complètes. Romances sans paroles. Ariettes oubliées*. Paris, Éditions de la Nouvelle revue française, 1938, n° 47).
5. Sur la nostalgie chez Willems, voir : OTTEN (M.), *art. cit.*, p. 88.
6. Voir à ce sujet : OTTEN (M.), *art. cit.*, p. 95.
7. Mot formé par Bontempelli à partir de *novecento* (« XX^e siècle ») et par analogie formelle et opposition sémantique à *futurismo*.
8. BONTEMPELLI (M.), *Opere scelte*. Milano, Mondadori, 1978, coll. I Meridiani, pp. 749-803. Les *Quattro preamboli* furent écrits entre décembre 1926 et juin 1927. C'est nous qui traduisons les passages choisis.
9. BONTEMPELLI (M.), *op. cit.*, p. 749.
10. *Ibid.*, p. 766. En italien et entre guillemets dans le texte ; c'est la seule occurrence de la locution dans *I Quattro preamboli*.
11. KIESEL (Fr.), « Théâtre poétique de Maeterlinck à Paul Willems », dans *Métropole*, 9/10 février 1963.
12. QUAGHEBEUR (M.), « Accomplissement de la dramaturgie willemsienne : *La Ville à voile* », dans *Entre absence et magie*. Bruxelles, Labor, coll. Archives du futur, 1990, pp. 221-239.
13. Cette rapide présentation s'inspire de l'article de WEISGERBER (J.), « La locution et le concept », dans *Le Réalisme magique, op. cit.*, pp. 11-32.
14. WILLEMS (P.), « En l'an 2000, le théâtre sera un épanchement du rêve dans la réalité », dans *Beaux-Arts*, n° sp. (*Le théâtre de l'an 2000*), 7 décembre 1967, p. 31.
15. À propos de *La Ville à voile* dans : ÉMOND (P.), *Entretiens avec P. Willems*, inédit (AML – MLTC 68), p. 16.
16. ÉMOND (P.), *op. cit.*, p. 15.
17. *Ibid.*, pp. 42-43.
18. *Ibid.*, p. 14.
19. *Ibid.*, pp. 16 et 21.
20. C'est ce qui ressort de notre analyse des pièces écrites par Bertin, Kalisky, Louvet, Sigrid, Sternberg, Willems et Wouters entre 1960 et 1970, alors que la brutalité de certains titres annonce aussi ce virage dès 1967. En 1967 : Louvet, *Mort et résurrection du citoyen Julien T.* ; Willems, *La Ville à voile* ; Wouters, *La Porte* ; en 1968 : Sigrid, *Mort d'une souris* ; Sternberg, *C'est la guerre M. Gruberg* ; en 1969 : Bauchau, *La machination* ; Kalisky, *Trotsky* ; et en 1970 : Bertin, *Je reviendrai à Badenbourg* ; Kalisky, *Skandalon* ; Sigrid, *Quoi de neuf, Aruspice ?*

21. Mais Quaghebeur fait remarquer que les contradictions entre réel et imaginaire étaient déjà apparues dès 1959 dans *La Plage aux anguilles* (QUAGHEBEUR (M.), *op. cit.*, p. 222).
 22. WILLEMS (P.), « En l'an 2000, le théâtre sera un épanchement du rêve dans la réalité », *op. cit.*
 23. *Enquête littéraire* (ML 5616), p. 89.
 24. QUAGHEBEUR (M.), *op. cit.*, p. 236.
 25. *Ibid.*
 26. Sur ce point, *Ibid.*, p. 225.
 27. DE DECKER (J.), « P. Willems : propos avant l'appareillage du Findor » dans *Le Soir. MAD*, 7 août 1991.
 28. *Enquête littéraire*, pp. 90-91.
 29. *Ibid.*, p. 92.
 30. Lettre de Paul Willems à Jean Sigrid, datée du 9-10-1985 (AML, MLT 941/496).
 31. ÉMOND (P.), *op. cit.*, p. 43.
 32. Souci que Willems n'interprète pas selon la clef de sa situation linguistique particulière (francophone en Flandre), mais plutôt comme le commun dénominateur à tous les écrivains – marqués forcément par l'exil – qui souhaitent situer une action dans un lieu réel (voir ÉMOND (P.), *op. cit.*, pp. 34-36). Rien d'étonnant alors à ce qu'il ne considère pas sa littérature comme régionaliste, même si « elle est teintée d'une certaine lumière flamande » (dans *Enquête littéraire*, p. 90)
 33. *Enquête littéraire*, p. 92.
 34. Lettre de Paul Willems à Joseph Hanse, 22 novembre 1976 (AML ML 6161/75).
-

AUTEUR

LAURENCE PIEROPAN

Université catholique de Louvain