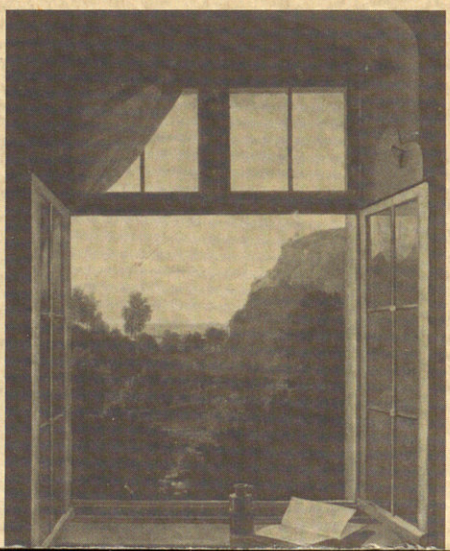
ARCHIVES
DU
FUTUR

LE MONDE DE PAUL WILLEMS

Textes, études, documents

EDITIONS
LABOR



ALA 12815

Le Monde de Paul Willems

© Editions Labor, Bruxelles, 1984 ; 1992 pour cette seconde édition revue.
Illustration de couverture : *Vue à travers une fenêtre ouverte* de Carl Ludwig Kaaz
ISBN 2-8040-0004-4
D/1992/258/120
Publié avec l'aide de la Communauté française de Belgique.

Le Monde de Paul Willems

Textes, entretiens, études

rassemblés par Paul Emond,
Henri Ronse et
Fabrice van de Kerckhove

Archives du Futur

LABOR

© Éditions Labor, Bruxelles, 1984 ; 1992 pour cette seconde édition revue.
Illustration de couverture : *Vue à travers une fenêtre ouverte* de Carl Ludwig Kaaz
ISBN 2-8040-0004-4
D/1992/258/120
Publié avec l'aide de la Communauté française de Belgique

L'usage veut que la littérature soit reçue en tant que produit fini. Version définitive d'un texte qui se fige dans l'imprimé (avec, au besoin, pour les classiques, établissement philologique de la leçon *adéquate), place plus ou moins importante occupée par l'œuvre sur un rayon de la bibliothèque (œuvres complètes, si possible), classement par genre ou suivant la chronologie (avec un dernier volume pour les* varia*), étiquetage par la critique (situation dans l'histoire littéraire, répertoire thématique, significations de l'œuvre, etc.). La littérature, prête à la représentation culturelle et à la consommation, rangée dans l'armoire comme des bocaux ou des pièces de collection.*

Mais si la littérature, c'était aussi, c'était déjà tout ce qui fait des livres l'arrière-pays? Si c'était aussi la vie rêvée de leur auteur, la façon dont il se raconte son monde avant et pendant qu'il l'écrit et le murmure de ce récit au sein même de l'écriture? Si la littérature, c'était déjà le va-et-vient des textes au vécu qui les porte, ce grand halo de résonances, souvenirs, fantasmes et sensations multiples qui entoure l'œuvre et la véhicule, ce matériau informe où elle puise à volonté, qu'elle brasse selon sa règle spécifique et secrète pour aboutir aux objets accomplis qu'elle nous propose? Pourquoi, pour une fois, ne pas considérer ensemble texte et monde alentour, pour le seul plaisir des échos et des vibrations qui se feraient entendre, et ce sans souci d'aucun ordonnancement hiérarchique, sans imaginer aussitôt des rapports de cause à effet à l'instar de ce que l'on a appelé la critique biographique et la critique des sources? Il s'agira justement d'une intention inverse de celle qui préside à pareilles démarches. Non pas canaliser l'œuvre en fonction d'une explication déterminante, mais l'appréhender au contraire dans son plus grand foisonnement, alors que, plongée encore dans son environnement, elle mêle sans ordre ses thèmes les plus marquants et ses alluvions plus discrètes.

Pour dire vrai, ce n'est que peu à peu, au fur et à mesure de la réalisation de cet ouvrage, que cette formule du libre parcours entre l'œuvre et ce qui la nourrit s'est imposée à nous. Nous avions simplement désiré, au départ, réunir sur l'œuvre de Paul Willems un certain nombre de contributions critiques qui en auraient donné des éclairages différents de ce à quoi nous ont souvent habitués jusqu'ici les interprétations des romans et des pièces de cet écrivain. Que de fois n'a-t-on seulement dit et répété, à propos de l'auteur de La Ville à voile, *que son univers avait gardé «la pureté de l'enfance», qu'y régnaient la «fantaisie» et la «fraîcheur», qu'il se voulait tantôt «amusant», tantôt «nostalgique», en un mot que sa qualité essentielle était d'être «poétique»! Toutes qualifications qui, sans être sans doute inexactes, n'en enfermaient pas moins ces proses et ce théâtre singuliers dans une vision aussi partielle qu'affadissante. Il nous semblait donc nécessaire de montrer les dimensions véritables d'une entreprise qui est sans conteste une des plus importantes et des plus originales de la Belgique littéraire de l'après-guerre, d'en expliciter principes esthétiques et dramaturgiques, références et thèmes essentiels, bref d'y apposer un étiquetage critique d'une façon qui soit tout de même un peu plus adéquate. Construction des pièces en miroir, géométrie narrative d'une grande précision, caractérisation langagière des personnages, détournement de la syntaxe et du lexique, traitement particulier du temps théâtral, thématique obsédante du double, du masque et du reflet, rêverie animiste sur les éléments et les forces naturelles, arrière-plan mythologique, dialectique de la mémoire et de la légende, initiation à la face cachée des choses, rupture des repères entre réel et imaginaire, méditation sur l'apparent, l'évanescent, la ruine, quête de l'ineffable, pessimisme foncier, autant de sujets, et d'autres encore, dont nous demandions ainsi une analyse quelque peu détaillée aux participants de ce volume.*

A ces études critiques, nous voulions ajouter la transcription d'un entretien avec Willems, entretien où l'écrivain commenterait lui-même certains aspects de son œuvre et insisterait sur tel ou tel thème qui lui semblerait particulièrement important. C'est à partir du moment où nous avons commencé la réalisation de cet entretien que, de lui-même en quelque sorte, le projet de ce livre s'est modifié du tout au tout.

Très vite, en effet, le jeu des questions et réponses que nous avons proposé à Willems a pris des proportions très différentes de ce qui était initialement prévu. Sans doute parce qu'il s'est agi immédiatement de tout autre chose que d'un simple commentaire après-coup d'un auteur sur ses ouvrages: d'emblée, Willems nous ouvrait les portes de son arrière-pays, dessinait certains réseaux de ses cartes intimes. Apparurent ainsi les longs récits et le fil des réflexions et rêveries que l'on retrouvera dans ce livre. Apparurent avec eux, plus encore qu'un environnement de l'œuvre, une sorte de delta thématique et référentiel où se révélait comme une sorte de virtualité de cette œuvre, l'ensemble multiple des motifs et références où elle a trouvé à se composer. Des récits à propos de «l'île», Missembourg, où se firent les grandes initiations de l'enfance et de l'adolescence, aux réflexions sur la création lexicale ou le façonnement des personnages, en passant par les grandes histoires de voyages et les

découvertes que ceux-ci apportèrent, par l'évocation d' une appréhension du monde, de la littérature, de l'art, par l'évocation aussi de ses méthodes de méditation, de ses fascinations et ses rêveries, Willems nous offrait peu à peu, dans la pénombre d'un jeu d'allusions, de renvois et de tâtonnements, une sorte de trame intuitive de ce qu'il a écrit, comme peut-être aussi de tout ce qu'il aurait voulu écrire ou a encore à écrire.

Pareil matériau a paru alors trop essentiel pour être confiné en fin de volume. Nous avons donc décidé de réorganiser complètement celui-ci: l'entretien avec l'écrivain serait tronçonné, tandis que la place des contributions critiques serait choisie en fonction des rapports qu'elles pourraient avoir avec telle ou telle partie de l'entretien. Le désir nous vint également très vite de juxtaposer à ces différentes parties des fragments, plus ou moins longs, de l'œuvre de Willems, fragments qui formaient ainsi des échos, tantôt très clairs, tantôt plus assourdis, de ce qui se disait dans l'entretien. L'ouvrage que nous élaborions prenait ainsi peu à peu sa forme définitive: celle d'un montage où entretien avec l'auteur, approches critiques et extraits de l'œuvre renvoyaient sans cesse de l'un à l'autre, au gré d'un miroitement qui mettait à chaque fois en exergue les convergences et les spécificités des textes en présence.

Que nous ayons fait également appel, pour la réalisation même du montage, à l'attentive complicité de Willems, cela va de soi. Désireux de poursuivre plus loin encore cette évocation de son œuvre par reflets successifs, nous lui avons proposé de choisir lui-même, pour les insérer à leur tour dans cet ensemble, quelques-uns parmi les passages de livres ou les tableaux qui constituent ses références les plus importantes, les plus intimes. Les «citations» littéraires et picturales que l'on découvrira dans l'ouvrage font donc bien, elles aussi, partie de ce «monde de Paul Willems» qui y est présenté. Nous avons de même — amicalement — forcé quelque peu la «réserve» de l'écrivain, obtenant quelques inédits dont certains (comme l'admirable nouvelle Sans lunettes*) remontent déjà à plusieurs années. Mais l'aspect sans doute le plus intéressant de cette incitation faite à l'auteur de participer à l'élaboration de ce livre est que, pris au jeu, il se mit à écrire, pour les inclure également, nombre de textes assez brefs ou même très brefs — petits contes, «pièces minute», aphorismes, réflexions, légendes, dialogues («entendus dans le train») — registre narratif dont on ne savait guère jusqu'à présent qu'il en était un utilisateur aussi remarquable.*

Nous avons divisé l'ouvrage en trois grandes parties. La première, Ici et ailleurs, *conduit le lecteur de l'évocation de la maison natale aux rêveries sur les frontières et les horizons, avant de l'emmener dans le récit de longs voyages où se multiplièrent les expériences et les rencontres. Ce n'est pas un hasard si ces récits se terminent par celui d'un séjour en Allemagne à la fin de l'adolescence: la découverte du romantisme allemand qui y est évoquée fut pour Willems, on le sait, un de ses apprentissages majeurs et, aujourd'hui encore, il considère Wilhelm Hausenstein, l'écrivain allemand qui fut son guide à l'époque, comme l'un de ses plus importants initiateurs. Rien ne permettait mieux que l'histoire de ce voyage au pays de Tieck et de Novalis d'introduire à la seconde partie de ce «monde de Paul Willems», seconde partie que nous avons intitulée* Thèmes*: du motif de l'initiation — précisément — aux médita-*

tions sur la mort et le néant, en passant par le reflet, le double, le masque, la sensualité, la rencontre, la souffrance, les défenses, les textes rassemblés s'attachent aux aspects thématiques essentiels de la démarche de l'écrivain. Dans la troisième partie enfin, Écrire, *ce sont davantage les différents problèmes de la création littéraire elle-même qui servent de référence à l'agencement du montage proposé: les démêlés de l'auteur avec sa langue, ses rapports avec ses personnages (on en découvrira d'ailleurs de nouveaux, comme l'étonnant Louis Papelin-Bouture) et, bien évidemment, son expérience théâtrale. Un bref dernier chapitre fait écho aux récits, de forme très neuve, auxquels Willems travaille actuellement et qui touchent à ce qu'il appelle «la mémoire profonde» (comme* La Cathédrale de brume, *qui vient de paraître). C'est ainsi que l'on trouvera, en finale du livre, les premières pages du* Voleur d'eau, *un roman encore en chantier.*

On se rendra compte très vite, cependant, de ce que notre table des matières a d'arbitraire. Les textes rassemblés ici constituent une matière trop vivante pour ne pas déborder le cadre logique qui voudrait les organiser. Sans cesse les thèmes se croisent et se recoupent: tel fragment, inséré, par exemple, aux côtés du récit d'un voyage en Chine, aurait pu tout aussi bien trouver sa place dans le chapitre sur le théâtre; tel autre, qui illustre le motif du reflet, illustrerait également à merveille ce que dit Willems de l'écriture. Thèmes, motifs, figures tournent sur eux-mêmes, gravitent les uns autour des autres dans un jeu de renvoi perpétuel qui est le mouvement même de l'écriture et de la vie. A tenter de rendre ce mouvement de rêverie active et incessante, le présent ouvrage aura peut-être perdu en clarté d'exposition; gageons au moins qu'il y aura gagné une richesse plurielle, qu'il nous aura conduit au plus près de la pratique qu'a Willems de la littérature.

Peut-être d'ailleurs ce grand patchwork où jouent librement échos et renvois trouve-t-il sa meilleure justification dans le fait qu'il mime quelque peu l'une des caractéristiques essentielles de la littérature selon Willems: la mise en œuvre d'un mouvement contradictoire et permanent d'unification et de dispersion, une incessante confrontation de l'analogie et de la différence. Car, dès que l'on pénètre chez cet écrivain, c'est comme si surgissait quelque part, au loin, devant nous, derrière nous, un mirage idéal, un rêve d'identification vers quoi inconsciemment tendent tous les efforts (le docteur Posso voudrait être monsieur Bax, Josty le vieux redevenir Josty le jeune, l'ici voudrait se superposer à l'ailleurs); mais c'est aussi, alors même que précisément on commence à vouloir superposer, alors même que l'on commence à jouer du double, du miroir, comme si une force contraire agissait, qui instaure de façon inexorable la rupture, l'éclat, le toujours différent (le docteur Posso ne sera pas un vrai monsieur Bax, Josty le vieux ne redeviendra jamais Josty le jeune, l'ici n'est pas l'ailleurs).

Et tant mieux après tout, malgré tout, si l'on ne (re)trouve jamais de paradis perdu, dit Willems. Car quel ennui que ce paradis, s'il était enfin trouvé ou retrouvé! (Quel ennui que ce docteur Posso qui se serait béatement dissipé au profit d'un monsieur Bax devenu bon pour l'éternité, quel ennui que ce Josty ayant reconquis tous ses

souvenirs et régnant en souriant sur la Ville à voile, quel ennui que l'uniformité de l'ici qui serait comme l'ailleurs!) Et quel intérêt trouverait-on encore à des miroirs qui ne renverraient plus l'un à l'autre qu'une image unique, toujours et désespérément semblable à elle-même?

Restons plutôt, dit encore Willems, «ces éternels errants des frontières» cherchant «les brèches et les reflets du monde, les sourires ou les larmes dont nous avons besoin...»

Pour les œuvres de Paul Willems déjà publiées, nous utilisons les abréviations suivantes (on trouvera les références complètes dans la bibliographie placée à la fin du volume). S'il y a plusieurs éditions, c'est à la plus récente que nous renvoyons, sauf dans le cas d'*Il pleut* (éd. 1976).

Air: Air barbare et tendre. Bon Vin: Le Bon Vin de Monsieur Nuche. Cathédrale: La Cathédrale de brume. Chronique: La Chronique du Cygne. Elle disait: Elle disait dormir pour mourir. Herbe: L'Herbe qui tremble. Il pleut: Il pleut dans ma maison. Marché: Le Marché des petites heures. Miroirs: Les Miroirs d'Ostende. Nuit: Nuit avec ombres en couleurs. Plage: La Plage aux Anguilles. Soleil: le Soleil sur la mer. Tout: Tout est réel ici. Ville: La Ville à voile.

Les textes dont la première ligne est composée en petites capitales proviennent des entretiens avec l'écrivain. Les textes sans références sont inédits.

Ici et ailleurs

L'île

J'AI TOUJOURS VÉCU ENTRE DEUX LANGUES. J'AI APPRIS À PARLER LE FRANÇAIS dans cette sorte d'île qu'était Missembourg, dans cette maison totalement isolée du reste du monde, entourée d'eau et de haies. Bien entendu, on voyait les gens du village, mais tout ce qui nous nourrissait, tout ce qui faisait notre vie sociale était différent. Ces nourritures, c'était avant tout la bibliothèque dans laquelle nous sommes en ce moment et dont les murs tapissés de livres formaient déjà un obstacle au monde.

De sorte que les nouvelles du monde, qui nous arrivaient en français par les livres, nous arrivaient avec un certain retard. Il y avait bien un abonnement au *Mercure de France* et à *La Nouvelle Revue Française*. Mais les nouvelles que ces revues nous apportaient avaient été filtrées et en somme mises en littérature. Nous étions tout à fait isolés de l'actualité. Il y avait un journal mais c'était un journal local, *Le Matin d'Anvers*. C'était tout ce qu'on avait, il n'y avait pas de radio et, naturellement, pas de télévision. Nous vivions ici, dans cette bibliothèque, c'était là notre contact intellectuel avec le monde et c'est ainsi que notre sensibilité s'est formée.

Enfant, j'ai été élevé en français dans un milieu où tout le monde, c'est-à-dire les gens du village qui nous entourait, parlait le flamand. Comme on habitait trop loin d'une école, je n'ai pas été a l'école primaire. C'est ma grand-mère qui m'a appris à écrire et à lire. Elle a utilisé avec moi un système qu'elle avait déjà utilisé avec ma mère, Marie Gevers, se servant du *Télémaque* de Fénelon. Je me souviendrai toujours de la première phrase que j'ai écrite et réécrite: «Calypso ne pouvait se consoler du départ d'Ulysse...»

Quand j'ai compris un peu le texte et que j'ai su dessiner mes lettres avec les déliées et les pleines comme on le faisait autrefois, ma grand-mère a commencé à me dicter le *Télémaque* et à me faire faire l'analyse logique et grammaticale de chaque phrase. Quand elle est morte, ma mère a repris ces dictées. Elle me faisait aussi lire le *Télémaque* à haute voix et corrigeait mon accent, mais comme elle avait elle-même un fort accent flamand, les erreurs de prononciation se sont ancrées en moi à jamais. Par exemple, mon prénom, elle le prononçait *Pôôl* comme pôle nord, ça me plaisait. Et elle disait ap*o*strophe en mettant l'accent tonique sur la seconde syllabe, et je trouvais cela léger et charmant. Cela a duré six ou sept ans. C'est la seule formation que j'ai reçue en français. Mais pendant le même temps, j'apprenais un peu d'arithmétique et quelques rudiments de flamand; j'allais pour cela à pied chez l'instituteur d'un village qui se trouvait à trois kilomètres d'ici. C'est tout ce que j'ai fait jusqu'à l'âge de douze ans.

Pour le reste, j'ai lu les livres de notre immense bibliothèque, au hasard et dans le plus grand désordre. Ma culture a donc d'immenses trous, parce que je n'ai jamais rattrapé ce que je n'ai pas appris alors. Mais ce que j'ai appris, je l'ai bien appris, parce que je l'ai appris avec passion.

Le pays des jardins

C'était le temps, continuait M. Posse, où ton père et moi croyions pouvoir compléter, achever le beau pays des jardins... Après trois ans d'effort il ne manquait presque plus rien, l'œuvre était déjà parfaite. Puis les marchands sont venus. Tu es encore trop jeune pour savoir ce qu'eût pu être un pays tout végétal. Il n'y aurait eu chez nous que des oiseaux, des fruits, des arbres, des jardiniers, et tout ce qui peuple les jardins. La pensée, l'ameublement, les mœurs, les fêtes, la musique, tout eût été jardin. Sais-tu que même notre langue s'est formée d'après les saisons, les étangs, les arbres et les météores?

Chronique, p. 44-45.

Les deux îles, la bibliothèque

Tout s'est préparé, il y a un peu plus de cent ans.

Mon grand-père paternel, Florent Gevers, industriel à Anvers, se retira des affaires à quarante ans et vécut de ses rentes. Il distingua une jeune fille de Boom, Marie Tuyaerts, qui admirait Jean-Jacques Rousseau, avait le goût de la botanique, le désir de la vertu et une certaine indulgence pour les fautes d'autrui, «pourvu que ces fautes, écrit Marie Gevers, ne blessassent que la société et non la morale pure». Ils se marièrent en 1870. Le voyage de noces devait mener traditionnellement le jeune ménage à Venise. La première étape était le pavillon de chasse de mon grand-père, situé à Edegem, à sept kilomètres au sud d'Anvers. C'était Missembourg, une vieille maison à trois pignons datant de l'époque espagnole. L'étape se révéla si agréable que le voyage de noces s'arrêta là. Pour toujours. Il n'y eut même pas de retour à Anvers. Mon grand-père vendit sa maison de la rue Vénus, emportant à Missembourg ses meubles, sa bibliothèque et quelques plants d'une variété de roses qui fleurit encore dans le jardin, témoignant que rien n'est plus durable qu'une rose puisqu'elle nous apporte chaque été un parfum qui a cent ans mais qui est toujours aussi neuf et aussi frais qu'alors.

Mon grand-père chaussa des sabots et aménagea son jardin. Tout autour, il y avait des champs et au loin à un kilomètre, le village d'Edegem, mille habitants en 1870, vingt-cinq mille aujourd'hui. Mon grand-père dressa autour de la maison trois défenses concentriques. Des haies ceinturaient le jardin. A l'intérieur de ces haies, un manchon de buissons et de bois protégeait les vergers et le potager. Au centre, un étang en forme de huit défendait l'accès de deux îles. Sur la plus grande s'élevait la vieille maison.

TÉLÉMAQUE.

LIVRE I.

SOMMAIRE.

Télémaque, conduit par Minerve sous la figure de Mentor, aborde, après un naufrage, dans l'île de la déesse Calypso, qui regrettoit encore le départ d'Ulysse. La déesse le reçoit favorablement, conçoit de la passion pour lui, lui offre l'immortalité, et lui demande le récit de ses aventures. Il lui raconte son voyage à Pylos et à Lacédémone; son naufrage sur la côte de Sicile; le péril où il fut d'être immolé aux mânes d'Anchise; le secours que Mentor et lui donnèrent à Aceste dans une incursion de Barbares, et le soin que ce roi eut de reconnaître ce service, en leur donnant un vaisseau tyrien pour retourner en leur pays.

Calypso (1) ne pouvait se consoler du départ d'Ulysse (2). Dans sa douleur, elle se trouvait malheureuse d'être immortelle. Sa grotte ne résonnait plus du doux son de sa voix. Les nymphes qui la servaient n'osaient lui parler. Elle se promenait souvent seule sur les gazons fleuris, dont un printemps éternel bordait son île (3). Mais ces beaux lieux, loin de modérer sa dou-

(1) Calypso, déesse, fille d'Atlas et de Thétis, était reine de l'île Ogygie, où elle reçut Ulysse après son naufrage. Son nom vient du grec *caluptein*, *cacher*, et signifie *déesse du secret*: ce qui marque, ou qu'Ulysse s'est encore perfectionné chez Calypso dans l'art de dissimuler, qu'il possédait déjà, ou simplement qu'il y es demeuré caché long-temps, sans qu'on sût ce qu'il était devenu.

(2) Ulysse, fils de Laërte et d'Anticlée, était roi d'Ithaque. Il épousa Pénélope fille d'Icare, dont il eut Télémaque. Après le siége de Troye, il erra dix ans sur les mers avant de revoir sa patrie, et ce fut dans ce voyage qu'une tempête le jeta contre les rochers de l'île Ogygie, où Calypso le retint sept ans, souhaitant de l'avoir pour mari; mais un ordre supérieur l'ayant obligé de le renvoyer, elle ne pouvait se consoler de son départ, dont elle attribuait l'ordre à la jalousie des autres dieux. *Odyss.* liv. V.

(3) L'île Ogygie, appelée aussi *Gaulus*, est un peu au-dessus de Mélithe ou Malte, entre le rivage d'Afrique et le promontoire de Sicile, appelé *Pachines*. Il ne faut pas la confondre avec l'île *Caude* ou *Gaude*, qui est voisine de Crète.

Missembourg et son étang.

La maison elle-même, grâce à tout un système d'escaliers et de corridors protégeait une pièce, privilégiée entre toutes: la bibliothèque. Les livres qui en tapissaient les murs veillaient sur le silence. Au centre était une table ronde, et au milieu de la table la lampe à pétrole, âme de la maison.

Discours de réception à l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises.

Hortus conclusus

Ce lieu, quoique tout proche de la maison est tellement caché par l'allée couverte qui l'en sépare qu'on ne l'aperçoit de nulle part. L'épais feuillage qui l'environne ne permet point à l'œil d'y pénétrer, et il est toujours soigneusement fermé à la clé. A peine fus-je au dedans que la porte étant masquée par des aulnes et des coudriers qui ne laissent que deux étroits passages sur les côtés, je ne vis plus en me retournant par où j'étais entré, et n'apercevant point de porte, je me trouvai là comme tombé des nues.

En entrant dans ce prétendu verger, je fus frappé d'une agréable sensation de fraîcheur que d'obscurs ombrages, une verdure animée et vive, des fleurs éparses de tous côtés, un gazouillement d'eau courante et le chant de mille oiseaux portèrent à mon imagination du moins autant qu'à mes sens; mais en même temps je crus voir le lieu le plus sauvage, le plus solitaire de la nature, et il me semblait d'être le premier mortel qui jamais eût pénétré dans ce désert. Surpris, saisi, transporté d'un spectacle si peu prévu, je restai un moment immobile, et m'écriai dans un enthousiasme involontaire: O Tinian! ô Juan Fernandez! Julie, le bout du monde est à votre porte!

Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, IVe partie, lettre XI.

← L'exemplaire de *Télémaque* (1831) dans lequel Marie Gevers et Paul Willems ont appris à lire.

J'AVAIS HUIT ANS ET J'ÉTAIS AU LIT AVEC LA ROUGEOLE. MA GRAND-MÈRE EST venue me lire des textes à haute voix, sans me dire de qui ils étaient. Un de ces textes m'a terriblement frappé: c'était la description d'une promenade dans les montagnes. Il m'a révélé que je devais regarder, vraiment regarder, autour de moi. La première fois que j'ai dû écrire une rédaction — c'était à l'école, à l'âge de douze ans — j'ai fait moi aussi une promenade en me rappelant ce texte. Il n'y a évidemment pas de montagnes ici, mais j'ai regardé et j'ai décrit simplement les petites choses que je rencontrais, j'ai essayé de les transposer dans mon texte. C'était peut-être mon premier essai d'écriture mais c'est toujours mon approche des choses. Il y a vingt ans, j'ai retrouvé par hasard le texte que m'avait lu ma grand-mère: c'est, dans les *Confessions* de Rousseau, le récit d'une promenade aux environs des Charmettes à Annecy, le moment où Jean-Jacques se penche vers les torrents. Ce petit texte d'une vingtaine de lignes, je l'ai porté en moi toute ma vie.

Promenade

La vie ambulante est celle qu'il me faut. Faire route à pied par un beau temps dans un beau pays sans être pressé, et avoir pour terme de ma course un objet agréable; voilà de toutes les manières de vivre celle qui est le plus de mon goût. Au reste on sait déjà ce que j'entends par un beau pays. Jamais pays de plaine, quelque beau qu'il fût, ne parut tel à mes yeux. Il me faut des torrents, des rochers, des sapins, des bois noirs, des montagnes, des chemins raboteux à monter et à descendre, des précipices à mes côtés qui me fassent bien peur. J'eus ce plaisir et je le goûtai dans tout son charme en approchant de Chambéry. Non loin d'une montagne coupée qu'on appelle le pas de l'échelle, au-dessous du grand chemin taillé dans le roc, à l'endroit appelé Chailles, court et bouillonne dans des gouffres affreux une petite rivière qui paraît avoir mis à les creuser des milliers de siècles. On a bordé le chemin d'un parapet pour prévenir les malheurs: cela faisait que je pouvais contempler au fond et gagner des vertiges tout à mon aise; car ce qu'il y a de plaisant dans mon goût pour les lieux escarpés est qu'ils me font tourner la tête, et j'aime beaucoup ce tournoiement pourvu que je sois en sûreté. Bien appuyé sur le parapet j'avançais le nez, et je restais là des heures entières, entrevoyant de temps en temps cette écume et cette eau bleue dont j'entendais le mugissement à travers les cris des corbeaux et des oiseaux de proie qui volaient de roche en roche et de broussaille en broussaille à cent toises au-dessous de moi. Dans les endroits où la pente était assez unie et la broussaille assez claire pour laisser passer des cailloux, j'en allais chercher au loin d'aussi gros que je les pouvais porter, je les rassemblais sur le parapet en pile; puis les lançant l'un après l'autre, je me délectais à les voir rouler, bondir et voler en mille éclats avant que d'atteindre le fond du précipice.

Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, livre IV.

Roger Greaves Hortus musicus

Il serait facile de dresser un lexique assez complet des motifs répétés qui constellent les fictions en prose de Paul Willems. Sans parler du motif du *miroir,* omniprésent, on pourrait inventorier des motifs tels que: *orage, blessure, coquillage, hanneton (dans une boîte d'allumettes), caresse, gêne, indifférence, vent, feu, eau, terre, maison, ville, animal, végétal, minéral...* ou d'autres encore, moins marqués: *l'arbre qu'on abat, la tasse brisée, Herenthals, la maigreur...* A l'instar de certains mots qui, selon l'expression du narrateur de *L'Herbe qui tremble,* «traînent à leur suite tant d'actes, tant de passions, tant de morts, que je les vois chaque jour plus riches», ces motifs dépassent largement l'intérêt somme toute anecdotique de la métaphore isolée. La répétition, à l'intérieur d'un même ouvrage ou d'un ouvrage à l'autre, leur confère une dynamique comparable à celle suscitée par le leitmotiv wagnérien: ce sont des éléments dramatiques. Il ne s'agit pas tant d'images (et encore moins de symboles) que d'accrétions sémantiques: autocitations, renvois internes ou complicités auxquels le déplacement donne une signification évolutive, accumulative. Ces témoins (ou ces épaves), porteurs de souvenirs et d'événements, sont des messagers venus d'un monde rêvé. L'inventaire de leurs apparitions successives, de leurs métamorphoses, permettrait de dresser la carte d'une démarche créatrice.

Ce relevé préalable, je me propose de le faire ici à ma façon pour un motif puissant qui en résume d'autres: le motif du jardin.

*

Autour de la maison de la famille Van Acker, dans *Tout est réel ici,* le jardin est quasiment inexistant: à peine une pelouse, quelques arbres, des haies — un espace vite franchi par ceux qu'attirent les champs, l'Escaut, la rive opposée. L'environnement réel de la famille Van Acker n'est pas cet espace réduit. Même si, sur la pelouse, le bonheur juvénile s'allonge dans des tas de foin en attendant que se construise la statue de neige au pied de laquelle Françoise mourra; même si, à la hauteur des haies, on voit passer les chapeaux des gens qui reviennent du travail et qui parlent peu, la vraie vie de la famille Van Acker se passe ailleurs: et on ne saurait reconnaître et décrire le jardin de la maison sur la butte. Tout différent est celui de la grande maison sur la digue. Cette grille, ce chemin pavé qui mène à un pont, cet étang grouillant de choses et de nénuphars dans lequel plonge la façade, ce chemin qui contourne la maison jusqu'au perron de l'entrée principale, cette petite maison de jardinier bâtie à l'écart et même ce jardinier et son chien, emblèmes d'un monde particulier où chaque arbre bouillonne et dégouline, où il y a des voleurs derrière chaque arbre et un oiseau endormi dans chaque buisson, nous les reconnaissons, car nous les avons déjà vus, ne fût-ce que dans *Vie et mort d'un étang,* de Marie Gevers. Quel contraste entre ce monde familier et clos, à dimension humaine, et l'univers démesuré, dangereusement ouvert, où se débat la famille Van Acker au milieu des copulations cosmiques des trois règnes avec les quatre éléments!

*

C'est justement au cœur d'une nature en rut que le narrateur de *L'Herbe qui tremble* campe le premier tableau de ses métamorphoses amoureuses, dans un Éden qui n'est pas un jardin mais un monde en voie de genèse: un gazon où s'écrasent encore des gouttes de

matière indéfinie, «le feu mélangé à l'eau, le minéral au végétal». Puis Adam prend conscience de sa dualité et, en même temps que le désir de l'homme pour la femme, naissent l'idée du jardin et le germe de la culture. De sorte que la seconde métamorphose du récit génésiaque (après l'ode sur la mer) se situe bien dans un jardin à dimension humaine. Oh! c'est peu de chose encore: à peine plus qu'un gazon, une pelouse brûlée par le soleil, avec quelques meubles de jardin, un sapin, des poules, et des roses rouges devant une maison blanche. Peu de chose, en effet, et pourtant on le reconnaît, ce jardin où Lebas et Lucienne parlent le langage du sang et s'aiment en se regardant, jusqu'à ce que l'orage éclate et les chasse du paradis.

Il faut toutefois attendre le sixième tableau de *L'Herbe qui tremble*, celui du narrateur et de Juliette, pour que le motif du jardin commence à montrer la plénitude de sa richesse. Il s'agit ici d'un jardin avec des formes précises, ou plutôt d'un grand nombre de jardins qui se ressemblent tous, car «tous les jardins d'Europe se ressemblent».

Ce sont d'abord les jardins du souvenir: celui d'une vieille tante, au bord de la rivière, où l'enfant va entendre sonner la cloche de l'église, vers cinq heures du soir; plus tard, des jardins en Provence, des jardins hollandais, beaucerons, bavarois; un jardin public, au centre d'une petite ville de la Forêt Noire, où tout est végétal, y compris l'orchestre de cuivres et les promeneurs silencieux; le jardin anglais de Munich et ses prés de renoncules, où une rupture sentimentale se fera peut-être et ne se fait pas; le Palmgarten de Francfort, où fleurissent des rhododendrons et des azalées, et dont la fraîcheur rappelle l'image d'alpages suisses en fleurs. Hyde Park, Nymphenbourg, le cimetière de Fribourg, Versailles, les jardins de Nîmes, et surtout une petite ville que le narrateur connaît où, derrière les jardins bordés de roses, derrière le parc auquel succède un bois sauvage, on arrive à la tour des paysans sur une colline, où l'odeur des sureaux «repose entre les murs comme la pierre tombale des anciens héros». De sorte que le motif du jardin apparaît comme un lieu privilégié où un passé individuel se confond avec le passé de toute une civilisation. Le narrateur dit: «J'ai vu beaucoup de jardins, et je les aime beaucoup. L'on peut y lire une bonne partie de l'histoire d'Europe.»

Et le jardin de Juliette? Ses formes sont précises, il en résume d'autres: voici les mêmes aubépines qu'en Beauce, les mêmes fleurs d'eau qu'en Hollande; parfois aussi, le soir, on y entend sonner les cloches. Nous le reconnaissons, car nous l'avons déjà vu: cette grande maison blanche, ce verger, cet étang... Mais, cette fois, le narrateur travaille dans le jardin, il est aide-jardinier; le jardin (ou le motif du jardin, c'est tout un) va s'en trouver changé.

Le changement, c'est Juliette. Il faut voir comment d'autres motifs viennent se regrouper autour d'elle comme un essaim.

D'abord, les jours sont immobiles: l'été est dans l'automne, le changement de saison se fait attendre. Dans le jardin, Juliette: nous la reconnaissons. Ses formes précises ont la saveur d'un passé que nous partageons avec le narrateur, une saveur de femmes, une saveur de jardins. Des fruits, en somme. Comme ceux que l'aide-jardinier cueille en regardant Juliette et en désirant lui parler des «jardins bien en chair, aux bras pleins de sève et dont le vent soulève la poitrine».

Puis c'est le changement, le changement de saison. En pleine tempête d'automne, un vieil arbre est abattu et Juliette assiste à sa chute. «On dirait que son âme n'est pas tombée», dit-elle, en contemplant le trou lumineux où un instant plus tôt s'élevait la masse des branches. Mais la saison a bien changé: l'arbre est tombé sous la hache et le temps a été divisé en «avant» et «après». Juliette en tombe malade.

*

Juliette se relèvera. Les jardins bien soignés se relèvent toujours avec la venue du printemps. Mais si les soins viennent à manquer? Si l'aide-jardinier cesse de prodiguer ses souvenirs? Si l'espérance d'un nouveau change-

ment de saison fait accidentellement défaut? Si le couteau ou la hache interrompent la sève? Alors les bouquets de roses qui cachent la vue sur la mer ne risquent-ils pas de se faner sans que la morte ne reprenne vie?

Le jardin de Suzanne, dans *Blessures*, est un jardin double: il est divisé en «avant» et «après». Le premier jardin, celui d'avant, est à l'image de la première Suzanne: tout frais malgré le soleil. Il est planté comme l'était autrefois le paradis, chaque chose est à sa place. Tout végétal et lumineux, bien clos dans ses haies d'aubépines et si bien soigné que «le temps qu'il fait» a peu de prise sur les plantes, ce premier jardin est l'image du bonheur. A vrai dire, il appartient plutôt à Léopold, au père, qu'à Suzanne. Assis dans son fauteuil sous le poirier, Léopold s'intéresse à l'immobilité apparente des plantes; il reste lui-même très immobile et il lui semble s'intégrer aux plantes. Mais Suzanne est l'âme du jardin, car elle y apporte la fraîcheur. «L'âme ressemble au jardin du garde-barrière qu'on arrose le soir et qui est protégé du soleil par une haie verte. Personne ne peut y entrer. L'âme est un jardin solitaire... Chaque soir il faut arroser le jardin lorsque tout brûle et se dessèche autour de nous, car l'eau est notre amie.»

Mais Suzanne rêve d'être la femme de Nicolas. Le feu descend du ciel, c'est l'incendie. Suzanne quitte le jardin pour combattre le soleil, et tombe. («Attention de ne pas tomber», disait l'aide-jardinier à Juliette.) La hache entaille la joue de Suzanne, le minéral entre dans sa chair, dans son âme végétale, le mal s'installe. La chute de Suzanne! «Les mots *malheur* et *bonheur* ne peuvent s'appliquer à la vie. Il y a des événements qui deviennent des moments éternels, qui nous rendent immortels. Ce sont les moments qui nous font passer d'un état à un autre. Immortelle métamorphose!»

Alors une seconde Suzanne s'ajoute à la première Suzanne, comme une seconde Françoise s'est ajoutée à la première Françoise, comme une seconde Juliette s'est ajoutée à la première Juliette. Et aussi comme Juliette s'est ajoutée à Lucienne, et Suzanne à Françoise. La saison a bien changé. Malgré le bouquet de roses placé au pied de la Vierge pour susciter le miracle — ces roses fleurissaient déjà dans les joues de Juliette —, Suzanne ne guérit pas. Elle ne quitte plus sa chambre, et le second jardin, privé de sa fraîcheur, n'est plus qu'abandon et désespérance. Le second Léopold le renie: un jardin, dit-il, procure plus d'ennuis que de joie. Suzanne, reniée aussi par le second Nicolas, mourra lamentablement, comme une plante privée d'eau. Mais, suprême ironie, voici la pluie, le déluge! Le bouquet de roses rouges n'aura caché qu'un moment la vue sur la mer.

*

Dans *La Chronique du Cygne*, quatrième et dernier volume d'une tétralogie, le motif du jardin s'étend sur l'ensemble du récit. Il ne s'agit plus, en fait, d'*un jardin*, mais d'*un monde des jardins*, dont le destin constitue la destination du livre.

La question est de savoir si Rose-Diane deviendra l'immortelle Dame des Jardins; si elle sera digne de succéder à Diane (Suzanne, Juliette, Lucienne, Françoise, Eve); si elle saura résumer, prolonger, peut-être transcender toutes les femmes-jardins qui l'ont précédée? Car, prenant conscience de son rôle virtuel, elle a dit: «Un monde nouveau s'est ouvert à moi, tous les arbres épars, toutes les fleurs qui poussent au hasard dans ma mémoire demandent à s'ordonner. Je veux, de moi aussi, faire un beau jardin.»

Cette volonté va précipiter le monde des jardins dans une guerre des valeurs avec le monde opposé des marchands. Ceux-ci sont mûs par le désir du profit; leur rêve se concrétise par des murs de béton et d'inhumains faubourgs dont la progression menace l'existence des jardins, où quelques hommes s'adonnent encore à l'étude des «merveilles de la nature».

Et quelles merveilles animent encore ce monde des jardins, ce vestige d'un pays qui aurait pu être, un pays tout végétal où «la

pensée, l'ameublement, les mœurs, les fêtes, la musique, tout eût été jardin»! Lutins, *fé*, égipans, sirènes d'eau douce, licornes, sans parler des chevaux et autres bêtes fabuleuses plus immédiates dans notre souvenir! Et ces plantes remarquables dont le catalogue vaut mieux qu'un manuel pour nous apprendre l'histoire de notre pays! Et ces hommes extraordinaires: le Père, vieux seigneur dans ses terres; M. Posse, homme de cour; Séréno et Lucotte qui marchent dans les pas des paladins; Agathe la servante et Jules le domestique; les jardiniers habitués à vivre de pair avec les changements de saison; l'ermite, transfuge de l'indifférence et du désespoir, qui sous la protection des haies retrouve le paradis en lui et autour de lui; les deux prisonniers gréco-latins... Tout ce monde sorti du passé, qui plonge ses racines dans la Renaissance, va faire preuve d'une étonnante énergie vitale, dès qu'il s'agira de sauver Rose-Diane des mains tricoteuses d'une sordide monarchie bourgeoise dominée par les marchands, qui ne parlent pas «notre langue»! Car, pour le monde des jardins, «la grâce, la beauté féminine dans sa forme la plus parfaite, est la plus rare des fées».

Immobilité et Silence. Le jardin est ici l'œuvre. Et le narrateur effacé de *La Chronique du Cygne* terminera son livre en se faisant l'écho d'une parole de l'ermite chez Rose-Diane: «C'est à genoux que j'ai regardé et écouté la beauté des jardins.»

*

Un objet n'est-il beau que parce que nous le trouvons beau? Ne sommes-nous capables que de voir ce monde? L'ermite dit: «Plus je pense, plus j'aime l'apparence des choses et cette apparence me comble.» C'est ici que le motif du jardin se double de son reflet, qui est la musique.

Dans *L'Herbe qui tremble*, la musique s'associe au torrent, à la pluie, à la fumée ou (à Herenthals) aux étoiles. Elle s'associe aussi aux volets qu'on ouvre sur la lumière d'un jour d'été, à la chair d'une femme qu'on découvre, au mouvement d'une pensée... aux changements de saison. Alors elle n'est pas un lieu, mais l'attribut nécessaire d'un lieu, lié aux retournements. Elle est l'instant qui sépare — mais qui aussi relie — ce qui précède et ce qui va suivre. Elle est le mouvement, la métamorphose. Autrement dit: la modulation. Aussi est-elle capable, comme dans les mythes de Jacques dans *Tout est réel ici*, d'animer (ou de réanimer, c'est tout un) des êtres supposés inertes, comme le prouve l'effet dévastateur de son absence dans *Blessures*, où l'harmonie est supplantée par l'ironie et où le chant d'amour défère aux imprécations de Maria.

Qu'est-ce que la musique pour Rose-Diane? Elle l'explique très bien au Prévôt, qui n'y comprend rien. C'est un lieu où elle trouve le reflet de ses pensées. C'est-à-dire: un jardin, mais un jardin *modulé*, car (comme l'écrit le prisonnier Odilon à sa sœur) un jardin est semblable à un instrument de musique dont il faut savoir jouer. «Dans les mains d'ignorants il ne rendra qu'un son criard ou sauvage, mais celui qui le connaît en tirera la plus belle musique.»

Cette beauté-là est agissante, elle peut transformer le monde.

Si l'art du chant figure au premier plan de l'apprentissage de Rose-Diane, c'est que M. Posse a compris que la chanson de la sirène possède un pouvoir transfigurateur. «Je chante pour les condamnés/Dans la prison de leur reflet...» La chanson paraît simple, mais elle ne l'est pas. Par le jeu des permutations des quatre membres de phrases qui la composent, elle est susceptible d'un nombre indéfini d'applications. Elle touchera donc tout le monde, elle ne laissera personne indifférent. Or, dans un monde fondé sur l'indifférence, voilà une audace que le Prévôt des Sentences et des Commandements ne saurait admettre! Et il a raison, car ce qu'il craint se réalise: la chanson devenue célèbre est cause que les jardiniers reconnaissent en Rose-Diane la Dame des Jardins et que, peu à peu, se rassemblent les forces qui vont renverser la pro-

position — sans transfigurer pour autant l'incorrigible M. Loisonne, professeur au Conservatoire.

*

Tentons de sauver les apparences!

Lorsque les sirènes d'eau douce chantent, «elles répètent toujours les mêmes motifs et les mêmes mots, dont elles varient simplement l'ordonnance». Piètre ressource, dira-t-on. Mais les choses ne s'arrêtent pas là. De cette littéralité simple va naître une musique fort complexe. «Quatre thèmes qui correspondent aux quatre phrases du chant, s'entremêlent et se répondent sans jamais se confondre. On dirait les cercles de la pluie dans un étang, qui sans cesse renaissent.»

Ne retrouve-t-on pas ici la démarche de Paul Willems? Sur le plan de la littéralité, chaque histoire se réfère à une histoire précédente, comme si un passé individuel — celui d'un écrivain, celui d'une œuvre — était susceptible de prendre de plus en plus d'extension: derrière *La Chronique du Cygne*, il y a une autre *Chronique du Cygne*; la mort de Françoise se trouve préfigurée dans les mythes de Jacques... Mais, par le jeu des motifs, chaque histoire se réfère *aussi* à celle qui va suivre — et voilà le reflet musical des choses, le tram de Rose-Diane: «Et je me mis à imaginer que tout est double, et qu'au-delà du jardin il y a un autre jardin...»

Il y a un côté initiatique dans cette démarche, comme Séréno l'expliquera à propos de «notre langue»: «Chaque mot possède quatre sens à cause des quatre saisons et des quatre vents. Les poètes les plus grands utilisent ces quatre symboles à la fois, il en résulte qu'un poème a plusieurs significations. La première est celle que nous comprenons tous, les trois autres sont les *trois paradis* auxquels on accède successivement après de longues études.» L'ermite dira à peu près la même chose à propos des apparences: «Je ressemble à l'amateur de musique, qui découvre dans une œuvre une ordonnance ravissante là où la première fois il n'avait perçu que le fracas et le désordre. Ainsi je découvre l'harmonie du jardin, et je me sens protégé par les haies.»

C'est qu'une tasse est tombée et s'est cassée. Et voici les morceaux sur le tapis. L'écrivain les ramasse et les regarde un à un, pour tenter de reconstituer la tasse. Or, l'éternité aussi s'est brisée un jour. Ses débris jonchent maintenant la terre. Le musicien les ramasse et les écoute un à un, pour tenter de reconstituer l'éternité.

Ainsi, par la réunion des perceptions littéraires et musicales, des épisodes distincts, des fragments d'histoire se relient par-dessus le temps et l'espace, grâce à l'effet associatif de la répétition modulée. Mais à chaque répétition, le motif prend une signification accrue et finit par produire un effet unificateur, un rassemblement des forces dispersées. Les ouvrages s'unifient intérieurement et l'œuvre prend l'allure d'un tout.

Et donc, Proust? Tout compte fait, nous sommes assez loin de l'air de Vinteuil et proches d'une apothéose de l'implicite.

La carpe et le bengali
N'habitent pas le même empire
Mais pourtant le ciel les unit
Quand l'arbre dans l'étang se mire.

Paul Neuhuys.

Réponse à Newton

Ce n'est pas la pomme qui tombe, c'est l'arbre qui s'envole.

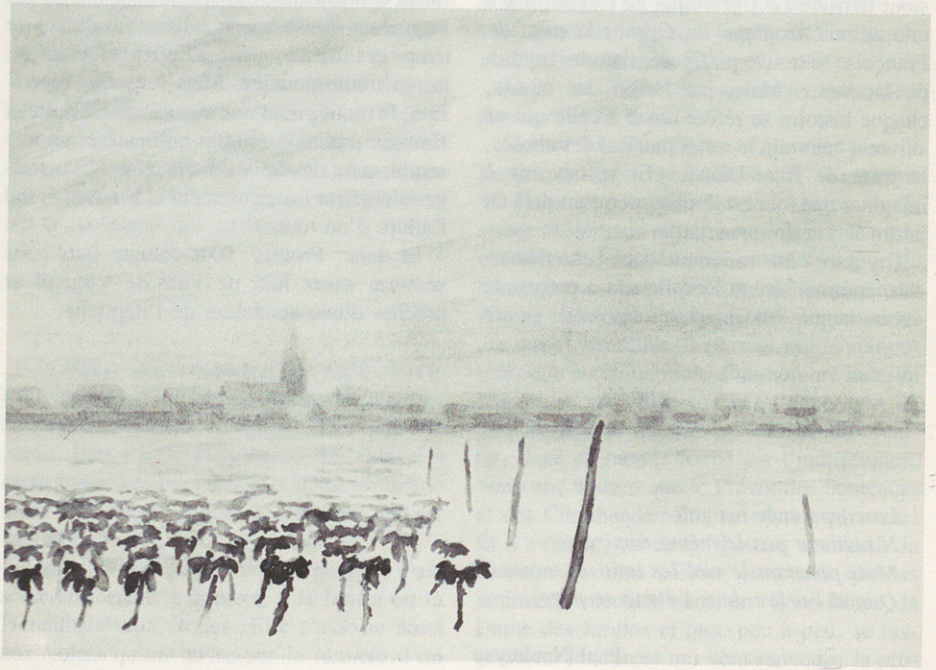
Les méditations de l'ermite

Journée miraculeuse! Bientôt l'automne chavirera dans l'hiver. Le vent souffle légèrement, les feuilles du peuplier du Canada poudroient dans la lumière d'or et de cuivre jaune. D'autres arbres, comme le tremble, sont encore verts, d'un vert gris, d'un vert argent. Les chênes d'Amérique, parcourus de flammes rousses, rouges, vertes et jaunes, sont la proie d'un incendie. Il est merveilleux que l'accomplissement de la nature de l'arbre se fasse dans le silence. Les feuilles bruissent sous l'action étrangère du vent. Mais l'arbre, dans son combat pour la lumière, dans sa puissante poussée, appartient au monde du Silence.

Je m'agenouille devant le monde et je l'adore. La force de mon bonheur m'angoisse. J'ai quitté la ville, je suis venu pour rêver au Paradis. Il n'est pas nécessaire de rêver. Le paradis est autour de moi: je le trouve dans les couleurs du monde.

Chronique, p. 70.

Frans Willems, *Le bout du jardin*.



Michel Otten

Débris de paradis
Lecture du fragment dans «L'Herbe qui tremble»

Fragments

Tout Combray, on s'en souvient, était sorti d'une tasse de thé...

Un soir, le narrateur de *L'Herbe qui tremble* laisse échapper sa tasse de thé qui se brise; en examinant les morceaux épars, il remarque, pour la première fois, leur finesse, leur translucidité, la beauté des paysages bleus qui y sont peints. Ainsi naît son désir de rassembler ces morceaux, de les contempler un à un.

Ce banal incident, raconté au début du livre, possède une portée emblématique: véritable mise en abyme, il nous éclaire sur l'origine du livre et sur le sens de la quête du narrateur.

L'Herbe qui tremble trouve son origine dans le récit qui y est fait de la fin du paradis terrestre: pour châtier Adam et Ève, Dieu déclenche un violent orage qui brise le paradis dont les morceaux tombent sur terre. La fable de la tasse brisée nous permet alors de comprendre que le narrateur, sous ses allures de promeneur ou de voyageur nonchalant, est en quête des restes de l'Éden, car il est persuadé que ceux-ci subsistent toujours sur terre. Mais ce ne sont plus que des débris défigurés, dispersés de par le monde. On ne peut guère que s'en remettre au hasard des promenades et des voyages pour retrouver çà et là des morceaux de la merveille primitive.

Quoi d'étonnant, dès lors, que *L'Herbe qui tremble*, compte rendu fidèle de ces découvertes, soit composé de fragments disparates (anecdotes, souvenirs, descriptions, méditations) que rien apparemment ne relie, ni récit ni souci de démonstration? Ce journal d'un sourcier de l'Éden ne veut être que le carnet des instants générateurs d'illuminations: le regard brillant d'une jeune fille, un reflet de soleil sur la neige, le bond furtif d'un écureuil dans la forêt mouillée. Comment unifier tout cela?

L'image de la tasse brisée aux beaux morceaux définitivement disjoints est donc aussi une figuration de la composition éclatée du livre. Elle n'est pas la seule dans ce texte hanté par le reflet et l'autoréflexion. On lui préfèrera peut-être ce tableau féerique qu'affectionne Paul Willems et qui revient trois fois dans le livre: les mille gouttes d'eau suspendues aux branches des sapins après l'orage, bulles irisées, sphères parfaites qui reflètent dans leur cristal translucide le soleil, un coin de ciel bleu et un fragment de l'immense paysage.

Paradis perdu

Comment le paradis fut-il perdu?

L'originalité du mythe, tel que le réécrit Paul Willems, tient dans le fait que la catastrophe s'accomplit en deux étapes bien distinctes, dont la première seule apparaît comme inexorable.

La faute initiale, d'où tout va découler, est la découverte de l'amour que fait Adam, découverte intimement mêlée au mystère de la création.

Dieu avait défendu à l'homme d'aimer. Aimer est un privilège qu'il se réservait seul:

> «La passion est chaotique, la violence est créatrice, l'amour est dominateur. Or ce sont là... des vertus divines.» (P. 10.)

Comme Dieu était occupé à créer, «répandant sa semence sans cesse et sans ordre», fécondant la terre, en vrai Zeus, par une pluie d'or, un accident survint: une goutte de la puissance de créer tomba sur Adam. Celui-ci sortit de la léthargie dans laquelle il était encore plongé. Il vit Ève pour la première

fois, il la vit dans sa différence. Alors il la désira et, du même coup, il désira créer. Le privilège divin était ravi...

C'est pour cela que la colère de Dieu se déchaîna sous la forme d'un violent orage qui brisa le paradis, dont les morceaux tombèrent pêle-mêle sur terre, avec le premier homme et la première femme. Ainsi le paradis est toujours présent ici-bas («Adam et Ève, les centaures, Pan habitent ici», p. 56), mais sous une forme morcelée et, par là, fragile et menacée.

Accaparés par la nécessité de construire une maison et de travailler, par le souci des choses utiles, Adam et Ève vont peu à peu perdre de vue la merveille primitive, pourtant demeurée si proche. Progressivement va s'effacer de leur mémoire jusqu'au souvenir de l'Éden. Ainsi, par leur négligence, le paradis sera perdu une seconde fois.

Les douze courtes séquences consacrées à l'histoire d'Adam et Ève qui sont disséminées tout au long du livre retracent cet éloignement insensible mais inexorable du paradis.

Dès la septième séquence, l'oubli a déjà commencé son œuvre. Seul le grondement du torrent rappelle encore à Adam une grande colère, une présence, mais dont le nom lui échappe:

«— Quelle présence? dit la pâle Ève.
— Cela me rappelle le paradis, affirma Adam.
— Quel paradis? dit Ève.» (P. 127.)

A la dixième séquence, Adam se déclare las de voir la mer qu'il trouve trop vaste (et qui, inconsciemment, le fait penser au paradis): «Tant d'anges volent sur les eaux!» Il lui préfère les objets utiles, plus rassurants, bien enclos dans sa maison.

«— A quoi penses-tu? interroge Ève.
— Au paradis.
— Cesse de ruminer... cesse d'inventer des choses qui n'existent pas.» (P. 190.)

A la douzième séquence enfin, Adam et Ève ont vieilli et ont tout oublié. Mais quand leurs enfants rentrent, après avoir longtemps couru dans les champs, leurs visages sont transfigurés, car ils reflètent ce qu'ils ont vu. Cet ultime miroitement, ce dernier écho rappelle quelque chose à Adam... mais il ne peut plus le nommer.

Première rencontre

Le souci principal du narrateur sera de retrouver ce paradis perdu ou, comme il le dit plus allusivement, les morceaux de la divine tasse. L'histoire d'Adam et Ève le poursuit et il en tire bien des enseignements. Sa recherche se déroule d'ailleurs quasiment à contre-courant du récit de leur enlisement progressif dans le monde: plus Adam et Ève s'éloignent du paradis et plus il se convainc qu'il en approche.

Pour réaliser ce retour à l'harmonie primitive, le narrateur compte avant tout sur la découverte de la femme et de l'amour. Cela ressort nettement de la dizaine de récits qui se succèdent tout au long de *L'Herbe qui tremble*, depuis l'histoire du mariage de Marc et de Solange jusqu'à l'idylle entre le narrateur et Betty. Toute femme est une Ève qui a conservé en secret un germe intact de l'Éden.

A l'origine de l'expérience amoureuse, il est toutefois un moment privilégié, le seul auquel s'attarde *L'Herbe qui tremble*, celui de la première rencontre et du premier regard. C'est là «l'instant willemsien» par excellence; en lui se concentrent toute la fraîcheur et toute la pureté du monde; c'est lui qu'il faudrait pouvoir prolonger indéfiniment.

Cette importance de la première rencontre apparaît mieux encore peut-être dans *La Ville à voile*. Dile et Anne-Marie ont échangé leurs premières paroles dans une rue d'Anvers, un 26 février. Au cœur de la pièce, les amoureux rejoueront à deux reprises la scène de cette première rencontre; la première fois, à la demande d'Anne-Marie, qui souhaite rester éternellement pour Dile l'«Anne-Marie du 26 février»:

«— Dile! Jouons à nous rencontrer pour la première fois. Ainsi tu ne te lasseras pas de moi. Je serai toute neuve chaque jour.»

Dans *Nuit avec ombres en couleurs* égale-

ment, la rencontre de Vincent et de Bella est la source du mouvement d'espoir qui traverse toute la pièce. Or c'est au moment où Bella est fascinée par le sourire de Vincent qu'elle voit pour la première fois qu'elle souhaite suspendre le temps:

«Je voudrais que tout se taise et s'arrête pour toujours à l'instant que nous vivons.»

De si grands espoirs peuvent être fondés sur l'instant du premier regard parce que celui-ci permet de revivre la minute fragile mais divine où Adam s'éveilla enfin à lui-même en découvrant le désir d'Ève. Dès lors, la rencontre amoureuse ne serait-elle pas cette porte dérobée, dont parle Kleist, que ne garde pas l'Ange et par laquelle il serait possible de rentrer subrepticement dans le Jardin de délices?

Comme Giraudoux, comme les Romantiques allemands auxquels il fait si souvent penser, Paul Willems est donc persuadé que le paradis est bien plus proche de notre monde que nous ne le croyons. Un rien les sépare. Dostoïewski, dans *Les Frères Karamazov*, n'allait-il pas jusqu'à affirmer qu'une simple conversion mentale suffirait à nous rendre le royaume perdu:

«Nous ne comprenons pas que la vie est le paradis, car il suffit seulement de souhaiter le comprendre et aussitôt le paradis apparaîtra devant nous dans toute sa beauté.»

En suggérant de la sorte que le paradis perdu est à l'origine de toute nostalgie, *L'Herbe qui tremble* nous livre sans doute le mythe fondamental de l'univers imaginaire de Paul Willems. On a souvent décrit ses héros comme des êtres oscillant entre le réel et le merveilleux; Paul Emond, dans sa préface à *Tout est réel ici*, a bien montré que le domaine d'élection de l'écrivain était l'empire des frontières, ce problématique point de passage entre notre monde et «un au-delà découvert presque à côté de la porte». Cet au-delà si proche qui apparaît tantôt comme rêve, tantôt comme imaginaire, tantôt comme merveilleux, il suffit de lire *L'Herbe qui tremble* pour comprendre qu'il se confond avec le paradis perdu.

Reflets

Toutefois, la rencontre amoureuse seule ne suffit pas pour entrouvrir la porte dérobée de l'autre monde. Il faut en outre que cette rencontre ait lieu dans le cadre même des «débris de paradis», c'est-à-dire au cœur de la nature, et que ce cadre participe activement à la transfiguration de celle qui doit ouvrir le passage. Cette transfiguration s'opère par un jeu de reflets et c'est pourquoi les mots «reflet» et «refléter», très fréquents dans le texte, y jouent un rôle stratégique.

Déjà, remarquons-le, en plein paradis, le charme érotique d'Ève provenait du reflet sur sa peau des scintillements des feux sauvages que le Créateur, en pleine activité génésique, allumait partout:

« Dieu allumait des feux, le soir, là où bon lui semblait. [...]

Adam se rapprocha d'Ève et la regarda.

Elle avait des épaules rondes sur lesquelles se reflétait le feu. Son ventre luisait doucement aux lueurs du feu. Adam toucha Ève. Et c'est alors qu'un homme désira créer pour la première fois.» (P. 11-14.)

De même, l'histoire du mariage de Marc et de Solange, premier récit du livre, n'est qu'une suite de reflets où la mer, qui parle si bien du divin, joue le rôle central. Marc rencontre Solange sur un yacht lors d'une croisière en Frise; il est immédiatement séduit, mais c'est par le reflet sur elle de la mer, de la lumière solaire, de la fraîcheur du vent:

«Le visage de la jeune fille portait l'empreinte de cette lumière (de l'aube) et ses yeux étaient si beaux parce qu'ils avaient regardé l'eau si longtemps. [...]

Il n'avait été séduit que par l'eau qui se reflétait dans ses yeux, et le vent qui touchait son visage.» (P. 18-19.)

Ce qu'ils vivent comme un amour n'est en réalité que le scintillement d'un fragment de paradis:

«Leurs fiançailles se passèrent sur l'eau, et leur amour prit la forme même de l'air, du vent et du soleil. Ils se connaissaient très peu, car la présence énorme de l'eau était entre eux.» (P. 19.)

Mais, après deux ans de mariage et de vie à Gand, leur ferveur retombe quelque peu, car

les éléments paradisiaques les ont abandonnés:

«Au bout de deux ans, ils avaient tous les deux pâli: Marc travaillait dans la firme de son beau-père. Sa peau ne reflétait plus que la blancheur du papier à lettre et des dossiers qu'il étudiait.» (P. 19.)

Dès lors, le seul remède à cet étiolement résidera dans un retour aux éléments primordiaux:

«Qu'on aille au bord de la mer comme on va à l'église!» (P. 20.)

Dans les récits suivants, ce sont tour à tour une forêt de sapins, des jardins, des champs, les plaines enneigées de Flandre qui interviennent pour opérer, par le jeu des reflets, la même transfiguration: «Leur visage reflète ce qu'ils ont vu et non ce qu'ils portent en eux!» (P. 220.)

Il faut évidemment rapprocher cette théorie de la séduction par le reflet des analyses corrosives de Proust sur les illusions de l'amour. Proust montre fort bien, par exemple, que le charme d'Odette qui agit si profondément sur Swann est dû principalement au fait que la sonate de Vinteuil qui lui est associée rejaillit sur elle, la transfigure et l'imbibe de son «essence mystérieuse». De même, la séduction d'Albertine et des jeunes filles en fleur provient avant tout du reflet sur elles de la mer fascinante de Balbec.

Proust, psychologue cruel, insiste sur le fait que ce jeu de reflets est fondamentalement trompeur; en réalité, Odette et Albertine sont médiocres et décevantes. L'amour qui leur est voué est le fruit d'une erreur complète: «L'amour le plus exclusif pour une personne est toujours l'amour d'autre chose», assure-t-il.

Paul Willems ne semble pas suivre Proust sur ce point. Pour lui, le reflet n'est pas un leurre; il correspond à une virtualité réelle de l'être qui le capte. Par le reflet, l'être séduisant réactive le fond de sa nature qui participe au divin. C'est donc plutôt l'apparence ordinaire des êtres qui est trompeuse, figée dans sa fixité écœurante. Le reflet libère les êtres. En cela, il est la seule réponse possible au désir humain. Tel est bien le sens des paroles de Bulle sur lesquelles se termine *Il pleut dans ma maison:*

«Oui! Reflets! Clef des choses! Je ne dis pas béton — trop dur —, ni maison — trop bâtie —, ni prairie, — trop tendre —, ni même carpe — trop cuite —. Je dis reflet qui vient, part, revient, s'évanouit, grandit, sèche, se mouille, scintille, et nous, les vivants, en avons encore plus besoin que de chaleur.»

On comprendra peut-être mieux encore cette conception positive du reflet si on la rapproche du jeu de la connotation qui travaille toute la langue et auquel l'œuvre de Willems est si attentive.

La connotation peut être définie comme un sens second qui se superpose au sens premier d'un mot ou d'une phrase parce qu'un emploi antérieur dans un contexte autre vient en quelque sorte *se refléter* sur ce mot ou sur cette phrase. Ce miroitement de la connotation produit indéfiniment des ambiguïtés, des incertitudes qui, d'un point de vue simpliste, peuvent paraître des troubles de la communication (des bruits), mais constituent en réalité la respiration, la chance de la langue; c'est grâce à elles qu'il y a du jeu, de la liberté dans les rapports humains.

Ainsi, pour une écoute un peu fine, toute phrase possède toujours, outre son sens premier ou évident, d'autres significations bien plus importantes. C'est ce qu'illustre parfaitement le second tableau du premier acte d'*Il pleut dans ma maison*, où s'entrelacent, en un contrepoint très significatif, le jeu des reflets et celui des connotations. Cependant que Bulle cherche des «reflets» avec lesquels il compte embellir sa maison, Thomas l'entretient de ses soupçons: dans les propos apparemment innocents de celle qu'il aime, il croit déceler d'inquiétants sous-entendus. Reflets vacillants et troublants doubles sens se répondent ainsi tout au long de la scène, avec cette différence que les uns font la joie de Bulle et les autres le désespoir de Thomas:

«BULLE. — Tu vois ce nuage blanc qui s'avance là-bas? Et le ciel? ... D'un bleu! Tout ce blanc et tout ce bleu se reflètent dans l'étang.

THOMAS. — Ici, l'eau est encore verte.

BULLE. — Quand le reflet dérivera au-dessus de mon filet, je le prends. Ne bouge pas.

(Silence. Ils fument.)

THOMAS. —Bulle!

BULLE. — Thomas!

THOMAS. — Tu comprends, toi?

BULLE. — Qu'est-ce que je comprends? Bouge pas.

THOMAS. — Tu comprends Toune?

BULLE. — Ah! Toune?

THOMAS. — Quand elle parle, les mots signifient autre chose que ce qu'ils signifient.

BULLE. — C'est une femme...

THOMAS. — Elle dit: il y a une armoire dans le coin, et il n'y a pas d'armoire.

BULLE. — Oui.

THOMAS. — Hier elle disait: «écoute les vanneaux.»

BULLE. — Il n'y a pas de mal à ça.

(Reprenant la phrase avec naturel:) «écoute les vanneaux.»

THOMAS. — Quand tu dis: «écoute les vanneaux», c'est naturel.

BULLE. — Je me promène. J'entends. Je pense. Je dis: «voilà les vanneaux du côté de chez Nélus», et puis, je te rencontre et je te dis: «écoute les vanneaux», et toi, tu réponds: «tiens, tiens».

THOMAS. — Oh! Si les choses étaient si simples...

BULLE. — Bouge pas. Voilà le reflet du nuage qui s'approche comme une carpe centenaire.

THOMAS. — Quand Toune dit: «armoire, vanneaux, étangs», elle dit autre chose. Sa bouche dit «vanneaux», mais ses yeux disent: «je passais par le bois et j'ai rencontré Nélus».

BULLE *(à mi-voix)*. — Bouge pas... il glisse au bord du filet...

(Silence.)

THOMAS *(éclatant)*. — Je l'aurai, Nélus, je l'aurai! Le salaud!

BULLE *(relève vivement le filet, puis déçu)*. — Tu as bougé et les vagues ont chassé le reflet. *(Au moyen d'une épuisette, il retire de son filet un morceau d'étoffe bleue, qui semble lumineux.)* Il est déchiré sur les bords...

(Il montre le bout d'étoffe déchiquetée.)

BULLE. — J'ai une idée.

THOMAS. — Une idée?

BULLE. — Oui. *(Après avoir examiné le bout d'étoffe bleue, il le jette au fond du bateau.)* Je vais essayer d'attraper le reflet du saule quand le nuage blanc passera par là. Vert sur fond blanc.

(Il fait avancer le bateau de quelques mètres.)

THOMAS. — Tu comprends cela, Bulle?

BULLE. — Je comprends quoi?

THOMAS. — Elle emploie des mots qui signifient autre chose que ce qu'ils signifient.

BULLE. — C'est une femme.

THOMAS. — Elle dit des choses terribles. *(Silence. Abattu:)* Hier, elle a dit: «j'ai soif».

BULLE *(en se grattant la barbe)*. — J'ai soif?

THOMAS. — Il fallait entendre comment elle disait: «J'ai soif». Et c'est tout le temps ainsi! Et je n'ai pas le droit d'être jaloux!»

Ajoutons qu'il existe aussi, dans l'œuvre de Willems, un reflet maléfique; c'est celui d'un certain narcissisme, celui de l'être enfermé en lui-même qui se projette dans le miroir de la nature. Le reflet devient alors prison, comme dans la chanson de la sirène de *La Chronique du Cygne*:

> Je chante pour les condamnés,
> Dans la prison de leur reflet.
> Étang cruel, saisons, années
> Sur qui se ferment les volets.

Voir

Si l'essentiel se joue dans les reflets, on ne s'étonnera pas que *L'Herbe qui tremble* soit d'abord une odyssée du regard. Le terme le plus fréquent du livre est sans conteste le verbe «voir», employé souvent de manière ostensible dans des constructions anaphoriques:

«Je vis Mademoiselle Juliette couchée dans l'herbe haute sous un poirier; je vis ses cheveux noirs et sa nuque et ses bras, je vis ses jambes aussi. (P. 177.)

J'ai vu de nombreux jardins, et je les aime beaucoup. [...] Plus tard j'ai vu les iris de Provence se presser contre les murs, et plus loin les pins immobiles dans la chaleur. J'ai vu des jardins hollandais...» (P. 171.)

Toutes ces extases visuelles ne font d'ailleurs que répéter en écho la scène du premier regard, par lequel commença l'aventure humaine:

«Adam vit alors Ève pour la première fois. Il vit qu'elle était différente d'une goutte d'eau. Il vit qu'elle était différente d'une herbe ou d'un poisson.» (P. 13.)

Il importe donc de contempler avant tout les beautés de la nature et celles du corps féminin. Mais toute réalité, même la plus humble, mérite d'être sauvée par le regard. Ainsi la modeste rue où habite «l'étudiant» du cinquième récit est en quelque sorte transfigurée par le regard chaleureux qu'une infirme, du haut de sa fenêtre, ne cesse de porter sur elle:

«Elle «sentait» la rue, comme un capitaine sent son navire. [...] On aurait pu voir sur le visage de l'infirme tous les événements de la rue, et même aux heures mornes de l'après-midi, lorsque le soleil chauffait le pavé, un passant solitaire traversait son visage.» (P. 165.)

Certes, ce trésor des humbles est tellement discret qu'il n'est pas immédiatement accessible à tous:

«Louisa dirait: «ce ne sont là que des reflets». Il est vrai, la richesse de l'infirme n'est pas très grande. Mais c'est notre pain quotidien.» (P. 169.)

Si la vieille dame infirme est dotée de ce regard transfigurateur, c'est qu'elle voyait que «chaque objet cache un ange» (p. 169). Et le narrateur, lui aussi, est convaincu qu'il faut tenter de voir cet ange qui se cache derrière chaque objet. Par là, il veut désigner cette part de mystère, d'inconnu que recèle toute réalité, même la plus simple et la plus quotidienne et que notre regard, parce qu'il est routinier ne perçoit pas.

C'est pour déplacer les bornes de ce soi-disant réel que le surréalisme a tant lutté, André Breton en écrivant l'*Introduction au discours sur le peu de réalité* et Paul Nougé en proposant sa théorie des objets bouleversants. Se souvenant de Magritte, Paul Willems se demande, en présence d'une banale pipe: «Est-ce bien bien une pipe?» (P. 34.)

Mais si une quelconque pipe peut déjà éveiller le soupçon, quel ébranlement provoquera la mer infinie! Aussi Adam renoncera à la regarder quand il décidera d'oublier le paradis:

«Je suis las de voir la mer jusqu'à l'horizon. Elle est trop grande. Tant d'anges volent sur les eaux! Je préfère aujourd'hui un objet que j'aime parce qu'il m'a servi fidèlement pendant des années. Heureusement les objets ne cachent pas d'ange.» (P. 189.)

Ainsi, pour avoir quelque chance de voir le paradis il faut un regard qui traverse les apparences, devine l'ange qui se cache derrière celles-ci, accepte de croire à ce qui n'existe pas pour le sens commun. Cet esprit de contemplation exige toute une ascèse dont l'ermite de *La Chronique du Cygne* fournit le plus bel exemple: s'étant retiré au sein de la nature, il découvre peu à peu, à force de silence et d'immobilité, que le paradis est autour de lui dans les couleurs et dans l'harmonie du monde.

Les dieux

Lorsque les reflets de paradis miroitent au cœur de la nature, cette entrevision s'accompagne de l'intuition diffuse de la présence du divin. Ce divin, dans l'imaginaire de Paul Willems, se concrétise toujours dans la personne d'un dieu grec: Diane, Vénus, Mercure, Apollon ... Le paradis perdu de *L'Herbe qui tremble* fait donc plutôt penser à la Grèce homérique, à cette époque où le monde était encore rempli de dieux, où tout ce qui arrivait était manifestation d'un dieu, c'est-à-dire théophanie. Ce paradis est plus «terrestre» sans doute que l'Éden biblique puisque ces dieux grecs sont des dieux corporels: corps glorieux, statues de marbre animées que le regard pourrait affronter.

Dans les différents récits de *L'Herbe qui tremble*, la théophanie est ressentie comme imminente. Lorsque Marc et Solange sont retournés à la mer, la splendeur de celle-ci fait dire à Solange: «c'est par un jour semblable que Vénus est née des flots» et le lendemain, Marc qui éprouve de plus en plus la sensation d'une visitation déclare: «quelque chose est arrivé [...], quelque chose comme Vénus... quelque chose qui ressemble à un dieu.» (P. 32.)

Dans le second récit, c'est une pluie d'orage qui transfigure Lucienne aux yeux de son compagnon: «et voilà vraiment Diane vêtue d'un peplum mouillé qui lui colle au corps.» (P. 46.)

Au cours de ses pérégrinations en Europe, le narrateur éprouve plus d'une fois la certitude d'avoir retrouvé la trace des dieux. Au cœur de la forêt allemande, la fumée d'un feu qui monte, refaisant en sens inverse le chemin de la pluie, l'envoûte:

«Je m'assis près du feu et regardai couler la fumée. O ruisseau du paradis! Vagues sur lesquelles voguent les dieux!» (P. 95.)

A Lierre, tandis qu'il vit des jours immobiles, une prairie lumineuse devient pour lui «une scène où devaient venir jouer les dieux» (p. 175).

Le dernier récit nous offre sans doute l'évocation la plus achevée. La plaine flamande, inondée, a été saisie par le gel puis recouverte de neige. Ce paysage féerique suscite l'image de Mercure marchant sur les eaux:

«Mercure descendait autrefois par les forêts de pins, après l'orage. Il avait un visage pâle. Un sourire de neige aux lèvres, le bras tendu et l'index légèrement plié, il faisait signe à je ne sais quel météore de venir l'habiller. Il arrivait au rivage et marchait sur les eaux.

Il est venu autrefois dans nos pays par des après-midi de décembre, tandis qu'on fêtait Noël dans les maisons, et son corps de marbre blanc, ignoré de tous, passait entre le ciel et la neige.» (P. 223.)

Et bientôt pris par la splendeur du paysage et par la force de la réminiscence mythologique, le narrateur et son ami Gérard deviennent eux-mêmes de légers demi-dieux:

«Gérard avait le visage immobile comme tous ceux qui ont l'habitude de fournir un gros effort physique. Il avait un front bas comme les statues grecques. [...]

Nous glissions à travers les bois, le long des prairies et nous avions des ailes aux talons. Nous marchions sur les eaux!» (P. 223.)

*

L'Herbe qui tremble veut nous en persuader, l'autre monde dont le désir hante celui-ci ne relève pas du rêve ou de l'imaginaire; il a existé réellement et nous pouvons en retrouver les traces ici-bas.

Mais ces fragments de paradis, parce qu'ils sont séparés de leur totalité, parce qu'ils ont perdu le contact avec leur centre rayonnant, ne nous rendent pas vraiment le paradis originel. Ce ne sont plus que des reflets affaiblis. La «pâle Ève» de la fin du livre, comme la «pâle Louisa» que rencontre le narrateur ne rappellent plus que d'assez loin l'Ève de l'Éden, tout étincellante du feu divin. De même, les dieux grecs, qui paraissent parfois si proches dans *L'Herbe qui tremble,* ne cessent de s'éloigner. Dans *Nuit avec ombres en couleurs*, le sourire de Vincent ne peut plus que ranimer le souvenir de leur disparition: «Un sourire comme il n'y en a plus eu depuis des siècles. En se sentant mourir, le dernier dieu grec a souri ainsi ...»

Et puis, surtout, ces manifestations du paradisiaque ne durent jamais qu'un instant: instant fragile, aussi précaire qu'un frémissement de *brisa minor*, l'herbe qui tremble, la modeste fleur qu'un souffle de vent suffit à faire vibrer. Comment bâtir une existence à partir de tels instants? Comment leur assurer une durée au cœur du quotidien? Trop de puissances néfastes s'y opposent: fatigue, usure, lâcheté, angoisse intérieure, mensonges, illusions... Les pièces les plus cruelles de Paul Willems, *La Ville à voile, Les Miroirs d'Ostende*, s'acharneront à le rappeler.

Finalement, la seule façon de demeurer fidèle à ces instants d'éternité, de les faire entrer dans la durée, ce serait de les transformer en écriture. Écrire, écrire sans relâche et, bien entendu, écrire *L'Herbe qui tremble* permet sans doute d'approcher au plus près du paradis. Mais, Paul Willems l'a rappelé récemment, écrire est un «acte de foi toujours déçu». L'horizon espéré n'est jamais atteint et l'écrivain ne peut que rester «l'éternel errant des frontières».

La douceur de vivre
Légende

Un jour, l'empereur vit que le soleil était une fournaise blanche. Il fit construire des paravents géants que l'on nomma paralumières, on les décora de peintures aux sujets apaisants. Ici un prunier bleu sombre, là un lit en bois de Sirlène dont l'or mat est si reposant, là on avait peint des colonnes d'eau, plus loin des fenêtres occultées de givre, partout de grandes roses indigo, et enfin un immense paysage à l'encre de Chine, où l'on voyait des rochers ruisselant d'œillets noirs. Les perspectives au lieu de fuir vers l'horizon venaient vers les hommes avec calme.

L'arrimage de ces merveilles fut difficile et périlleux. On y parvint. Une grande et douce fraîcheur baigna désormais l'empire. On fut heureux. Les femmes d'une pâleur merveilleusement mate étaient belles aux terrasses des cafés. On les saluait d'un demi-sourire qui est tellement plus léger qu'un sourire entier. Si elles répondaient d'un frémissement de paupières, il était d'usage de se pencher vers elles et d'effleurer des lèvres parfumées. On vivait sans jalousies et sans attaches, dans une ivresse charmante toute de frissons légers. On oubliait enfin le sang et les eaux. On aimait. Toutes les prisons furent ouvertes puisque le bonheur les rendait inutiles. Tous les musées furent fermés puisque la beauté était partout.

Ce fut alors que l'empereur, en une dernière et éclatante cérémonie signa une ultime loi abrogeant toutes les lois passées, présentes et à venir. Il se rendit ensuite au bord de l'océan et y jeta sa couronne.

Était-on entré dans l'ère de l'ineffable? Le vent lui-même vibrait d'accord avec les fleuves.

Luxe

Vous qui vous épuisez au volant de votre locomotive. Vous qui tendez vos nerfs aux sons les plus aigus de la vie moderne, vous qui respirez l'odeur de l'essence brûlée, vous que le travail harcèle, vous les éreintés, les noués, les hérissés, les à-vif, les taxés, les suralimentés, les assurés, les contrôlés, venez à Grand'Rosière, l'auberge de luxe la plus coûteuse du pays. Enfin, ni salle de bain, ni électricité, ni radio, ni téléphone, ni télévision! Enfin, un arbre dans le salon, des lits de jonc, des matelas de fougères, des oreillers d'aiguilles de pin ...

Il pleut, p. 38-39.

Palais

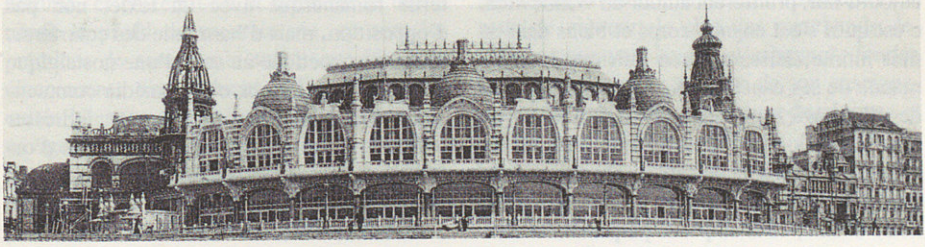
Je possède dans un lointain pays un palais. On dirait, en été, qu'il est fait de l'ombre bleue des sous-bois. En hiver, au contraire, il a l'air bâti de rayons de soleil. Un jardin l'entoure, planté de roses de neiges et d'anémones qui chantent quand le vent passe. Là, bondissent les reflets et les biches. Les pluies de printemps dorment sur les prairies. Des giboulées de mars galopent dans les enclos et au chenil aboient les *sun-dogs* que j'ai rapportés du Spitzberg. Dans une piscine de marbre blanc nagent des sirènes et le soir, lorsque le dîner est servi sur la terrasse, on les entend chanter. Les échos volent dans le soir, on les voit, ils ont de beaux plumages de mouettes. Tu mépriseras alors ton écho qui répète ce que tu dis. Là-bas, l'écho répond ce qu'on désire qu'il réponde. Il exprime les pensées les plus secrètes de l'âme et parfois même il parle le premier. Dans le palais, tout est plus beau encore. Les murs sont blancs et ornés du seul chant d'une fontaine dont on entend tomber les gouttes. On monte par un grand escalier de cire blanche puis on entre dans une salle entourée de colonnes. Regarde, Rose, regarde bien, tu les vois ces colonnes... Elles sont entourées du lierre qui poussait autrefois sur l'Olympe et dont Apollon tressait des couronnes pour les héros...

Air Barbare et Tendre, manuscrit dact., p. 66-67.

*

Et c'est alors en eux quelque chose d'immense qui les élève. Pour le soldat, c'est un palais bâti sur le roc vert au fond de l'océan. Ce sont d'abord des colonnades de marbre glauque enlacées d'algues, un second palais s'élève sur le premier en arcades bleues, plus haut, des architectures complexes de marbre de plus en plus clair se superposent jusqu'à la surface de la mer. Et au-dessus des vagues, on voit dans les embruns le dernier étage de bronze blanc, vaste campanile en rotonde dont les cinquante cloches rongées d'un somptueux vert-de-gris sonnent toutes à la fois en une immense vibration qui couvre la vieille voix des flots.

Elle disait, p. 53.



Guy Vaes Une apocalypse chuchotée

Entre le visionnaire et le créateur de fables — les deux parfois se confondent ou par à-coups s'inspirent l'un l'autre — la différence tient à l'adhésion éblouie du premier à ce qu'il voit et au recul pris par le second (recul qui peut être de sensibilité, non de cérébralité) quant aux épisodes dont il est le scrupuleux chroniqueur. Mais tous deux sont capables de prophétiser, et le plus souvent à leur insu.

Mettons entre parenthèses Nerval, les romantiques allemands, les exaltés au verbe médiumnique de Dostoïevski; attachons-nous, un bref instant, à deux contemporains dont les différences s'inscrivent sur écran panoramique. Chez Witkiewicz, l'auteur de *L'Inassouvissement* et de *L'Adieu à l'automne*, l'urgence qui galvanise un récit labyrinthique charrie à dessein des réflexions très précises, à la fois sociologiques et philosophiques, sur certains symptômes de notre déliquescence, lesquels ne se manifesteront clairement à la conscience que dans les années soixante — et même plus tard, comme si cet écrivain, dès la moitié des années vingt, avait pignon sur l'avenir, le nôtre, lecteur de 1984. Si, en revanche, un visionnaire tel que Mervyn Peak, bâtisseur du protéiforme château de Gormengast, concrétion extensible sortie d'une gravure de Doré, et où végète une lignée nourrie de la sève métaphorique de Dickens, n'a point bénéficié des exégèses qui, aujourd'hui, prolifèrent autour de Witkiewicz, c'est qu'il s'est engagé corps et biens dans sa nuit intime, laissant à ses pulsions la commande de ses cauchemars. Alors que la flotte de Witkiewicz pilonne nos côtes, celle de Mervyn Peak a pris la haute mer. Visionnaire autant que créateur de fables (strictement intimes), le romancier anglais n'a cure, lui, de notre avenir; et si sa prose pulpeuse, narrativement pure de toute réflexion, enfermait quand même une prophétie sur l'homme occidental, il faudrait pour la lui soutirer et la mettre en circulation, une brigade de psychanalystes, ces fabulateurs d'une pseudo-science toujours en vogue.

A côté de ces architectures chtoniennes, *La Chronique du Cygne*, que Paul Willems élabora de 1946 à 1948, a l'élégance d'une frégate. Mais cette finesse-là — prenez-y garde — n'est point signe de fragilité. Comme Witkiewicz, l'hôte de Missembourg livre le diagnostic d'une fin de civilisation, mais en s'interdisant les pleins feux de la catastrophe au profit d'un intimisme nervalien. A l'encontre de Peak, son imaginaire ne rompt pas les amarres; certes, dérive il y a mais sans que se brouille aux yeux du navigateur le profil de la côte. Enfin, à l'encontre de nos deux maudits, Willems a fait l'économie d'une masse romanesque engorgée.

Il fallait du courage — et je serais fort surpris que celui-ci eût été mesuré à l'époque — pour écrire ce genre de fable alors que selon les idéologues parisiens l'engagement en littérature devait s'accomplir sans masques. Or, c'est au moment où chancelait l'optimisme de l'après-guerre, où surgissait la société de consommation et se fracturait en deux blocs notre monde, que Paul Willems — revenu s'installer avec sa femme dans le domaine de Missembourg — atteignait à sa maturité romanesque avec un texte, non pas d'opposition, mais d'harmonie des contraires, de ferveur poétique au sein d'une nostalgique débâcle. En ce temps où les média commençaient déjà à brouiller notre écoute, à dresser une forêt d'oriflammes tressées de mots d'ordre, il fallait avoir un instinct encore plus affiné qu'en 1920 pour localiser le vrai foyer d'infection, l'amorce d'une nécrose ne tou-

chant à aucune idéologie mais à l'être tout court.

Dans *Tout est réel ici* (1941) et *L'Herbe qui tremble* (1942), Paul Willems s'efforçait d'associer le récit d'apprentissage — et par apprentissage, j'entends la tentative d'équilibrer réalité extérieure et développement de nos mythologies intimes — à une transposition aussi naturelle que possible. Aux alternances du songe et de la réalité, de ce qui est et de ce qui aurait pu être, allait sous peu succéder une fusion. Certes, entre ces deux premiers textes et *La Chronique du Cygne*, s'inscrit *Blessures* (1945), gageure qui transcende le régionalisme campinois, et où Paul Willems, comme Julien Green avec *Épaves*, semble avoir voulu s'astreindre à un réalisme (le mot est impropre, je sais) que rien ne laissait prévoir. Mais, à y regarder de plus près, ce qui fonde la vérité de ces ruraux, ce qui impose leur croupissement morbide, leurs contacts, tantôt passifs, tantôt exacerbés, avec la nature campinoise, n'est-ce point l'acuité de l'intuition poétique, plutôt que la fiche de l'ethnographe? Le «réalisme» naît ici de la relation entre les faits quotidiens et leurs prolongements métaphoriques, lesquels livrent accès à la libido des personnages et à leur «folie ordinaire».

Pour que l'identité prime la ressemblance, pour qu'une fiction coïncide totalement, ou presque, avec la vie de l'auteur, il faut qu'elle rompe avec le traditionnel récit autobiographique. C'est l'unique façon de se brancher sur ce qui mobilise. Pour y parvenir, il convient d'abolir le temps vicié de la sujétion sociale et de soustraire à ce que les circonstances ont souvent d'invertébré le dessein qui est nôtre — ce dessein qui doit nous conférer une forme inaliénable. Or, ce qui mobilise tout homme, et en ferait-on la synthèse se dessinerait le profil de sa vraie vie, ce sont les prémices de son avenir autant que les rares élancements d'un présent ordinairement occulté. N'est-ce pas ce qu'illustre, grâce à la navigation côtière du rêve éveillé, cette critique visionnaire de l'autobiographie qu'est *La Fontaine pétrifiante* de Christopher Priest, prétendu écrivain de science-fiction?

La civilisation déclinante des Jardins, que travaille l'agonie de créatures païennes: lutins, sylphides et égipans, et dont *La Chronique du Cygne* abrite les avatars, a pour tuf nourricier* Missembourg, petit fief végétal d'Edegem que commence à ronger le cancer d'une «urbanisation» galopante. Voudrait-on schématiser — une trahison, bien sûr — l'intrigue du roman, on dira qu'il s'agit de l'opposition entre campagne et cité; entre une nature apprivoisée, aux racines ancestrales, et une civilisation artificielle, dont les pierres d'angle sont des comptoirs et des prisons, et qui a substitué à la libre créativité une besogneuse spéculation. Mais, par-delà cette opposition manichéenne, il y a tout un jeu de nuances et d'interrogations qui sont le fait d'un artiste rebelle aux contrastes, aux simplifications.

De prime abord, et ceci Paul Willems le communique avec une insistance feutrée, s'affirme l'impossible union de deux temps antagonistes: le règne de l'Immobile et du Silence, épiphanie sylvestre qui se renouvelle dans son identité, et que symbolise le tableau de M. Posse, et le temps des Indifférents — employés de la caste marchande — qui se consume dans sa progression mécanique, mais où prolifère l'avoir en vertu de la pire des abstractions: le profit pour le profit, cellulite du tissu social. D'une part, donc, il y a la société marginalisée des Jardins, avec sa grâce dix-huitième, qui prête ses greniers aux derniers lutins et ses étangs aux minuscules sirènes qu'on pêche à la main, et qui se perpétue dans l'émerveillement (un peu chagrin) de son aurore païenne — origine dont la fraîcheur révèle à quel point la notion d'avenir peut dégénérer. D'autre part, il y a ce qui la menace mais néanmoins pourrait stimuler son reste de vigueur: le clan des marchands, lequel impose une langue, l'espagnol, fondée sur des exclusions. A cause de son enseignement, des mots tels que «fleurs de pâques» et «chèvrefeuille» disparaîtront du vocabulaire. Or, supprimez ces mots-là, et vous transformez en masse confuse le plus microscopique des potagers. Ce qui sert à nommer —

à élire —, aiguise la perception, accentue le particulier, fortifie l'être des choses. Ajoutons que les mots, autrefois utilisés par la société des Jardins, possédaient quatre sens «à cause des quatre saisons et des quatre vents». C'est ainsi que «les poètes les plus grands utilisent ces quatre symboles à la fois, il en résulte qu'un poème a plusieurs significations. La première est celle que nous comprenons tous, les trois autres sont les *trois paradis* auxquels on accède successivement après de longues études.»

Mais ces considérations ne nous arrachent pas encore au manichéisme guettant la fable. Ce qui transformera le contraste en antagonisme modulé, ce qui mêlera délicatement les eaux, ce seront deux éléments — que l'on ne séparera que pour les besoins de l'analyse — le récit et le style, le *Lust zu fabulieren* et une perception toujours exacte et vive. La société des Jardins nous est décrite à son déclin. Non seulement l'héritier du Domaine, Séréno, y introduit le fils d'un marchand, Lucotte, mais les responsables de la société devront, pour des raisons stratégiques, fréquenter l'ennemi. Ceci n'est encore qu'un demi-mal si l'on considère l'agonie des créatures mythologiques et le fait qu'un soupçon d'équivoque, autrefois, entachait déjà la réputation des Dames des Jardins, épouses et filles de propriétaires élevées à cette fonction décorative par le roi Michel. En outre, pour que triomphe la gratuité du geste créateur, il arrive qu'on emprunte les méthodes de l'ennemi. Ainsi, le vieux monsieur Snoeck, durant la guerre de vingt ans, au cœur même du blocus, a sacrifié les arbres de son parc à l'entretien des serres où fleurissent des orchidées. Résultat de ce sacrifice qui change en plaine grisâtre la haute futaie: l'exquise et sans doute déliquescente orchidée Papillon. Enfin la réflexion sur l'être des choses n'a-t-elle pas été, en quelque sorte, confiée à un ermite, les responsables du Domaine ne se souciant — ce qui se défend à plus d'un titre, mais jamais entièrement — que de discipline et de cérémonial? «Il s'agit d'être fidèle à une discipline et non *d'arriver*», proclame le père de Séréno; mais cette discipline-là, on le pressent, ne s'accorde plus guère avec une réflexion sur la nature. Si glorieux que soit le cortège de la Saint-Jean, si éblouissant le cœur des statues de glace que perce un rayon, ces beautés révèlent, par plus d'un trait laissant à désirer, que «la tradition est l'éloignement de la source» (Husserl). Une subtile sclérose gagne l'élite des Jardins, une sclérose qui a bien pu commencer *avant* l'arrivée des marchands. Le monde antique s'éteint, et son agonie autorise le surgissement de l'histoire contemporaine.

Pour adoucir le contraste entre quotidien et merveilleux, intégrer le second dans l'aujourd'hui du Domaine sans que toutefois s'en émousse la singularité, nulle autre méthode que l'intuition. Une intuition qui, pour orientée qu'elle soit vers l'imaginaire, doit ancrer la sincérité du fabulateur dans le sensoriel. Il y a de l'ethnologue, voire du zoologiste et du botaniste, dans la démarche qui aboutit à ces constatations: «A l'heure où le monde dort, prétend Agathe, la nuit est envahie par les animaux à fourrure, les lutins, les fées, les gnomes et les génies. Pour s'en apercevoir il suffit de respirer quand il a un peu plu. L'air est chaud et doux comme si un chat se frottait contre la joue.» Ainsi le sensoriel dédouanera-t-il les phénomènes les moins crédibles: «Quand on dort il ne faut pas laisser pendre le bras hors du lit, sinon un lièvre vient poser son museau froid contre la main et on attrape des verrues aux endroits qu'il a touchés.» Et l'on hésitera à contester l'existence des égipans qui se faufilent dans l'herbe en apprenant que «leur chant est humide comme celui des courlis et des vanneaux qui nichent dans le grand marais.» Que le quotidien du roman — déjà enraciné dans l'imaginaire des fables — vire résolument au cauchemar, et le détail concret, quasiment tactile, sera toujours sollicité. Lorsque Cher Ami, semblable à une effigie de marbre poreux, tranche d'un coup de canif, sous le regard horrifié de Julien Buissonnet, futur ermite du Domaine, la robe de la marchande d'œillets, le réalisme de la description évoque ces personnages que Dali disposait au cours des années 35-38 sur des

plages désertiques: «— Que faites-vous? cria Julien. Cher Ami ne répondit pas. Il écarta l'étoffe et Julien vit que le dos de la vieille était fait de torchis usé. On voyait les lattes qui soutenaient le plâtre.»

Le souci du détail exact, irrationnellement exact dans les citations qui précèdent, ne se nourrit-il pas du même imaginaire qui commandait le réalisme de *Blessures*? Qu'on se rappelle le grand Jean: «Sa peau rouge brique était fort tendue sur les os, ce qui donnait l'impression que son vrai visage était sous sa peau.» Ce réalisme-là se manifeste dans la plus anodine circonstance. Songez à Félip, le mari grabataire de la patronne du café: «Il buvait le soir un verre de lait sucré, alors il avait le courage d'affronter la nuit et ses pièges.» On pourrait multiplier par cent les exemples, et en ne choisissant expressément que les plus discrets.

La précision de l'écriture et les équivoques du récit transcendent l'allégorie au profit d'un *vécu global* où tout contraste, cette illusion de l'intellect, perd son côté démonstratif, prémédité. Elles sont, ces précisions et ces équivoques, l'équivalent des passages de tons qui, tout en unissant les plans d'un tableau, suggèrent les intervalles sans lesquels la moindre image du monde n'est que le produit d'une réduction en chambre. Bien avant que se fortifie la hiérarchie des marchands, que l'on cimente la «société des murs», le pays des Jardins était parcouru d'une menace canalisée, rumeur prophétisant les périls à venir, incitation à faire sauter la bonde: le Dunien. Apportant «le vent du Nord, les filles de joie et les mauvaises rencontres», ce fleuve scaldéen évoque le spectre d'un cortège de gueux. Basse continue d'un danger marginal, il vous garde de l'assoupissement. Il est l'inconscient collectif du pays.

Ce sont, en définitive, ces franges d'incer-

Petite prophétie

Je serais heureux d'assister à la fin du monde selon les vieilles cosmogonies.

La lune, en une lente chute oblique s'approchera de la terre en se déchirant aux faîtes des arbres, puis s'écrasera dans la forêt.

Je crois que tout se fera sans fracas. Dans un silence d'après fête on éteindra les étoiles comme si la terre immense, tout simplement, fermait les paupières.

titude, ces signes d'affaiblissement — ainsi, dans le Domaine, si l'on peut encore surprendre des sylphides, c'est sans la compagnie de leurs mâles, décimés par la tuberculose — qui fondent l'unité artistique d'un monde qui refuse la division en noir et blanc qu'entraînent les points de vue. Si la société des Jardins se recroqueville sur elle-même, encore qu'un afflux de sève y circule toujours, la prolifération de la caste marchande est pareille à la moisissure verdâtre imitant mal les couleurs acides du printemps. L'abstraction, et non la réalité, est son lot, puisqu'elle souhaite convertir les parcs en statistiques et voit dans l'arbre un bien de consommation anonyme. Si sa «vitalité» est celle de toute autodestruction, en revanche, la déliquescence des Jardins est celle du souvenir qui souffre de n'être plus que distance, soubresaut du passé. La grisaille qui étreint le monde a partie liée avec la mort des significations que fertilisait autrefois un langage stratifié par les symboles.

Rien de moins sibyllin que la réflexion de l'ermite sur «la très petite mousse [qui] vaut plus que la vaste abstraction». Toutes les sentes du Domaine missembourgeois répètent que seule l'apparence des choses stimule la recherche de l'être. De Platon utilisant l'image de la caverne à Eckhart celle du soleil qui propage sa clarté sans entamer sa racine, ce sont toujours les «apparences suffisantes» du maître de Velasquez — dissimulées par leur évidence ou leur discrétion — qui demeurent les tremplins de l'esprit créateur et permettent de *faire le point*. Si *La Chronique du Cygne* nous touche encore plus aujourd'hui qu'il y a trente ans, c'est que sa relecture permet de mesurer l'exactitude de sa vision, ce qu'elle anticipe sans faire appel aux cymbales des apocalypses, sans céder à un écologisme primaire: l'impuissance accrue de l'homme à faire surgir des significations d'une nature intemporelle; sa fuite vers un avenir sans fondement, où la spéculation supplante la réflexion, où à l'expérience sur le vif se substitue l'expérience par procuration (les média). Ne se nourrissant que des produits de son industrie, muré dans un décor sorti de ses ateliers, l'homme s'est coupé de lui-même. Seuls la part non humaine du monde, l'irréductible mutisme de la nature peuvent servir de médiateur entre ce que l'homme est et ce qu'il deviendra. Pas question ici d'anthropomorphisme réducteur, mais du tête-à-tête avec qui nous ramène au point zéro — ce moment où, pour survivre, nous étions forcés d'établir un réseau de relations entre le roc, le nuage, l'arbre et la rivière. D'où l'urgence de ce peu de mousse à quoi s'attache l'ermite. D'où l'ouverture de ce livre, vierge de toute ride, et où l'auteur pour mieux nous surprendre avance sur la pointe des pieds.

Il est minuit et tout va bien.

Laurel (1890-1965) et Hardy (1892-1957).

Dernier voyage

La lecture! Grâce à elle, je passe des soirées délicieuses, intéressantes, ou émues. Parfois même une exaltation faite de joie et d'effroi me saisit. C'est le cas le plus rare et le plus grand. Je l'ai ressentie il y a quelques mois encore. Je lisais les premières pages de *La Mort de Virgile* d'Hermann Broch dans la belle traduction d'Albert Kohn: *Bleu d'acier et légères, agitées par un imperceptible vent debout, les vagues de l'Adriatique avaient déferlé à la rencontre de l'escadre impériale...* En trente-huit pages somptueuses, l'auteur évoque ici l'arrivée d'Auguste à Brindisi, le cortège impérial de pourpre, d'or et d'airain s'avançant sur la voie triomphale, l'empereur Auguste porté par la clameur immense du peuple, tandis que Virgile malade sur sa litière, suit une voie parallèle d'ombre et de souffrance qui le mènera à la mort.

En lisant ce texte, j'ai été soulevé par une vague. Celle qui nous porte quand nous lisons un texte qui révèle un des secrets du monde. Je ferme mon livre, je bondis vers la porte, dévale l'escalier, cours au jardin. Comme si là, dans la nuit, allait m'être annoncée une haute nouvelle. Nous sommes en janvier. L'hiver est humide, l'obscurité est là dans sa douce permanence. Les vieux arbres, vieux gardiens de la vieille maison, attendent immenses et immobiles. Je me rends compte qu'ils sont là depuis toujours et que c'est moi qu'ils attendent. Grâce au texte de Broch, je comprends la signification de leur présence. Ce seront ces arbres qui porteront ma litière, lorsque j'entreprendrai le dernier voyage. Le voyage immobile.

«Lire», dans *Cathédrale*, p. 72-73.

[...] *c'était à Crémone, en hiver; il était couché dans sa chambre; la porte qui donnait sur la cour silencieuse du péristyle était fendillée, fermait mal, bougeait un peu, faisant un bruit inquiétant; dehors, le vent passait sur les massifs, en froissant la paille dont ils étaient recouverts pour l'hiver, et de quelque part, sans doute de la lanterne qui oscillait sous le porche, entrait en frôlant dans la chambre, avec un balancement rythmique, le faible reflet d'une lumière, il entrait sans cesse, entrait comme un dernier écho d'une marée infinie, comme un dernier écho de périodes infinies, comme un dernier écho d'un regard infiniment loin, si perdu, si éteint, d'un lointain si menaçant, si gros de lointain, qu'il invitait pour ainsi dire à poser la question de l'existence et de la non-existence de son propre moi; et exactement comme autrefois, avec une conscience plus intense et, il est vrai, plus affinée par l'expérience renouvelée toutes les nuits, posant exactement comme autrefois la question de l'existence et de la non-existence de son être corporel, il sentait aujourd'hui exactement comme alors chacune des places sur lesquelles son corps reposait sur la couche et exactement comme autrefois elles étaient les crêtes des vagues sur lesquelles voguait son navire en plongeant légèrement, tandis qu'entre elles s'ouvraient des vallées d'une profondeur insondable.*

Hermann Broch, *La Mort de Virgile* (trad. Albert Kohn).

Anvers et Ostende

MA FAMILLE APPARTENAIT A LA BOURGEOISIE ANVERSOISE QUI, A CETTE ÉPOQUE, était francophone. Tous les gens d'une certaine aisance parlaient alors le français. Ces gens se voyaient souvent et constituaient une société beaucoup plus fermée qu'aujourd'hui, dans la mesure où les contacts avec l'étranger et même avec Bruxelles étaient beaucoup moins fréquents. On peut aujourd'hui — les déplacements sont beaucoup plus faciles — choisir les amis qui suffisent à notre vie sociale ailleurs qu'à l'endroit où l'on habite. La nécessité d'une société locale s'est fort diluée. Mais à l'époque, il n'en était pas ainsi et j'ai connu depuis mon enfance cette société francophone d'Anvers, j'y ai eu mes amis qui étaient les enfants des amis de mes parents. Si les enfants et adolescents étaient merveilleux comme tous les enfants et adolescents, la plupart des adultes étaient assez incultes, ils s'intéressaient surtout aux problèmes d'argent. A Anvers, comme dans toutes les villes marchandes, le rôle de l'argent était extrêmement important et cette société était ordonnée d'après le nombre de millions que les gens possédaient. Cela obligeait ceux qui étaient riches à avoir une vie sociale où ils devaient étaler leur richesse. De telle sorte que vers l'âge de dix-huit ans — c'était mon année de rhétorique — j'ai assisté à beaucoup de réceptions, de bals et de dîners à Anvers.

Au début de mon mariage, j'ai été très souvent chez mon beau-père, qui habitait avenue de Belgique à Anvers. Il était histologue et a été un des fondateurs de l'académie de médecine flamande, un des premiers médecins à avoir été désigné par le roi pour faire partie de cette académie. C'était un homme extraordinaire. Il a joué un grand rôle dans le mouvement flamand. Il a voulu rassembler une société flamande qui ne se réunisse pas seulement pour des raisons professionnelles mais se rencontre aussi pour parler, pour échanger des idées.

Promenade à Anvers

Dans les réserves de ma mémoire, j'ai trouvé une promenade à Anvers par un jour de giboulées à la fin de l'hiver. D'immenses nuages blancs et froids, étincelants de soleil bleu, dérivaient lentement au-dessus des toits. Alors, tout à coup, comme il m'était arrivé si souvent sur le Bas-Escaut, j'ai eu l'impression que les nuages étaient immobiles et que c'était toute la ville, sous les immenses voiles des nuages, qui dérivait dans le courant de l'avant-printemps. Dile et Anne-Marie ont surgi dans cette vision-là et les mots qu'ils se disaient sont venus sans que je les appelle. Je les prends au hasard ou, plus exactement, ils me viennent aux lèvres comme si quelqu'un d'autre que moi les disait. Ils s'enchaînent selon leurs affinités sans suivre d'autres lois que

leur plaisir d'aller où ils veulent. S'ils se rencontrent, c'est pour se séparer tout de suite. Je les vois plus que je ne les entends. Et aujourd'hui encore, dix-huit ans après, ils sont là, en moi, avec une intensité angoissante.

A propos de *La Ville à voile*.
«Écrire», dans *Cathédrale*, p. 94.

Anvers

Ma grand-mère, dont les joues avaient l'odeur des roses, mais des roses d'une autre saison, exquisement pâles et un peu corrompues, dépliait de temps en temps une robe noire. Elle la repassait avec soin, la repliait, l'emballait dans un papier de soie fin comme un voile de mariée et puis la rangeait dans l'armoire. J'avais la conviction que cette robe, qu'elle ne mettait jamais, était destinée à un rite solennel et secret auquel j'étais trop jeune pour être invité. Les plis en étaient si lourds qu'ils avaient l'air de marbre noir comme il convient aux gisants. Mais je n'osais pas poser de question.

*

J'étais sujet à l'asthme dont les accès me prenaient d'habitude vers onze heures du soir. Avant d'aller se coucher, mes parents ou ma grand-mère entraient sur la pointe des pieds dans ma chambre et se penchaient sur mon lit, guettant ma respiration.

Quand un accès d'asthme montait, je voyais le visage de ma mère ou de mon père éclairé par une bougie dont ils protégeaient la flamme du creux de la main. J'y devinais une inquiétude tendre et blessée: ils entendaient les sifflements de ma respiration qui ressemblaient à des orgues minuscules et plaintives.

Aussitôt ils passaient à l'action. Ils allumaient la lampe à pétrole, fermaient la fenêtre et les rideaux, me donnaient de la tisane, me plongeaient les mains dans un bassin d'eau très chaude ce qui me soulageait déjà un peu, et puis m'autorisaient à fumer une cigarette faite d'herbes calmantes. C'étaient des cigarettes «escouflaires». Ils me ramenaient ainsi de l'angoisse des étouffements à l'apaisement d'une chambre bien close et protégée.

Mais je préférais les gardes de ma grand-mère.

Je ne l'entendais jamais entrer.

Tandis que mes étouffements me serraient la poitrine dans un étau d'ouate, je sentais soudain une étrange odeur de vieille rose. J'ouvrais les yeux et je voyais ma grand-mère debout au pied de mon lit, immobile dans la vague clarté de la veilleuse. Il me semblait qu'elle avait mis sa robe de marbre noir et qu'elle attendait que je me réveille pour me guider dans mon voyage au bout de l'angoisse.

*

Elle m'asseyait dans mon lit, disposait en silence les coussins sans même me dire de ces petits mots tendres qui ramènent les épreuves à la dimension rassurante des bobos de l'enfance. Au contraire, comme elle se méfiait des médicaments elle n'autorisait ni les recours à l'escouflaire ni même l'inoffensive tasse de tisane. Elle entrouvrait la fenêtre et s'asseyait près de mon lit, un peu en retrait, afin que sa présence ne soit pas un obstacle à l'épreuve que j'avais à traverser. Il suffisait que je tourne la tête pour que je la voie assise, immobile, très droite, car jamais elle ne s'appuyait au dossier de sa chaise.

Son ombre, que la lumière de la vielleuse projetait sur le mur, vacillait, ombre plus silencieuse que le silence, comme l'ombre d'un oiseau de nuit. Dans ce silence j'entendais le cliquetis continu des aiguilles de fer de son tricot. Cette légère musique d'escrime accompagnait ma souffrance.

Oui, c'était une redoutable épreuve. J'en avais peur, mais en même temps j'étais soulevé par une exaltation, une joie, comme je n'en ai plus jamais connues et ma grand-mère, qui était une prêtresse de la nuit, en sanctionnait le caractère sacré.

Anvers: la plage aux Anguilles.

Si je n'ai pas peur de la mort (sinon de mourir), je le dois à ces nuits-là, car c'est alors que j'ai accompli plusieurs fois le ténébreux voyage d'Orphée. Ces voyages ne me menaient pas aux enfers, mais plutôt aux frontières de la nuit. C'étaient des épreuves d'initiation dont je revenais épuisé. Je tombais alors dans une sorte d'anéantissement, dans un «autre» sommeil. Le matin quand je me réveillais, ma grand-mère n'était plus là, le jour entrait dans la chambre, et j'aurais pu croire que mon accès d'asthme n'avait été qu'un cauchemar merveilleux et terrible, si je n'avais senti une grande lassitude dans tous mes membres. Ma mère entrait en souriant. Sa tendresse, maintenant était la bienvenue, car à présent le monde était tel qu'il était, et, comme tous les enfants, je me sentais immortel.

*

Or, voici ce qui advint une nuit d'hiver, en février ou mars 1923. Il faisait froid. Des fougères de glace argentaient les vitres et l'eau de la cruche gelait.

Je fus pris ce soir-là d'un violent accès. Ma grand-mère vint. Malgré le froid elle ouvrit la fenêtre et le rituel de sa garde se déroula comme d'habitude. Pour tricoter en hiver, elle mettait des mitaines qui laissaient les phalangettes nues et dégageaient tout le petit doigt de la main droite. Elle jetait le fil de laine de ce doigt-là comme une sorte de petit lasso qu'elle rattrapait du bout de l'aiguille. Elle était obligée de s'interrompre de temps en temps et de réchauffer ses mains dans l'écharpe même qu'elle tricotait.

Pendant le silence d'une de ces interruptions, j'entendis soudain, porté par le vent du nord, au loin, très loin, du côté d'Anvers, trois longs appels semblables à trois notes jouées sur de grandes orgues. Sons graves et mystérieux auxquels répondirent deux sons plus graves encore, qui avaient l'air d'être une réponse à une question, ou plutôt une bénédiction solennelle et sereine. Il me semblait que c'était la nuit qui me sommait de venir pour me révéler le Secret. J'en fus si bouleversé que je tournai la tête vers ma grand-mère.

Jamais encore nous n'avions parlé pendant mes «voyages» et jamais elle n'avait dû m'assister, mais je savais qu'elle était là pour me répondre.

— Bonne-maman?

Elle dit alors en reprenant son tricot:

— Les sirènes des navires sur l'Escaut. La marée est haute. C'est alors qu'ils descendent vers la mer.

Je ne demandai pas d'autre explication. Il ne m'en fallait pas. Surtout pas. Cette nuit-là j'entendis encore plusieurs fois les sirènes et j'eus l'impression qu'une chose importante m'était arrivée.

*

Ce fut la dernière fois que ma grand-mère m'assista. Elle mourut au mois de mai suivant. J'avais treize ans. Bientôt, je n'eus plus d'asthme et mes nuits appartinrent désormais au banal sommeil. La période sacrée de ma vie était révolue.

*

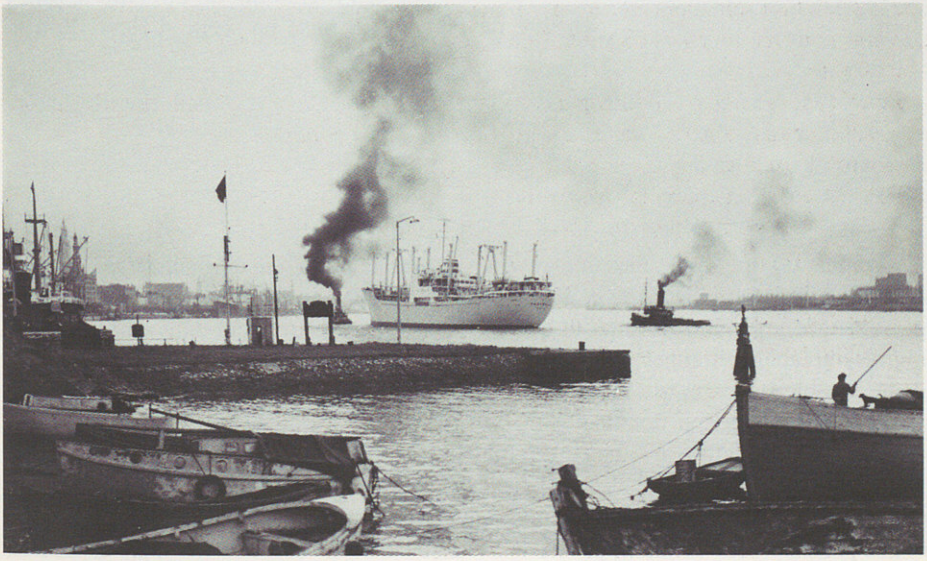
Mais les appels de la nuit me parvenaient tout de même. Je notais l'heure des marées dans le journal anversois auquel mes parents étaient abonnés. En automne ou en hiver, quand il faisait froid et que le vent venait du nord, je mettais mon réveil à l'heure de la marée haute. Quand j'entendais la sonnerie, à minuit ou à trois heures du matin, je sautais de mon lit, et courais à la fenêtre, que j'ouvrais au large. Quelle joie alors quand les rafales me jetaient la pluie ou la neige fondue au visage et à la poitrine! Je me tenais là immobile, parfois pendant une heure, jusqu'à ce que j'entende la voix des sirènes. Alors, apaisé et raide de froid, je me recouchais et me rendormais aussitôt.

*

Ce n'est que beaucoup plus tard que je répondis à cet appel. Par une nuit de novembre, en 1929 — j'avais dix-sept ans — je m'habillai, je sortis par la fenêtre en me laissant glisser le long de la façade et je pris mon vélo dans la remise qui n'était jamais fermée à clef. Je pédalai jusqu'au vieux port d'Anvers à une quinzaine de kilomètres de chez nous.

Ce que fut cette première nuit, je le raconterai un jour. Qu'il me suffise de dire ici que tout fut conforme aux promesses que j'avais reçues de la nuit. L'Escaut luisant de lumières métalliques, l'ombre des navires amarrés aux quais, la masse noire des bateaux quittant le port, le clapotis inquiet de l'eau contre les quais, le vent enfin, le

L'Escaut à Anvers.



vent qui jetait pêle-mêle les bruits de la ville dans la nuit. Tout cet inquiétant tohu-bohu me révélait Anvers-de-la-nuit.

Il me semblait que ma grand-mère se tenait à mes côtés, ma grand-mère au parfum de rose et aux doigts gelés, ma grand-mère vêtue de sa lourde robe de néant aux plis de marbre.

Les milliers de lumières électriques du port, réfractées par mes larmes, se brisaient en moi comme si les ténèbres mêmes éclataient en étincelles.

Anvers se détacha de ses quais et dériva dans la nuit.

*

Je revins chez moi à l'aube. A partir d'alors, je me mis à aimer Anvers avec violence. Mes expéditions nocturnes se multiplièrent, mais elles eurent un tout autre caractère. Ma grand-mère ne se tenait plus à mes côtés. Je me promenais dans le vieux port, j'explorais les quartiers chinois, scandinave ou grec. Je connaissais tous les bastringues où je dansais la java et le charleston. Bientôt mes explorations s'étendirent encore et je connus les matins dans les polders près de Lillo en aval d'Anvers. Je nageais dans l'Escaut dont l'eau était veloutée de limon, et plus tard je naviguai.

Comme Josty, dans *La Ville à voile*, je vis le port sous la pluie et les soirées immobiles quand les maisons le long des docks allument leurs fenêtres pour se regarder dans l'eau et ont l'air de ne pas se reconnaître.

Et bientôt Anvers-du-jour me sembla le reflet de la vraie ville, Anvers-de-la-nuit. Ville que l'on quitte et qui vous quitte, ville où on revient et qui revient à vous, ville des marées, ville à la dérive, ville à voile.

Programme de *La Ville à voile*,
Théâtre du Parc 1980, mise en scène d'Henri Ronse.

Ostende

Ostende est un rêve. Pas une rêverie. Un songe fait en dormant. *Les Miroirs d'Ostende* sont les miroirs de ce rêve. Tout y échappe aux lois du monde diurne. Les personnages y poursuivent un but qui leur échappe et se trouvent dans des situations invraisemblables, étranges, comiques, angoissantes, ils sont en *ruptures*. Et pourtant, il me semble que...

Donc Ostende a son double.

Rares sont les villes qui ont un double.

En Belgique, il y a Anvers et Ostende. C'est tout.

Le double d'Ostende est la ville mythique dont l'image, lentement, grandit en nous et remplace la ville dite réelle.

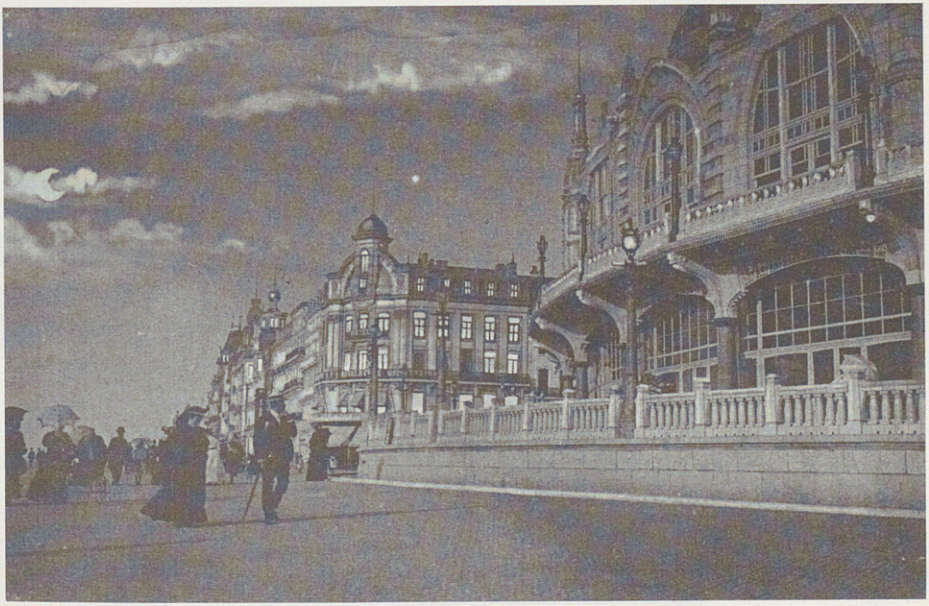
Pour moi, cela s'est passé dans les années trente. J'allais en vacances à Bredene, au nord d'Ostende. J'y venais en canoë. Je descendais l'Escaut à la pagaie, faisais une première escale à Paal en Zeelande, arrivais au Zwin où je dressais ma tente, attendant que la mer soit assez calme pour que je puisse descendre vers Ostende. Je doublais le cap dangereux du môle de Zeebrugge et j'arrivais à Bredene où je campais sur la plage. Heureuses vacances. Marine totale. Longues natations.

Vers la fin de l'après-midi, j'allais à Ostende sans savoir alors que ces promenades, métamorphosées plus tard par le souvenir, allaient me donner pour toujours l'image d'Ostende-de-la-mer, «Ostende Anadyomède» comme je disais avec un peu de pédanterie. Les maisons de la digue datant de la fin du siècle avaient des façades sculptées, ouvragées, délirantes. Mes promenades (combien y en eut-il au cours des ans? cinquante? soixante?) étaient peut-être la chasse inconsciente du moment qui fixerait en moi l'image de la ville pour toujours.

Une après-midi qu'il avait plu — c'était en 1938 ou 1939 — les nuages d'un violet presque noir glissèrent vers le nord, découvrant tout à coup un soleil d'or massif dans un ciel d'un bleu liquide. Ce n'est pas le ciel que je regarde en marchant sur la digue mais les maisons où des millions de gouttes d'eau s'accrochent aux aspérités des façades. La ville a l'air d'émerger de l'eau. Personne sur la digue, sauf une petite fille, seule, à trottinette, qui vient vers moi en roulant dans les flaques d'eau. Elle porte une jupe écossaise rouge et verte.

Voilà. C'est tout. Cette image est restée en moi, si forte, si vive, si fraîche aussi qu'elle a remplacé pour toujours Ostende-la-vraie.

Ostende: la digue.



Je devais, après la guerre, en 1945, revoir la digue d'Ostende. Un choc. Toutes les fenêtres étaient murées et les façades étaient camouflées en vagues. C'était toute la mer peinte sur les maisons, toute la ville était engloutie.

Et c'est alors que j'ai commencé à rêver à Ostende. Je revoyais tout comme au fond de l'eau. Je revoyais la petite fille en trottinette, et puis d'autres personnages qui se cherchaient sans jamais se rencontrer. Tous portaient en eux une grande espérance en sachant que cette espérance ne se réaliserait pas. C'était à la fois très beau et très douloureux, très angoissant.

J'ai eu une angoisse semblable un jour. C'était pendant des vacances en Italie. Un matin, je lisais dans un jardin heureux. Tout à coup, une employée de l'hôtel se précipite vers moi, très agitée: «Monsieur! Monsieur! on vous appelle de Belgique au téléphone.» Coup au cœur. Contraction de l'estomac. Je cours. Ma main tremble en prenant le téléphone. Soulagement. Ce n'est qu'une banale communication. Mais en retournant au jardin, je suis pris d'un malaise, et je comprends alors que l'angoisse était en moi avant le coup de téléphone. Depuis longtemps. Depuis toujours. La vieille inquiétude, la certitude qu'un jour un appel de téléphone, un télégramme, une lettre ou peut-être même une confidence de quelqu'un de proche et que j'aime m'annoncera la *catastrophe essentielle*. Ma vie est bâtie sur des fondations d'inquiétude. Ni les chances, ni les joies, ni les messages de félicité venus avec le vent, la pluie et le soleil ne l'écarteront jamais. Au centre de nous est un noyau de granit noir tandis que tout autour est le paradis.

Programme des *Miroirs d'Ostende*, Théâtre de l'Esprit Frappeur 1978, mise en scène d'Henri Ronse.

Miroirs d'Ostende

Il y avait une odeur d'algues et des gouttes d'eau restaient accrochées aux façades. Alba a dit alors: «Regarde, la ville a l'air de sortir de la mer ...»

Miroirs, p. 43.

*

C'est le salon commun, à la villa des Tritons, devant la mer.

Par l'immense baie vitrée on ne voit que le gouffre d'air éblouissant et froid. Des housses ou des rideaux de toile blanche recouvrent tous les meubles, tous les tableaux, les vitrines, la pendule, le tapis. Seuls sont nus les miroirs gelés et le lustre de Venise pareil à un buisson de givre.

Marie-Henriette est debout contre le ciel, face à l'abîme.

Fernand Crommelynck, *Les Amants puérils*, acte I.

*

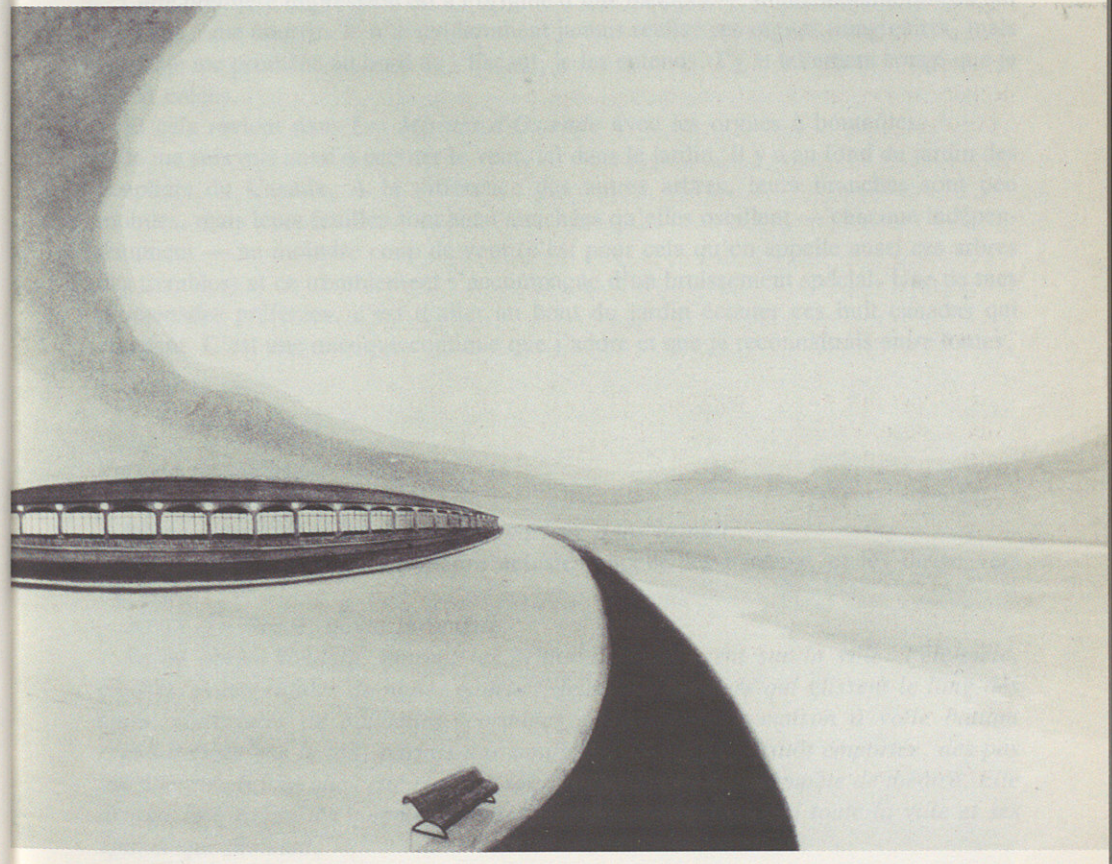
Avant la guerre, Ostende flottait sur la mer. A marée haute, les vagues battaient les larges fenêtres de l'hôtel. La mer était striée de violet et le ciel était une mer inverse aux mêmes couleurs que l'eau. Les trente mille girouettes dorées qui faisaient la renommée des toits d'Ostende, toutes parallèles au vent, ressemblaient à un banc de poissons remontant le courant.

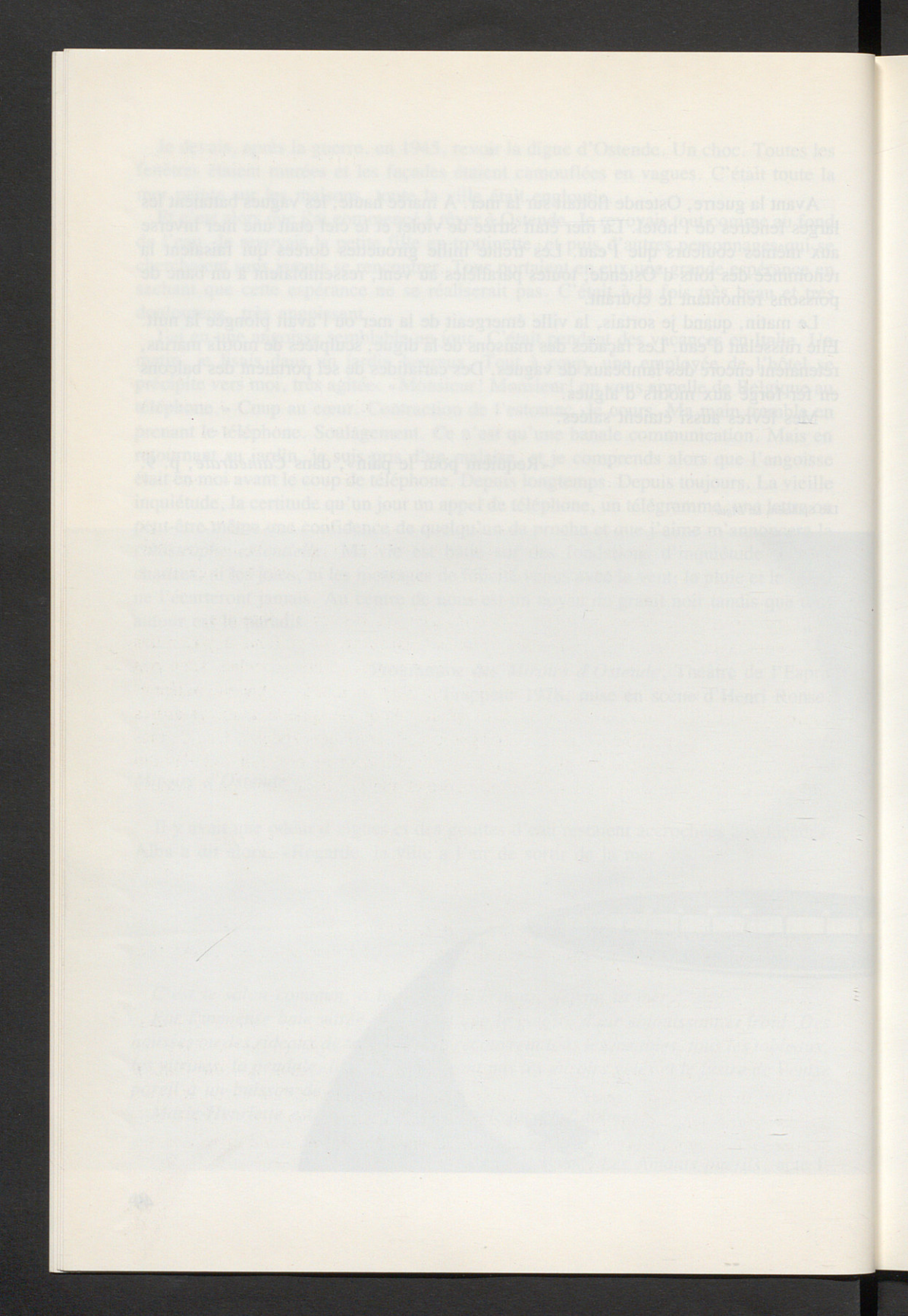
Le matin, quand je sortais, la ville émergeait de la mer où l'avait plongée la nuit. Elle ruisselait d'eau. Les façades des maisons de la digue, sculptées de motifs marins, retenaient encore des lambeaux de vagues. Des cariatides de sel portaient des balcons en fer forgé aux motifs d'algues.

Mes lèvres aussi étaient salées.

«Requiem pour le pain», dans *Cathédrale*, p. 9.

Léo Spilliaert, *La Digue*.





Entre ici et ailleurs

EN ENTENDANT LES BRUITS DU PORT, JE M'ÉTAIS DIT QUE C'ÉTAIT COMME DE grandes orgues et que, quand je serais très riche, je construirais d'énormes orgues dont chaque note serait produite par une puissante sirène, comme en ont les bateaux. Je mettrais ces orgues au bord de l'Escaut, sur la digue et, par vent d'ouest — un vent qui porte très loin, surtout par tempête —, je jouerais sur ces orgues une musique qui couvrirait tout Anvers et se répandrait plus loin encore.

Cette première impression est à l'origine d'une métaphore, d'une métamorphose qui continue à me nourrir. Je n'ai évidemment jamais réalisé ces orgues imaginaires, mais quand je me promène au bord de l'Escaut, je les entends. J'y ai tellement songé que je les ai créées.

Et cela revient dans *Les Miroirs d'Ostende* avec les orgues à bouteilles.

Je me suis mis aussi à écouter le vent, ici dans le jardin. Il y a au fond du jardin des peupliers du Canada. A la différence des autres arbres, leurs branches sont peu mobiles, mais leurs feuilles sont ainsi attachées qu'elles oscillent — chacune indépendamment — au moindre coup de vent (c'est pour cela qu'on appelle aussi ces arbres des trembles) et ce tremblement s'accompagne d'un bruissement spécial. Une de mes promenades préférées, c'est d'aller au bout du jardin écouter ces huit canadas qui chantent. C'est une musique continue que j'adore et que je reconnaîtrais entre toutes.

Voix du haut-parleur

Silence. Au loin une voix de haut-parleur dans la nuit.

PAYSAGE. — A moi. Le maître éclusier appelle les bateaux, et les dirige vers l'écluse.

JOSTY. — Feroë, ouvre la fenêtre.

Feroë obéit. Soudain, entrent les bruits du grand vent sur la ville. Pêle-mêle, cloches, volet, rafales de pluie, moteurs, feuilles et papiers qui glissent le long des murs, couvercles de poubelles, cordages détachés de la maison à voile battant régulièrement sur le toit, parfois une bouffée de musique aussitôt emportée, des pas qui courent. Il faut que cette tempête soit autre chose qu'une tempête de théâtre. Elle devrait être composée comme la musique de la nuit. On entend toute la ville et ses épaves qui dérivent.

Ils s'immobilisent, tous, les yeux fixes, agrandis, comme lorsqu'on écoute avec intensité. Alors, au-dessus du tumulte, comme un dieu, la voix du haut-parleur.

LA VOIX. — Allô! Marina! Marina! Batelier, tu m'entends? En avant doucement! Marina en avant. Tribord. Tribord! un câble à tribord. Stop Marina. Amsterdam prépare-toi... allons, batelier... batelier... du mou, du mou... laisse venir... doucement... stop Amsterdam.

Ville, p. 93-94.

Contre-musique

Mme TCHIWITZ. — Les harpes éoliennes de M. Bax. Il passait des heures à tendre des fils dans les arbres. Le vent y joue. Dès que nous sommes devenus bons, nous en avions besoin, besoin! Vous me demandez pourquoi? A cause des noyés. On ne les ramassait pas parce que les plages étaient minées. Entre parenthèses, c'étaient de beaux jeunes gens au visage de cire. Et alors? questionnez-vous, non sans étonnement. Réponse: ils flottaient. M. Bax et moi, la nuit, nous les entendions frôler les murs. C'est vrai! Frôler! Flotter! Partout! (*Prévenant une interruption de Guy.*) Non! Laissez-moi parler! Et maintenant quand une vague déferle, j'ai l'impression d'entendre un mort qui se retourne. M. Bax a inventé notre contre-musique. *(Ils écoutent.)* Mais, dites-vous, tout animé, volubile même, et avec un sourire charmant, tout cela ne vaut pas les orgues à bouteilles. *(Elle ferme la fenêtre.)* Je vous donne raison. J'ai inventé les orgues à bouteilles et c'est une réussite. Comment avez-vous fait? répartissez-vous. Nous n'avions plus que des bouteilles vides. Au lieu de pleurer, je les ai mises à «rase-la-toiture». La tempête souffle dans les goulots. Beau charivari. Eh bien, non, rétorqué-je avec force, c'est une musique de carrousel mystique et sauvage. Tamquam barbara musica. M. Bax dit que toute la nuit en est métaphosphorée. Métaphosphorée en quoi? En église. *(Elle ouvre la troisième fenêtre, côté cour. Orgues étranges, bateaux aériens jouent de toutes leurs sirènes.)*

Miroirs, p. 42.

La plage aux Anguilles.

ENFANT ET ADOLESCENT, J'AI RESSENTI L'APPEL DE L'AILLEURS, AVEC UNE FORCE extraordinaire mais qui curieusement ne s'est jamais changée chez moi en pensée métaphysique, alors que chez beaucoup ce premier signe du monde lointain se transforme en appel de la religion. Je n'ai jamais cru à un ailleurs métaphysique, je n'en ai jamais eu besoin. Ceux qui perdent la foi ont un choc, comme s'ils perdaient le paradis. Pour moi, le paradis se perd autrement: le paradis peut être ici et se perd donc ici.

L'appel de l'ailleurs est aussi lié à ce que j'appelle les frontières. Très vite, j'ai senti que, dans notre connaissance du monde, nous ne pouvons aller que jusqu'à un certain point, qu'il y a une sorte de frontière. Une frontière comme celle que l'on trouve au bord de la mer, au bord de la plage, entre la mer et la plage, là où vient la dernière toute petite vague, où il y a encore un peu d'écume, où l'on voit encore le sable tout mouillé et luisant. Plus loin, on peut voir les vagues, et plus loin encore, et encore plus loin, et puis il y a l'horizon, et l'horizon, on sait bien qu'on n'arrive jamais à aller au-delà. Il y a des témoins qui peuvent parler des choses de l'au-delà, ce sont peut-être de faux témoins mais ce qu'ils nous apportent, en tout cas, se présente comme une image de ce qui est au-delà des frontières. Ainsi en est-il des épaves. Ces épaves viennent d'ailleurs et nous parlent de choses que nous n'avons pas connues directement, elles sont des témoins. J'ai senti cela au bord de la mer, et surtout à la *plage aux Anguilles*, qui est un endroit dans le port d'Anvers où arrivent des épaves, toutes sortes d'épaves. J'y ai été très souvent et souvent j'étais intéressé, ému ou touché par un vieux pneu qui avait échoué là, ou un vieux morceau de bois. Cela n'avait rien à voir avec les formes ou avec la beauté de la chose: c'était quelque chose qui venait d'ailleurs. J'ai ressenti cela aussi très fort dans les faubourgs et dans les terrains vagues.

L'appel de l'ailleurs vient aussi de la nuit, ou des nuages. Il y a un phénomène qui me frappe très fort et que j'adore ici, c'est ce mouvement continuel et lent, ou rapide, ce mouvement silencieux des nuages. Il y a dans ces appels une continuité, une insistance qui tirent leur force et leur sens de la répétition. C'est pour cela que j'aime la musique de Steve Reich par exemple, qui est cette musique répétitive. Tout cela est évidemment un appel sans réponse, mais c'est l'appel lui-même qui compte et pas la réponse.

Zones

Je t'ai rencontré, je me souviens, à l'époque où j'étais étudiant. Étais-tu déjà né? Peu importe, je t'ai rencontré. A cette époque, c'était en 1931 ou 32, je découvrais à Bruxelles les zones qui allaient, beaucoup plus tard, devenir tes terrains de chasse. Je devrais dire «tes climats d'élection». Quelles zones? *Les crépuscules*, — tu as toujours chassé entre chien et loup —, *les faubourgs*, — tu flânes entre ville et campagne, en cet espace indécis où les super-marchés voisinent avec les boutiques de village et où les petites rues sombres débouchent sur des espaces désordonnés où

éclatent le bruit et le néon —, *les carrefours*, — où les phares d'auto qui prennent le virage fouillent les fenêtres de la maison du coin. Et toi, Jean, tu crois que les phares qui illuminent les chambres le temps d'un éclair désignent d'un doigt cruel leurs habitants et fixent leur destin. Tu aimes aussi (quoique tu n'en parles pas dans tes pièces) les plages à la limite des vagues, là où le sable cesse d'être sable et où l'eau cesse d'être eau.

C'est là que je t'ai rencontré autrefois. Tu étais l'enfant que j'ai vu un soir penché sur le parapet du pont du Germoir à Ixelles et qui regardait s'éloigner le train. J'ai senti son désespoir de ne pas être dans le wagon qui s'éloignait et en même temps sa joie inconsciente d'être celui qui regardait le train s'éloigner. Car le crépuscule, la petite pluie froide d'octobre étaient soudain transfigurés par le seul passage du train.

Une autre fois, tu étais l'homme que j'ai vu dans une rue située entre la rue Saint-Denis et l'avenue Van Volxem à Forest, une rue dont j'ai oublié le nom. Je me souviens de maisons délabrées, de portes écaillées et fermées, de fenêtres éteintes. Il y a du vent. Des lampes se balancent à des fils tendus au-dessus de la rue: elles font sauter et atterrir des ombres. Les maisons ont l'air abandonné depuis cent ans. L'homme marche d'un pas décidé. Il s'arrête devant une porte, sort une clef de sa poche. La porte résiste. Il la secoue, longuement. Et comme elle résiste toujours, l'homme fait deux pas en arrière. Il regarde les fenêtres dont aucune n'est éclairée. Il revient à la porte, tire à la sonnette, attend. Personne n'ouvre. Il regarde alors autour de lui comme s'il voulait s'assurer que la rue est toujours là. Après avoir attendu un long moment, il s'en va d'un pas aussi décidé que quand il est arrivé, et disparaît derrière le coin de la rue.

J'ai souvent pensé à ce passant en voyant les pièces de Jean Sigrid.

«Le Chemin de crête», dans: Jean Sigrid, *L'Autostoppeur*.

Terrain vague

EUGÈNE. — Réjouissez-vous de ce que vous avez, Madame Van K.: deux amants, un terrain vague et caetera. Pourquoi y ajouter des larmes?

CÉSAR. — Réfléchissons!

Mme VAN K. — C'est tout réfléchi. Nous passons la nuit sur mon terrain vague.

CÉSAR. — Le terrain vague! Pourquoi... qu'est-ce que... Réfléchissons!

EUGÈNE. — Et caetera...

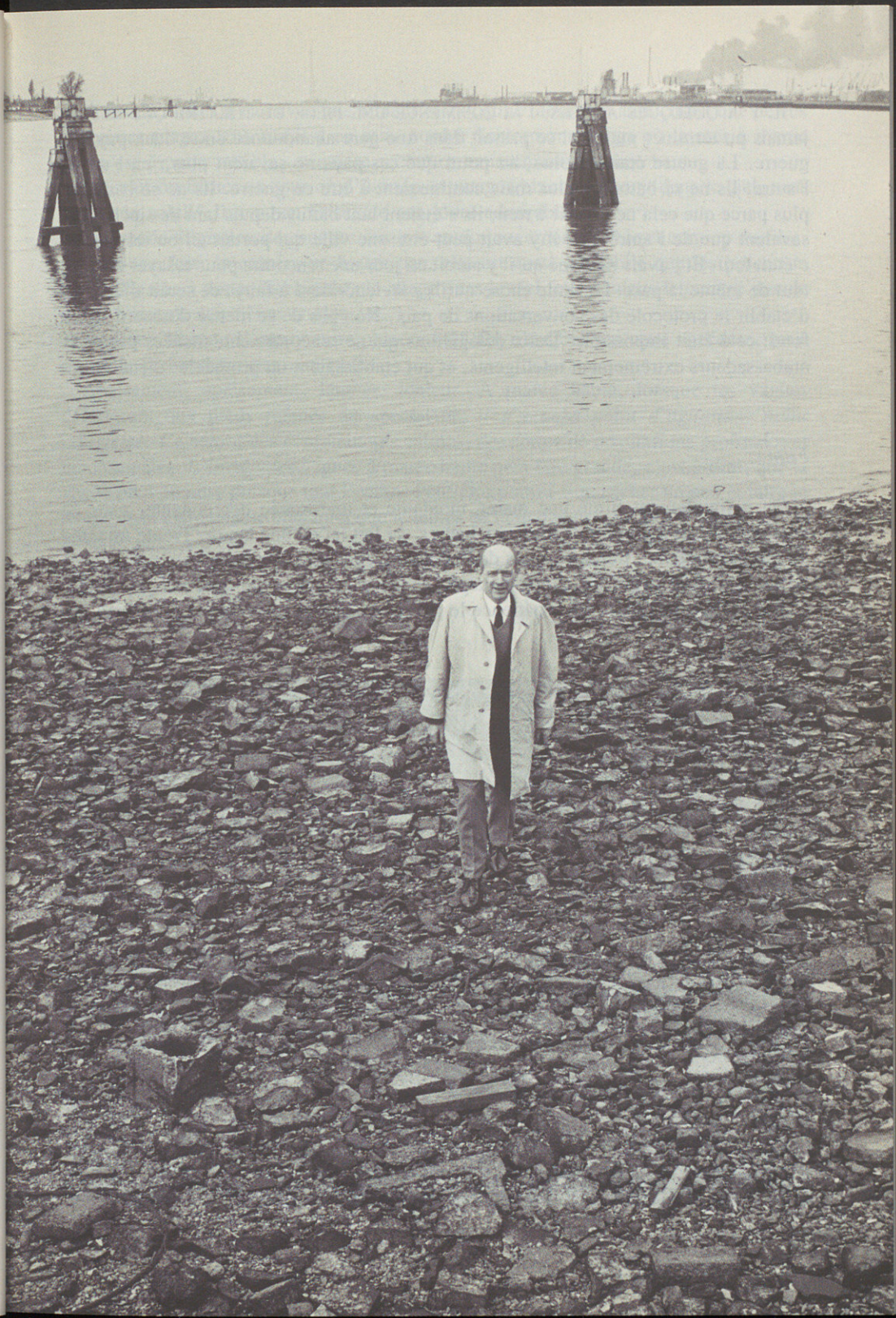
Mme VAN K. — Le terrain vague est l'endroit idéal pour apprendre à sangloter.

CÉSAR. — Réfléchissons!

Ils sortent.

Nuit, p. 14.

Paul Willems sur la plage aux Anguilles →



Il y a quelques années, j'ai commencé une pièce de théâtre que je n'ai jamais pu terminer mais qui se passait dans une gare abandonnée entre deux pays en guerre. La guerre était absolue, au point que ces pays ne savaient plus rien l'un de l'autre. Ils ne se battaient plus mais continuaient à être en guerre. Ils ne se battaient plus parce que cela ne servait à rien, ils s'étaient tant battus depuis tant de siècles! Ils savaient que de l'autre côté il y avait peut-être une ville qui portait tel ou tel nom et c'était tout. Et j'avais imaginé qu'il y aurait un jour une rencontre pour essayer de faire tout de même la paix. La seule chose qu'ils parviendraient à faire, ce serait d'essayer d'établir le protocole des conversations de paix. Non pas de se mettre d'accord sur le fond: cela était impossible. Deux délégations qui se rencontraient, menées par deux ambassadeurs extrêmement intelligents, et qui établissaient un protocole: c'était tout.

Film

On a simplement filmé une marée montante et une marée descendante, mais ce mouvement qui s'accomplit en douze heures, se fait ici en une heure. Trente minutes de marée montante, trente minutes de marée descendante. *La caméra n'a pas bougé*, elle a été fixée à un endroit choisi de la plage, elle n'a à aucun moment changé d'angle de vue, elle a enregistré avec patience le grand événement cosmique qui déplace des

Frans Willems, *Rivage*.

millions de tonnes d'eau avec une lenteur et un calme inoui. On aura choisi une de ces immenses plages (comme il y en a au nord à Schiermonnikoog) où la mer à marée basse est à peine visible, et qui se recouvre entièrement à marée haute.

Pourrait-on filmer un jour où d'immenses nuages blancs dérivent dans le ciel, sans cacher le soleil? Il y a, en Frise, de ces jours admirables.

La grande migration des nuages serait le seul mouvement visible et continu du film. Encore une fois, la caméra ne bouge pas, elle est aussi immobile que les piliers du pont. Elle ne va donc pas chercher le nuage dans le ciel, elle ne nous le *montre* pas: le nuage vient de lui-même et s'en va.

Peut-être l'un ou l'autre navire passera-t-il? On n'évitera pas cette anecdote, mais on ne la recherchera pas non plus.

Apaisement, apaisement, lenteur, lenteur. A marée haute, lorsque les vagues déferleront aux pieds mêmes du spectateur, *il n'y aura point d'agitation, point «d'effets»*. Ce seront des écroulements calmes, des sortes de respirations profondes et inconscientes. L'image des vagues à marée haute peut être grande, c'est-à-dire, que la vague peut prendre presque tout l'écran. Peut-être pourra-t-on tricher un peu et faire le temps de la marée haute plus long que le temps de la marée basse, mais il faut qu'on ne le sente pas.

«Ile de repos», projet de film, dans
Europalia 71 Pays-Bas, p. 115.

Le livre ou la pièce que je n'écrirai jamais

Je n'en connais que le titre. Depuis toujours, j'ai commencé une œuvre nouvelle par le titre *L'Eau*. Jamais le livre ou la pièce réalisés n'ont correspondu à cette idée large, transparente, mouvante, à ce titre frais et qui appelle. Chaque fois j'ai dû renoncer à *L'Eau*. L'écrirai-je un jour?

«Quand et comment écrivez-vous?», enquête de
La Libre Belgique, 12 mars 1971.

Un verger d'eau près du lac d'Orta

Une source, goutte à goutte, ruisselle à chaque feuille de fougère, à chaque brin de mousse dont la roche en creux est tapissée, comme si chaque goutte — et il y en a des centaines — était un fruit glacé et clair.

Il faut que l'on vienne d'une vallée chaude sous un dur soleil qui chauffe les pierres à blanc.

Alors soudain: cette source-fougère.

LA CONNAISSANCE DE L'EAU N'EST PAS QUELQUE CHOSE QUI PEUT S'APPRENDRE, c'est une découverte physique. Je l'ai éprouvé grâce à l'étang que nous avions ici à Missembourg. Du plus loin que je me souvienne, j'ai toujours nagé dans cet étang. La peau, le corps entier disent beaucoup mieux que le regard ce qu'est un étang. C'est comme un autre monde dans lequel on pénètre et dont la surface de l'eau nous sépare. Les signes de ce monde ne nous sont donnés qu'une fois qu'on y est plongé: tous ses signes tangibles et son parfum aussi. L'odeur de la vase, par exemple, est absolument merveilleuse quand il s'agit d'une bonne, d'une vraie vase. J'ai donc beaucoup nagé dans l'étang, je savais tout ce qui s'y passait rien qu'à voir la façon dont les feuilles des nénuphars bougeaient, je le connaissais dans tous les détails, je le connaissais à travers mon corps.

Quand j'ai été un peu plus âgé, j'ai commencé à connaître l'Escaut, j'y ai nagé souvent également et j'ai ressenti, la force étonnante du fleuve. Je me souviendrai toujours de la sensation que l'on éprouve lorsque l'on descend dans le limon — autrefois l'Escaut n'était pas pollué — et qu'avant de toucher l'eau on y enfonce jusqu'au mollet, on le sent qui vous prend avec douceur. Je traversais le fleuve à la nage. C'était une sorte de pari avec moi-même et aussi une sorte d'initiation. Avoir traversé l'Escaut à la nage est beaucoup plus important que d'avoir mon diplôme de docteur en droit ...

Dans le fleuve

Jacques se déshabille rapidement et cache ses vêtements sous une planche. Alors, le cœur battant, il se glisse dans l'eau. Voilà déjà la huitième fois depuis son arrivée qu'il traverse le fleuve pour rejoindre de l'autre côté la femme dont il ne connaît pas le nom. Elle a fait le signe: elle a mis sa lampe à la fenêtre. Jacques, à ce signal, sait qu'elle l'attend. Déjà hier il a vu la lumière. Mais aujourd'hui seulement le jeu des marées et des courants permettent la traversée.

Et Jacques, attiré par la lumière de la fenêtre comme un papillon de nuit, s'engage à la nage à travers le fleuve plein de dangers: les navires de haute mer descendent la passe, tirés par des remorqueurs battant l'eau de leurs hélices meurtrières.

L'eau veloutée de limon caresse doucement le corps du garçon... être pris par les hélices... avoir la jambe coupée comme ce cadavre recouvert de limon rejeté un jour sur la berge. Tout ce qui avance sur le fleuve est hostile et minéral. Seule l'eau est amie et semble appartenir au même règne que la chair et le sang, souplesse et pulsation de la vie. Jacques s'engage dans la passe avec un sentiment de solitude infinie. Rien ne lui indique qu'il avance. L'eau noire s'ouvre et se referme autour de lui, ses bras s'ouvrent et se referment dans l'eau noire. Y a-t-il déjà du courant? Jacques est-il emporté vers le bas-fleuve? L'eau noire s'ouvre et se referme mais rien n'indique qu'il avance.

Traverser? traverser? C'est une question de chance. Un paquebot peut apparaître tout à coup, grandir, grandir, remplir tout un côté de l'horizon, détruire le nageur, puis diminuer, diminuer dans l'autre côté de l'horizon, pour ne laisser bientôt plus qu'une

lumière entourée du frisson de la nuit.

Jacques avance avec un sentiment de solitude infinie: il ignore qu'à une vingtaine de mètres derrière lui, Françoise nage sans peur, les yeux rivés sur lui; Françoise qui oublie qu'elle est dans le fleuve, qui oublie que les bateaux de fer ont des hélices, qui ne voit que Jacques.

Tout à coup elle se sent prise et portée en avant par des vagues; des remous la submergent. Quand elle revient à la surface, elle s'aperçoit qu'une allège a passé à quelques mètres d'elle. Le bruit du moteur bat comme un tambour dans l'obscurité, il y a le grincement d'une chaîne, un gouvernail qui tourne, un homme crie quelque chose, un bruit de sabot vient du pont de fer, suivi de l'aboiement d'un petit chien, puis la rumeur diminue, et s'éteint.

Ainsi, des hommes ont passé sans voir l'événement. Françoise en a soudain conscience: cette nuit elle est prise par d'autres forces. Tous les bateaux du monde passent sur le fleuve avec des bruits de chaîne, des matelots roulent des câbles à l'avant, le capitaine entre dans la chambre des cartes, un stewart court sur le pont... et tous ignorent qu'à leurs pieds, le long de la coque, nagent deux jeunes gens à la poursuite de leur rêve. Ainsi sur les mers, les hommes passent sans voir mourir les sirènes.

Jacques sent un picotement sur sa figure, il reconnaît la pluie. Il se sent plus fort, il avance, voilà la bouée rouge. Il la dépasse. Au loin brille toujours la fenêtre de la maison de la digue. Il se retourne et voit la fenêtre de sa chambre illuminée aussi, il suit le lien mystérieux qui réunit les deux fenêtres. Au milieu de l'eau noire, entouré de navires, perdu dans le fleuve comme un dieu humain, il peut très bien imaginer là-bas sa propre présence demeurée dans sa chambre. Il travaille, il fume, des papillons de nuit l'entourent et le frôlent. Il rêve à des nageurs perdus parmi les étoiles de la voie lactée, et suivant le grand courant qui traverse le ciel d'un bout à l'autre.

Un peu plus tard, le corps lassé, il monte lentement la digue, et voit tout près de lui la grande maison, et au deuxième étage, la fenêtre éclairée où l'attend une femme.

Tout, p. 95-97.

Couler

Il fit la planche et se laissa porter par le courant.

C'est agréable d'être une rivière, se disait-il on jouit d'un fort beau destin, on coule entre ses rives et sans bouger, on voit tout défiler: des joncs, un poteau, des racines d'arbre, puis on tourne sur soi-même, on voit le ciel, un arbre se penche un instant au-dessus de la berge, puis, c'est un papillon qui vole, et là-bas roulent et moutonnent comme des nuages verts le faîte des arbres du bois. Ah! qu'il est bon d'être étendu dans un lit de vase et de limon, d'être parcouru par le peuple des poissons pendant que l'air au-dessus de soi bourdonne de moustiques. Couler dans la nuit repose.

Blessures, p. 78-79.

Barbara Wright La puissance créatrice de l'eau dans l'œuvre de Paul Willems

Il y a de l'eau partout dans l'œuvre de Paul Willems. Ça sent le port d'Anvers, l'«odeur des algues» (*Miroirs*, p. 56) d'Ostende. Et puis, c'est l'Escaut qui coule vers le grand large et la pluie qui baigne tout. L'œuvre a macéré dans des souvenirs de mer et de fuites vers l'horizon.

D'ailleurs, le paysage s'y prête. Fleuves et étangs font place à des champs pris aux marécages, dans une perspective de ciel et de mer, et, par conséquent, double d'étendue. La nudité de ces lignes fuyantes fait rêver à l'infini. Willems, profondément enraciné dans ce pays de Flandre, est particulièrement apte à guetter non seulement les variations de temps et de saison, mais aussi «la complicité» (*Tout*, p. 62) des nuages et de l'homme. Bien sûr, il n'y a pas que l'eau qui joue dans cette symbiose. Les autres éléments «naturels» y figurent au premier plan: l'air, ou, si l'on veut, le vent — en particulier le vent d'ouest —, est amoureux de Maman Suzanne et même de l'Escaut dans *Tout est réel ici*: le feu brûle, non seulement dans la maison de «La Butte» (*Tout*, III, chap. 2), mais aussi dans l'effrayant incendie de forêt qui fait tant de ravages dans *Blessures* (chap. IV); la terre, ou plutôt le terreau, inspire plus d'un rêve de repos, de repliement sur soi. Mais c'est l'eau qui prédomine: l'eau avec toutes ses composantes, tous ses dérivés.

D'abord, on y boit énormément: du thé, du café ... et surtout de la bière (dans *Blessures*). Au point culminant du repas de noces manqué, dans *La Ville à voile*, lorsque tous ceux qui sont plus ou moins complices de ce mariage d'argent sont complètement ivres, on verse une bouteille de champagne sur le corps du mannequin, effigie de la jeune mariée (*Ville*, p. 168). Aux antipodes de ce baptême dérisoire se trouve la plaie de Suzanne, dans *Blessures*: la suppuration la vide de tout élan vital; alors que la terre, qui suppurait également après l'incendie, profite enfin des effets bénéfiques de la pluie. Liquéfaction entraîne mouvement, continuité, fécondité ... et dissolution.

Dès son premier livre, *Tout est réel ici*, le domaine imaginaire de Willems prend forme. On peut dire que c'est un domaine amphibie. Bordé à l'horizon, «où l'eau du fleuve rejoint le ciel» (*Tout*, p. 45), par l'embouchure de l'Escaut, il n'y a vraiment que deux points de repère dans ce paysage d'eau et d'immenses prés salés: «La Butte», maison familiale des Van Acker, où l'on comptait émerger en cas d'inondation du polder; et, de l'autre côté du fleuve, la «maison de la digue», où Jacques assouvit ses désirs au désespoir de Françoise, qui est follement amoureuse de lui. On y connaît «une douceur d'aquarium» (p. 61), une végétation sous-marine vibrante et mystérieuse (voir p. 38), une transparence lumineuse. Mais cette eau est violente aussi. Elle est dangereuse, surtout pour les nageurs, qui risquent d'être pris par les hélices meurtrières des remorqueurs qui passent ou d'être emportés par le courant. En effet, le récit reprend la légende de Héro et Léandre, à laquelle l'auteur fait allusion (p. 54), mais en la modifiant de manière significative: alors que Léandre périssait attiré par Héro, ici c'est Françoise, bouleversée et impuissante, qui suit Jacques tout ruisselant, guidé vers la «maison de la digue» par une fenêtre allumée ... elle finit par se suicider, non pas précisément dans l'eau, mais dans la neige, la neige qui «ressemble à la mort» (p. 135). L'eau pénètre ce livre à un point tel que le Père, qui est un intrus, s'aliène ses enfants, comme un «oiseau» qui «ne comprend pas un poisson»: «il

a des ailes,» avait dit Françoise, «nous avons des nageoires» (p. 22).

On a souvent parlé de l'animisme qui sous-tend l'œuvre de Willems. A propos de ce premier livre, on pourrait même risquer le terme d'anthropomorphisme; car, si Françoise «riait comme la pluie» (p. 24), «la vase, les feuilles et l'herbe brillaient doucement comme un sourire» (p. 55). Les deux forces se complètent, comme on le voit quand l'Escaut se laisse prendre par l'ouragan, ses vagues «intensément féminines en réponse au transpercement de l'orage» (p. 49):

> «Brusquement, au paroxysme, la pluie s'écrase en martelant le fleuve. L'air au même instant fraîchit et se détend. Le corps de la tempête se relevant après l'étreinte, s'en va par bonds se cogner aux arbres et aux maisons. Mais l'eau continue à frémir en vagues profondes.» (P. 50.)

Même les contes, qui éclairent en filigrane tout le «sens poétique» (p. 46) de ce livre, font appel à l'eau pour évoquer tout ce qu'il y a de fugace dans le beau. La jeune fille amoureuse du vent saisit au passage un coquillage; mais, ce faisant, elle se rend compte qu'elle n'a plus entre les mains qu'«un objet inerte [...] que le vent avait fui» (p. 47). Car la vie n'exauce pas nos vœux.

*

Tout est réel ici contient, sous une forme embryonnaire, toute la trame du roman *Blessures*, mûri d'ailleurs pendant la guerre et publié en 1945. L'infirme, qui est le narrateur du premier livre, est obsédé par l'idée de la difformité et de la pourriture, contrepartie de la grâce et de la beauté. Et il lui arrive de méditer un instant sur l'épisode suivant:

> «Un jour, une femme dans un village a enlevé devant moi le bandeau qui lui recouvrait l'œil, me montrant une espèce de boursouflure immonde, suintant de pus, et grosse comme un poing. J'en ai eu le cœur retourné et je ressentis aussitôt une haine violente pour les femmes.» (*Tout*, p. 66.)

Putréfaction: c'est en effet le triste sort de Suzanne, la belle garde-barrière du roman *Blessures*. Là aussi, l'avenir, qui s'annonçait si riche pour la jeune fille pure et aimante, est voué à l'irréalisation. Ce sont les forces du Malin, les contingences de la vie, tout ce qu'on voudra ... qui en sont responsables; mais le mouvement du roman suit l'emportement du courant dans lequel Suzanne et son amoureux, Nicolas, sont inexorablement pris. C'est comme si la Parque (ou Maria, son agent malfaiteur en l'occurence) avait pris la forme du liquide. La cruche de lait y paraît avec toute la blancheur de sa pureté, avec une passion contenue qui fait penser à une laitière de Vermeer; et quand la «cruche blanche» (*Blessures*, p. 23) se casse et fait «une grande tache blanche sur le carrelage rouge» (p. 25) du café de Maria, on sent que déjà les événements tragiques se nouent, à l'insu du jeune couple idéal, qui se verra impuissant devant le poids des générations précédentes, devant la force des choses. L'ombre de Greuze passe aussi, mais c'est ici la mère qui est amenée à laisser tomber la cruche, et non pas la jeune fille. Et la blancheur du lait qui s'étale sur le rouge du carrelage (rouge, couleur de passion chez Willems) préfigure la mainmise de la putrescence sur la pureté de corps et d'âme de la jeune amoureuse. Le lait finit par devenir signe d'une proche agonie, breuvage bon seulement pour les grands malades.

Dans une ambiance qui était déjà incandescente (dans les premiers chapitres, on ne fait que suer, boire et rêver de fraîcheur), c'est l'oiseau de feu qui frappe le premier. Le bois prend feu, menaçant la ferme de Nicolas, et, dans une évocation magistrale qui n'est pas sans rappeler Stravinsky, l'incendie déferle comme une vague de fond: «Le moindre souffle gonfle les flammes comme des voiles» (p. 65). Tous les éléments y conspirent: le feu lance les «armées du soleil» (p. 57); le vent les propage, de manière terrifiante; la terre, brûlée, subit des blessures mortelles. Mais c'est par l'eau que se traduit la panique de tous ceux qui se livrent au combat contre l'incendie: transpirant, ils luttent contre l'incendie qui menace de les ruiner, sans sentir la chaleur qui, elle, «semblait manger les bruits» (p. 65), «semblait matérialisée» (p. 69); et,

une fois le feu éteint, «poisseux de sueur et de poussière» (p. 74), ils plongent dans l'eau de la rivière, pour y chercher la «tendresse» et la «bénédiction» (p. 75). L'amour de Nicolas et Suzanne est à son sommet. Suzanne, qui s'était jetée à corps perdu contre les flammes par amour de Nicolas, au point de faire croire qu'«elle était devenue elle-même le combat contre l'incendie» (p. 73), semble maintenant naître des eaux (p. 75) avec une force presque mythologique. Un moment paradisiaque s'ensuit, où l'on assiste à l'apothéose de l'eau, l'eau qui est «précieuse entre toute chose, a dit un très ancien poète» (p. 78):

> «Ah! L'eau sur la peau! Ah! L'eau! D'où vient-elle? Où va-t-elle? Elle enlace le corps un instant et part, mais elle a beau fuir, elle continue à caresser et sa fraîcheur pénètre jusqu'aux os puis dans l'âme. Toute l'âme est irriguée et verdit.» (P. 77.)

L'«eau est noire amie» (p. 77). Mais il s'avère bien vite que l'eau, ou ses dérivés, peuvent aussi jouer un rôle hostile. Le limon, c'est la poussière de l'eau et, comme tel, il est le plus souvent bénéfique dans l'œuvre de Willems, où la peau couverte de limon laisse entrevoir une ouverture à la vie, contrastant avec la blancheur maladive d'une peau qui ne voit jamais le jour, ou qui n'est jamais caressée par l'air. Mais la boue, c'est autre chose. Dans la boue, l'eau se présente dans toute sa pesanteur. Déjà, dans le premier récit de Willems, un éclaboussement trouble la vision à un moment critique de la narration, et empêche de voir (*Tout*, p. 30). Mais dans le roman *Blessures*, la boue entraîne la ruine de Suzanne. En se détendant après l'angoisse de l'incendie, et en se baignant dans la rivière, Suzanne et Nicolas jouent à se lancer des mottes de limon. Pour en éviter une, Suzanne se baisse et, perdant l'équilibre, tombe dans la boue où elle se casse la tête contre le fer d'une des haches qui avaient servi à lutter contre l'incendie. Le «minéral» s'est toujours montré hostile dans l'œuvre de Willems: ici il inflige une blessure qui atteint non seulement Suzanne et la petite communauté où elle vit, mais qui nous touche tous, qui implique l'humanité tout entière.

Dès lors, les jeux sont faits. «Sang», «eau» et «boue» (*Blessures*, p. 81) s'entremêlent pour nous transporter dans un lent processus de dégradation: petit à petit, tous les rêves de Suzanne se défont, ses pauvres parents perdent leur raison d'être. Tout n'est que pourriture et pestilence. La médecine et la foi se révèlent impuissantes devant les ravages de cette plaie qui ne veut pas se fermer. Malgré les bandages, ce visage abîmé apparaît comme une suppuration qui prendra bientôt des dimensions surhumaines. Suzanne devient étrangère à elle-même. Quand elle se regarde dans le miroir, «elle voit apparaître sur son visage un second visage», «un second visage qui ne lui appartient pas» (p. 122). Le «pus» et la «salive» (p. 122) l'emportent. Dans ses cauchemars, un crapaud — animal qui vit près de l'eau et dont la laideur a frappé l'imagination populaire — s'accroche à sa figure (p. 123). Le médecin lui recommande de boire du lait, mais le sang de la jeune fille «tourne au pus comme du lait qui se gâte» (p. 140). Comme Jacques dans *Tout est réel ici* (p. 89), Suzanne a du mal à parler; les mots s'arrêtent au fond de sa gorge, ou plutôt, ils en sortent «difficilement» (*Blessures*, p. 147). Mais alors que, pour Jacques, l'expérience (tout en entraînant la ruine de Françoise) n'a été que passagère, pour Suzanne, c'est une condition permanente. C'est «comme si la langue était gonflée»:

> «[...] il y avait aussi un espèce de sifflement mouillé de salive qui entourait les mots d'une gangue, comme si une seconde personne parlait par la bouche de Suzanne et en même temps que Suzanne.» (P. 147.)

C'est dans l'obscurité que Nicolas continue à aimer son Eurydice après le tournant de la blessure: elle a honte d'être vue et, en effet, le premier regard jeté par cet Orphée dans le royaume interdit le détourne complètement de son amour et ne lui inspire que révulsion et répugnance. Il s'en trouve diminué, lui aussi; se rend compte égoïstement de sa «blessure» à lui, s'en plaint et abandonne son idéalisme d'autrefois. Il se range dans le camp hostile, s'adonne à la boisson et a «l'impression de se

vomir lui-même» (p. 179). Il est incapable de donner suite aux derniers appels de Suzanne. Aussi celle-ci doit-elle continuer à subir sa lente et solitaire agonie. A un jour près, un an après le grand incendie, Suzanne est morte: «elle s'était épuisée en pus» (p. 198). Aussitôt après, «la pluie et l'orage viennent enfin rafraîchir le pays» (p. 198). Tout se passe comme s'il existait un parallélisme, en sourdine, entre Suzanne et la terre brûlée, comme aussi, en sens inverse, avec Félip, mari convalescent de Maria, qui est mort seul, «mouillé de fièvre» (p. 59), lorsque tous les autres luttaient contre l'incendie. On devine déjà une réciprocité entre la vie et la mort dans l'œuvre de Willems.

*

Vingt-deux ans plus tard, après avoir fait ses preuves de dramaturge, Willems valorise ce même brassage de vie et de mort dans une pièce particulièrement accomplie, *La Ville à voile* (1967). C'est comme si on assistait à la dramatisation de la légende de La Fontaine de Jouvence. Josty, revenant de Bornéo, retrouve Anvers quarante-deux ans (à un jour près) après qu'il s'est promis de peiner, de faire fortune et ensuite de rentrer à Anvers, de capter la «ville à voile», c'est-à-dire de connaître le bonheur dans le port qui l'a vu naître et où il a fait ses rêves de jeunesse. C'est une recherche délirante du temps perdu, où l'on voit apparaître le domaine imaginaire de Willems, toujours dans la hantise de l'eau, mais avec cette différence que le temps écoulé fait valoir la dimension du voyage, de l'initiation et, infailliblement, de la dissolution.

Ici, peu s'en faut que l'eau n'empiète sur la scène. Maison à gréement ou cathédrale engloutie? Les Roi, propriétaires d'un commerce de bric-à-brac, ont exécuté à la lettre les ordres de Josty: il avait exigé que tout, dans leur bric-à-brac, soit tel que dans son souvenir. A cette fin, il a fallu repêcher dans l'Escaut le piano mécanique, susceptible de procurer à Josty le souvenir de la musique qui l'avait réjoui dans le temps, devant les cafés de marins. Il a fallu également récupérer le mannequin qu'il avait coutume de considérer rêveusement dans la vitrine du *Magasin Roi*. Anvers, pour Josty, c'est surtout un «parfum d'eau» (*Ville*, p. 27).

Rapaces, les Roi comptent vendre chèrement à Josty leur commerce et marier leur fille, Anne-Marie, à un notable guindé — projet qu'ils qualifient, à un moment donné, de «grosse affaire immobilière» (p. 98)! Mais l'arrivée de Josty les arrête sur ce chemin. Josty est, en quelque sorte, le pendant de la jeune Anne-Marie dans cette pièce. Ni l'un ni l'autre n'atteindra l'accomplissement de ses désirs, pas plus que les autres personnages dans l'œuvre de Willems. Anne-Marie aurait voulu vivre dans l'immédiat, avec Dile, son amoureux. Mais celui-ci, croyant (comme Josty l'avait fait à son tour) qu'il n'y a pas de bonheur sans argent, propose à Josty de lui passer Anne-Marie et entraîne la jeune fille dans cette démarche en lui faisant croire que Josty, étant vieux et malade, n'en aura pas pour longtemps et qu'après sa mort ils seront riches et vivront dans le bonheur. Ignoble dessein, voué à l'échec, où Josty finit par constater, lui aussi, l'impossibilité de retrouver son idéal de jeunesse et prend la fuite, comme un animal blessé, en compagnie de son ancienne maîtresse, Feroë. Il était tombé dans un leurre amer, se rendant compte que «chaque souvenir est un sanglot» et que «la ville à voile n'existe plus» (p. 154).

Dans ce pèlerinage-épreuve, il existe pourtant d'autres «doubles» tout aussi significatifs. Le mannequin, surnommé «Fenêtre» par Josty, lorsqu'il l'admirait, tout jeune, dans la vitrine du *Magasin Roi*, et la jeune Anne-Marie se ressemblent comme deux gouttes d'eau. C'est d'ailleurs pour cela que Josty se laisse séduire. Le mannequin a ses avatars dans l'œuvre de Willems: l'homme de neige dans *Tout est réel ici* (III, chap. 2) et la statue de limon dans *Blessures* (p. 80). Cela représente, non pas une manière de «faire semblant», mais plutôt une façon de vivre par procuration. Devant l'interdiction du fruit défendu et les refoulements de l'être sensible,

il est tentant de se livrer à ce genre de fantaisie. Et Agréable, l'employé des Roi, ne manque pas d'y succomber. Loin d'être un personnage accessoire, comme on pourrait le croire au premier abord, Agréable joue un rôle de «double» (ironique, bien sûr) vis-à-vis de Josty. Tout comme celui-ci, Agréable est amoureux du mannequin et aime la musique de danse. Lui aussi doit regarder Anne-Marie «de loin», «c'est tout» (*Ville*, p. 60). Toucher de trop près à l'idole, c'est la briser, comme Josty en fait lui-même l'expérience. Si Agréable est d'abord présenté comme un «recueilli un peu bête» (p. 33), il ne faut pas s'y méprendre: il joue un rôle capital à la fin de la pièce, en détournant la chasse des créanciers de Josty par un faux renseignement; et, de toutes façons, il n'est pas impossible qu'il préfigure, en quelque sorte, la «folie» de Josty. Anne-Marie fait souffrir Agréable en l'obligeant à faire «le guet» (p. 58) pendant qu'elle essaie d'engager Dile dans une scène d'amour; tout comme Josty met Feroë, son ancienne maîtresse, dans une situation impossible, en lui demandant de surveiller ses premières démarches auprès de sa nouvelle épouse, en l'avertissant par un signe s'il se méprend.

«Doubles»? Peut-être serait-il plus exact de parler de «reflets», au cours de ce voyage où le «vieux capitaine» a jugé bon de lever «l'ancre» et de remonter dans le passé. Josty aurait voulu que tout s'immobilise en attendant son retour. Mais la «musique chaude» des pianos mécaniques a été remplacée par «les juke-box» (p. 28). Anvers-la-Nuit, dont il avait gardé un souvenir si lumineux, est devenu «de plus en plus sombre» (p. 155) à cause de l'éclairage au néon. Il n'y a plus de maisons à voile; il n'y a que des «antennes de télé partout comme de petits navires de guerre» (p. 35). Somme toute, les reflets dans l'eau risquent d'être illusoires: comme pour les maisons d'Anvers, on risque de ne pas s'y reconnaître (p. 54); et d'ailleurs tout dépend de la limpidité de l'eau, de la lucidité du regard et ... du jeu de la réfraction. On a souvent l'impression de lignes brisées, de rayons déviés, de dislocation enfin dans l'optique de ce grand spécialiste de l'eau qu'est Willems. Phrases incomplètes, «musique *à trous*» (dans les contes de Jacques (*Tout*, p. 35), aussi bien que dans *La Ville à voile*), ce sont autant d'«intermittences», non seulement «du cœur», mais aussi de l'âme. A croire que le fait de mourir ne serait qu'une autre intermittence ... à compléter par la suite?

Mais, on le sait, la nature a horreur du vide. L'homme aussi. C'est pourquoi il faut tâcher de combler les lacunes, d'avoir recours à ces «gestes-masques» qui seuls nous permettent «de nous raccrocher à la vie» (*Tout*, p. 116). C'est pourquoi on a appris à Agréable à «dire trois fois les formules de politesse»: «comme ça, on est sûr» (*Ville*, p. 33). L'habitude, c'est réconfortant, même si c'est une petite mort. La répétition, c'est la seule sauvegarde contre l'effritement du temps, ce qui explique peut-être le réflexe de M. Roi, qui prolonge ses observations par des quasi-synonymes jusqu'à l'absurde, jusqu'au comique même. On n'évite pas pour autant les remous du courant qui nous emporte. C'est alors qu'on ne se sent pas bien dans sa peau. C'est alors qu'on ne se retrouve plus, qu'on cherche ses mots, comme la pauvre Suzanne, et qu'on a l'impression d'avoir dans la bouche, non plus une langue, mais une «grosse, visqueuse [...] bête» (p. 40), «macérée dans la salive» (p. 41). L'épouse de M. Roi en a tellement peur qu'à quatre reprises (p. 43, 48, 84, 172) elle regarde sa langue dans un miroir ... La Fontaine de Jouvence s'est bel et bien asséchée.

*

Miroirs et fenêtres nous conduisent à la pièce de Willems intitulée *Les Miroirs d'Ostende*, créée en 1974. Le voyage sur l'eau s'y poursuit à un stade ultérieur. On vire sur la mer du Nord, sur l'océan, sur une «brume» qui «ressemble à un autre océan» (*Miroirs*, p. 36). L'indication scénique nous apprend

que nous sommes à Ostende «pendant la guerre», «n'importe quelle guerre»: «Oublier l'histoire, l'occupation. Retenir le vide» (p. 9). «Le vide», c'est bien l'ambiance de cette pièce. La seule fenêtre qui donne sur la mer «peut s'ouvrir et se fermer»; mais elle est «murée», «aveuglée de briques rouges» (p. 9).

Dans cette pièce, on a l'impression de vivre, à huis clos, sous la mer, entouré de cloisons étanches qui risquent à tout moment de devenir poreuses: «au fond d'une maison, au fond d'Ostende, elle-même au fond de la mer» (p. 37). On est en présence d'un autre couple mal assorti, la baronne Dentile et le docteur Posso, qui s'agacent l'un l'autre. Mais il faut bien passer le temps. Le docteur Posso est un spécialiste des coquillages, où il trouve «une réponse apaisante à un monde en continuelle décomposition» (p. 11). Et pour distraire la baronne Dentile, il lui lit, à voix haute, des extraits d'un roman sentimental, dont elle ne semble jamais se laisser.

C'est d'ailleurs de cette lecture qu'ils tireront l'idée de «préparer [leur] après-guerre» (p. 23), comme ils disent, en essayant de revivre leur jeunesse par procuration. Une indication scénique sollicite notre concours, en nous demandant de les aider à «échapper à eux-mêmes» (p. 29). Là, dans le futur antérieur, pour ainsi dire, la guerre est finie et la fenêtre dégagée. On voit à nouveau la mer mais on voit encore les traces de la guerre: «Les maisons de la digue sont encore camouflées en vagues. On dirait qu'on voit les façades sous l'eau.» (P. 35.) Le mur enlevé, on peut entendre à présent «le chant profond de la mer»: «Chant respiré des vagues, écroulement d'eau, chuchotements, pulsations.» (P. 41.) C'est, bien sûr, à cause de la guerre qu'on avait muré la fenêtre: question de sécurité; et puis la plage était minée et les vagues, en déferlant, faisaient l'effet de jeunes noyés qui se retournaient ... Pour faire face à cette irruption de la mort dans la vie, le docteur Posso, incarné maintenant dans le personnage de M. Bax, son alter ego, a inventé une «contre-musique» (p. 42): l'équivalent, en quelque sorte, de la «musique *à trous*» de *La Ville à voile*.

Dans cette atmosphère de furtives connivences, la baronne Dentile et le docteur Posso s'efforçent de se renouveler en changeant de personnalité et de nom: ils se font entremetteurs et se proposent d'agencer la liaison, interrompue par la guerre, d'une certaine Alba et d'un certain Guy, qui deviennent leurs locataires. C'est un chassé-croisé de quiproquos et de fausses identités: Alba et Guy ne sont pas les personnes qu'on croit, le vrai Guy est mort et la vraie Alba rend impossible les relations qui étaient sur le point de se développer entre le jeune couple. Encore des amours voués à l'échec ... mais cet échec est aussi celui de l'expérience du docteur Posso et de la baronne Dentile; ceux-ci retombent dans un temps sans avenir, «les pieds enchaînés à leur destin» (p. 101). Suivant l'indication scénique, «nous retombons avec eux» (p. 101). On a l'impression de retrouver le «mausolée du fond de la mer» (p. 55). Il semble presque qu'on n'ait plus qu'à héler Charon pour traverser le Styx dans sa barque.

Et pourtant, il ne règne ici nulle atmosphère suicidaire: plutôt une totale acceptation de la mort. Les miroirs en sont un signe révélateur. La première idylle de Guy et d'Alba s'était déroulée à Ostende dans une chambre à miroirs, et il semble que tout ce qui s'est passé depuis se déroule dans un jeu complexe de miroirs. Rejoignant ce que Willems dit ailleurs dans son œuvre, M. Bax, alias le docteur Posso, hasarde une prophétie: «Le monde devenu miroir reflètera des instants choisis.» (P. 53.) «Le bonheur n'est qu'une perspective», a-t-on lu dans *La Ville à voile*, «une rue qui s'en va entre ses trottoirs» (*Ville*, p. 113). Le paradis, serait-ce ce point de fuite? Et nous permet-il, un instant, de contempler, hors du temps et de l'espace, les quelques moments privilégiés de notre vie? Est-ce ainsi qu'il faut comprendre l'affirmation exaltée de Guy: «Tout est toujours et à chaque instant un peu plus beau qu'avant» (*Miroirs*, p. 71)?

Il n'en reste pas moins vrai que, pour Willems, les moments d'extase sont comme ce

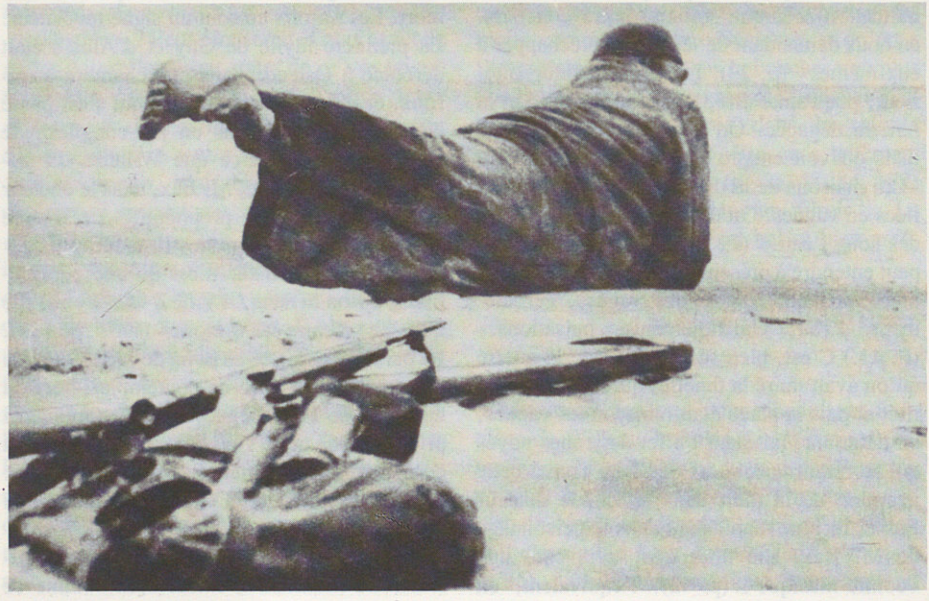
moment de recueillement où le grand Jean, après l'incendie évoqué avec tant de dynamisme dans *Blessures*, fait la planche et se laisse aller à la dérive sur la rivière (*Blessures*, p. 79). Il y oublie, certes, sa passion pour la fille de Maria; mais sa quasi-identification avec la rivière l'empêche de se figer dans une contemplation stagnante. Car, mer de repos n'implique nullement sclérose de l'âme. Bateliers, il nous suffit peut-être d'écouter attentivement les consignes du maître éclusier d'Anvers, dont la voix amplifiée par un haut-parleur résonne comme celle d'«un dieu» (*Ville*, p. 93), dans *La Ville à voile:*

«Batelier, tu m'entends? En avant doucement! [...] allons, batelier... batelier... du mou, du mou... laisse venir... doucement...» (P. 94.)

Peut-être qu'alors nous déboucherons près du Kiewit, ce banc de sable à l'embouchure de l'Escaut, lieu privilégié où les enfants Van Acker ont vu l'inconnu «solaire» surgir des eaux pour les initier à des Contes qui assument finalement la signification de paraboles. Dans l'un de ces Contes, le narrateur finit par se trouver dans la neige: en se relevant, il regarde son propre corps comme on voit l'intérieur d'un masque. «Je sais maintenant», affirme-t-il, «que la mort a cette forme: c'est un miroir dans lequel on s'enfonce» (*Tout*, p. 40). Pour tous ceux qui, comme Willems, sont des gens «dont l'eau est marraine» (*Blessures*, p. 75), une telle perspective doit constituer l'aboutissement d'une union lentement préparée entre toutes les complexités de l'existence. Terminons en citant les attributs de ce monde choisi auquel Willems appartient lui-même au premier chef, au point qu'il semble faire ici son autoportrait:

«Parfois ils ont des yeux mille fois lavés et un visage calme, d'autres fois ils sont obscurs. A voir ceux-ci, on sent que quelque chose de grand monte en eux, soudain leur force éclatera, ils frapperont. Mais tous portent en eux les dons de l'eau; ils détendent l'air et donnent le calme. Leur couleur est le vert, car ils appartiennent au monde végétal. C'est pourquoi ils aiment s'étendre avec leur amie sur l'herbe près d'une rivière, alors ils ne voient du monde que son seul reflet.» (*Blessures*, p. 76.)

Un chasseur de phoque.



Tract

Comme l'eau qui n'a qu'un bruit.
SCHEHADÉ

Il faut le proclamer. Il faut le dire et le redire: le déluge n'a jamais eu lieu et l'eau n'a pas encore été *vraiment* créée. L'eau est une respiration. Sans corps. Qui est donnée et puis reprise. La marée va et vient. L'eau pressée chuchote son secret au rivage. Elle dit qu'elle court, coule entre les doigts, s'évapore. Et si elle gèle bientôt elle fond.

Coupez les ailes!
Interdisez la roue!
Changez le vent en roc!
Arrêtez le monde!
Exigez que l'eau soit créée!
Exigez l'hiver sans dégel pour que l'eau se repose enfin.

Méthode

Je me souviens. C'était au début des années trente. J'avais construit un canoë de mes mains maladroites. Bien que toute de guingois, cette frêle pirogue de toile et de lattes me portait dans l'estuaire de l'Escaut. A marée basse, le fleuve s'y divise en plusieurs bras qui coulent avec paresse entre les îles blondes des bancs de sable. Par temps brumeux, les rives se fondent au loin dans une lumière soyeuse et, lorsque la marée haute submerge les bancs de sable, on se perd en une ivresse lente sur l'immense fleuve étale aux courants sournois.

A Bruxelles, où je faisais mes études de droit, je guettais le temps et, dès qu'un certain vent d'est suscitait des ciels légers, je fuyais l'Université pour m'embarquer sur mon esquif. J'errais dans le Bas-Escaut pendant des jours et je pagayais lentement entre ciel et eau. Par temps calme, le jusant me portait jusqu'à la barre, frontière de l'estuaire et de la mer du Nord. Bientôt, la marée remontait, les petites vagues hérissées du flot me refoulaient et j'abordais à Doel, village riverain de l'Escaut en aval d'Anvers, où s'élèvent aujourd'hui les tours des réacteurs atomiques. Autrefois, c'était là que commençait l'Escaut sauvage.

Il y avait à Doel un café, bien connu des habitués du Bas-Escaut, dont le patron, Jan Syss, était chasseur de phoques et d'oiseaux aquatiques. La salle du café était ornée de

centaines d'oiseaux empaillés: canards, grèbes, plongeons, oies, cygnes, sarcelles, butors, mouettes, goélands, chevaliers, hérons, sternes, bref tout ce qui vole sur les mers et dans les estuaires du nord.

Il y avait aussi des photos de chasse au phoque. Grands mangeurs de poissons, ils vivaient nombreux encore à cette époque dans le Bas-Escaut. Pour protéger la pêche, le gouvernement hollandais payait d'assez fortes primes par phoque tué.

Je passais de longues soirées dans ce café à écouter Jan Syss faire le récit de ses chasses, en buvant des «petits blancs», genièvre bâtard que je trouvais exquis.

«A marée descendante, disait-il, on va à la rame jusqu'à un banc de sable, on se couche au bord de l'eau, on s'efforce de ressembler à un phoque et on attend sans bouger. Quand le phoque s'approche et vous regarde de son œil globuleux en croyant reconnaître quelque honorable membre de sa tribu, on fait glisser lentement le fusil sur lequel on est couché. On tire. Et ça y est!» concluait-il en vidant d'un coup son petit blanc.

Je suis ses conseils et vais, moi aussi, à la chasse au phoque, mais sans fusil.

J'ancre mon canoë, je me déshabille et je vais nu jusqu'au bout du banc de sable. Je m'étends au bord de l'eau, je m'appuie sur le coude, je relève un peu la tête comme font les phoques, les pieds en équerre comme Charlie Chaplin, pour simuler des nageoires.

J'attends.

Nulle pensée.

L'eau, l'air, le ciel. Murmures confus. Tout vient à moi. Et j'oublie la chasse au phoque.

S'il est arrivé deux ou trois fois que la gentille tête fine et lisse d'un phoque à moustaches — style Verhaeren — surgisse de l'eau, cette vision a pris rang parmi toutes les autres dans le grand message du monde.

S'agissait-il d'un message? Était-ce la marée du temps que je percevais? Ou la fusion des choses dans le rien, par lequel j'étais moi-même absorbé? Un néant bleu, brumeux et doré où se diluaient le fleuve et le vent.

J'ai gardé un souvenir intense de ces heures. Couché, absent de moi-même, chasseur chassé, piégé par l'instant que je tentais de piéger.

Je voyais parfois de grands navires, bleus ou blancs selon la lumière, et qui me semblaient immobiles à jamais, car mon rêve me révélait que c'était moi et le banc de sable où j'étais couché, l'air, le fleuve, le soleil, l'univers qui dérivions. Épave ballottée, je flottais ainsi pendant des heures qui duraient un instant et un siècle.

Je m'éveille de mon absence quand les vaguelettes de la marée montante viennent éclabousser mes flancs. Ces caresses, ou plutôt ces petits couteaux froids, me blessent. Je me dresse péniblement. Mon cœur se remet en marche, mon sang est lent, mes articulations ankylosées. Je vais en trébuchant vers mon canoë qui, déjà soulevé par la marée, oscille joyeusement en tirant sur sa corde.

«Écrire», dans *Cathédrale*, p. 78-81.

JE PARLAIS DE L'APPEL DES NUAGES. C'EST DANS L'EAU QUE J'AI COMMENCÉ Á suivre cet appel. En traversant l'Escaut à la nage d'abord, pour répondre à l'attirance de l'autre rive. Mais, évidemment, quand j'y arrivais, je me rendais compte que je n'étais encore nulle part, que l'appel venait de plus loin. Et de même, quand je descendais l'Escaut, c'était l'horizon qui m'appelait. J'allais toujours plus loin. Jusqu'à l'embouchure du fleuve. Puis jusqu'à Bredene, près d'Ostende, après avoir contourné le môle de Zeebrugge. Je campais sur la plage et j'entendais l'appel qui venait à nouveau de plus loin.

Tract

Allons! Vite! scions la branche sur laquelle nous sommes assis!

A bas les arrimages, les socles, les murs de granit! A bas les branches d'acier! A bas les attaches au tronc!

Vive la branche!

Appel

Les vagues sont comme la voix du bateau. Il dit, tu entends? viens, viens, viens.

Plage, p. V.

L'avenir (I)
Souvenir

Cette nuit, j'ai été réveillé par le vent du nord dont le courant glacé inonde la chambre. J'entends comme autrefois les sirènes des navires sur l'Escaut. Souvenir! C'était l'appel des îles. L'appel de la nuit aussi. L'Appel. J'étais pris d'une nostalgie passionnée de l'avenir. Comme les années étaient lentes! J'avais envie de sauter les équinoxes et d'être déjà celui qui traverse les mers. Besoin intense et confus de suivre dans la tempête la dérive des banquises, ou de vivre l'immobilité de la mer des Sargasses.

Cette nuit ce n'est plus un appel, mais un présage, assez solennel et apaisant, qui m'annonce que mon voyage s'achève. Mais quel voyage? De toute ma vie je n'ai entendu d'autre signe que ces sirènes dans la nuit.

Le départ n'est jamais venu. On reste toujours au port. Peut-être parce qu'il n'y a qu'un seul départ.

Voyages

En sortant de rhétorique, je me suis engagé comme aide-steward sur un grand pétrolier. Je n'avais pas grand chose à faire, je gagnais d'ailleurs un salaire symbolique. J'ai fait un très long voyage, cela a duré plus de deux mois et ce fut pour moi un contact essentiel avec la mer. Après plus de vingt jours nous sommes arrivés à Galveston par le golfe du Mexique. Autre souvenir d'Apollinaire:

Sur la côte du Texas
Entre Mobile et Galveston il y a
Un grand jardin tout plein de roses
[...]
Comme cette femme est mennonite
Ses rosiers et ses vêtements n'ont pas de boutons ...

Je suis resté des heures et des heures à l'avant du bateau, quand je n'avais pas mon travail à faire. Je faisais le phoque, j'avais de longues méditations. Dès que l'on arrive dans l'Atlantique, on se trouve dans un monde incroyable, les vagues sont tellement immenses que même un très grand bateau les gravit comme si c'étaient des montagnes. Soudain apparaissent alors des signes auxquels on ne s'attend pas. Les poissons volants surgissent. Comme ils ont peur du bateau, ils sortent de l'eau et certains retombent sur le pont. Quand les marins en trouvent un, ils le momifient et le vendent comme une sorte de petite sirène. Dans le magasin d'Ensor, on trouvait de ces poissons volants changés en sirène, leur queue était sculptée et noire comme si elle était calcinée, ils avaient un petit buste de femme, de tout petits yeux faits avec des boutons de nacre et une sorte d'algue en guise de chevelure. C'était vraiment incroyable. De pareils objets sont devenus très rares aujourd'hui mais on les fabriquait encore sur ce bateau.

Quand on arrive près des États-Unis, on rencontre le point où le courant froid qui descend du Labrador se trouve côte à côte avec le Gulf Stream qui sort du Golfe du Mexique. C'est vraiment aussi précis que la frontière linguistique en Belgique, d'un côté l'eau est gris-bleu et froide, de l'autre elle est d'un bleu transparent et chaude. On voit là des poissons qui, paraît-il, attendent dans le courant froid pour manger les poissons qui viennent du Gulf Stream et perdent connaissance au bout de quelques instants à cause de la différence de température. Ces poissons du Gulf Stream sont d'une couleur éclatante, rouge ou bleu ou jaune vif, tandis que les autres sont plutôt

d'une couleur verte qui se confond avec l'eau froide. Un peu plus loin, nous sommes entrés d'un coup dans le Nord et ses épais brouillards. Il y a aussi les tempêtes. J'ai eu la chance d'en connaître une très forte pendant ce voyage: on pense évidemment à *Moby Dick* ou au *Nègre du Narcisse* de Conrad, qui est un des livres les plus admirables que je connaisse. On sent ce que peut devenir l'océan, le bateau n'est plus qu'un jouet qui est manipulé et jeté dans tous les sens et l'eau passe au-dessus du pont. Je me souviens très bien que la cuisine était au milieu du bateau, près du carré du capitaine et des officiers; c'est là qu'on mangeait. Le cuisinier devait porter du café ou du thé à l'arrière, où était l'officier-mécanicien, et passer par une longue passerelle. J'ai vu son plateau enlevé par une vague, lui était tout mouillé, il devait retourner à sa cuisine et recommencer. Dans la petite cabine qu'on m'avait donnée, les lits étaient suffisamment petits pour que l'on puisse s'y caler quand le bateau tanguait ou roulait très fort, tous les objets qui n'étaient pas calés tombaient sur le plancher et passaient d'un côté à l'autre de la cabine. Et puis on remontait dans le golfe du Mexique et c'était la fameuse mer des Sargasses. J'avais étrangement l'impression qu'au bout du voyage je recevrais quelque chose de promis. Et quand nous avons atteint l'Amérique, je n'ai rien reçu car la promesse, je l'avais rêvée. Alors brusquement l'appel est venu de l'Europe, il était derrière moi.

Premier voyage

Première surprise: les poissons volants. On se dit: attention! Si les poissons ne se contentent plus de nager, si les poissons volent! ... on attend quelque chose ... Mais toujours les vagues, toujours les vagues, et les poissons qui volent. Pour le reste, il n'en foutent pas une datte, ces poissons! Ça non! Tu penses: s'ils volent, ils chantent aussi, peut-être? Non. Ils ne chantent jamais. Tu leur crèverais les yeux, qu'ils ne chanteraient pas. [...] Autre surprise: le caractère du capitaine. Un foutu caractère. Moi, j'aime les gens comme moi. Alors, ça va. Pas d'histoires! Voilà ce que je dis. Mais les poissons volaient, le capitaine gueulait, et nous, on travaillait.

Plage, p. V.

Cosmogonie

Il y eut d'abord la nageoire,
et puis le poisson sortit de l'eau
et il y eut la nage-aile.
Après, vint l'aile.
Oiseau, pauvre oiseau, tu ne peux plus
voler sous l'eau.

C'EST LE HASARD DE MON TRAVAIL AU PALAIS DES BEAUX-ARTS QUI M'A FAIT voyager énormement. Je me suis établi alors un système de voyage. Comme je devais voyager pour choisir des spectacles, je me suis dit que je devais les choisir sans m'informer au préalable de ce qu'ils étaient pour que mon jugement ne soit pas prévenu. Je n'ai pas voulu, par exemple, étudier l'opéra de Pékin avant d'aller en Chine, je n'en savais rien du tout, je voulais recevoir le message directement, voir si je pouvais le recevoir avec mon bagage occidental. De même pour la Russie: je ne me suis pas informé de ce qu'elle était, je ne savais que ce que tout le monde en savait, la fin du XIXe siècle, Tchékhov, Dostoïevski, l'histoire de la Révolution d'octobre et c'était à peu près tout. J'ai donc eu avec ces pays un contact extrêmement direct. C'est de cette façon-là que j'ai touché à cet ailleurs que sinon je n'aurais peut-être jamais rencontré.

Méthode

Je rêve d'un homme qui aurait désappris les langues de la terre jusqu'à ce qu'il ne puisse plus comprendre, dans aucun pays, ce qui s'y dit.

Qu'y a-t-il dans la langue? Que cache-t-elle? Que vous prend-elle? Au cours des semaines que j'ai passées au Maroc, je n'ai essayé d'apprendre ni l'arabe ni aucun dialecte berbère. Je ne voulais rien perdre de la puissance exotique des cris. Je voulais être touché par les voix telles qu'elles sont par elles-mêmes et n'en rien affaiblir par un savoir artificiel et insuffisant. Je n'avais rien lu sur le pays. Ses coutumes m'étaient aussi étrangères que ses habitants. Le peu de ce que l'on apprend trop facilement au cours d'une vie sur chaque pays ou chaque peuple, s'oublie dans les premières heures.

Elias Canetti, *Les Voix de Marrakech* (trad. François Ponthier).

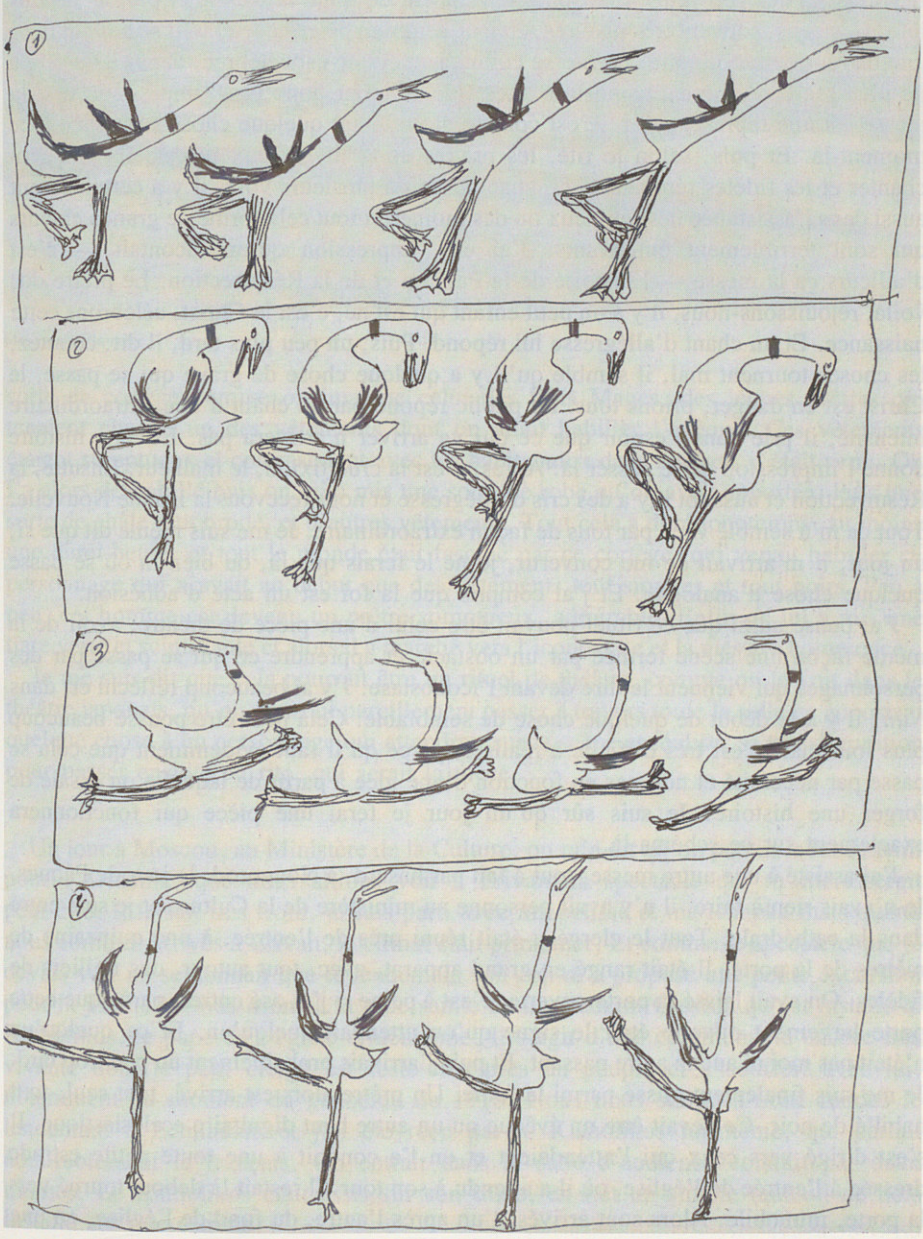
Denis Rivière, *Tempête*.

La première fois que j'ai été a Moscou, c'était en plein hiver et y aller était encore tout un voyage. C'était en 1953, Staline venait de mourir. Il fallait passer par Helsinki, où j'ai dû attendre pendant deux jours l'avion russe qui allait à Léningrad. C'était un vieux D.C.3 presque assemblé avec des ficelles. Il n'y avait pas de ceinture de sécurité et je voyais des Russes qui fumaient des cigarettes en marchant nerveusement dans le couloir central de l'avion. Enfoncés dans leurs fourrures, ils avaient l'air perdu dans leur monde intérieur. Il n'y avait pas beaucoup de passagers, personne ne me parlait. Quand je suis arrivé à Léningrad, on m'a mené dans un immense restaurant dont les tables étaient dressées comme pour un banquet, mais il n'y avait personne. C'était exactement comme dans le tableau de Spilliaert: une salle de restaurant avec des nappes toutes blanches et des verres de cristal taillé. On m'a assis, j'étais seul, et on m'a apporté des monceaux de nourriture, du caviar, etc. A cette époque, l'arrivée d'un étranger était là-bas quelque chose d'inaccoutumé. Et puis je suis arrivé à Moscou par une neige terrible, très tard dans la nuit. Le lendemain, j'ai dû attendre à l'hôtel toute la journée. Le soir, quelqu'un du ministère de la Culture est venu me chercher et m'a dit: nous allons au Bolchoï. Et nous y sommes allés à pied. Nous avons marché dans la neige, dans le froid et c'était extraordinaire. Je voyais les tours du Kremlin surmontées d'étoiles rouges lumineuses et comme Moscou n'est pas très éclairé, ces étoiles étincelaient et exaltaient le secret, le mystère des immenses remparts du Kremlin. Dans ces rues pleines de neige, on a croisé des milliers de gens qui ne parlaient pas, il n'y avait presque pas d'autos et quand elles passaient on ne les entendait pas à cause de la neige, c'était un cortège d'ombres.

Nous sommes arrivés au Bolchoï. On était couverts de neige. Moi, j'avais des souliers spéciaux pour la neige, mais les Russes portaient encore des caoutchoucs et ils les enlevaient tous ainsi que leur pelisse, il y avait une boue terrible dans le hall du Bolchoï. Et une fois la pelisse enlevée et déposée au vestiaire, chacun se présentait dans ses plus beaux vêtements. Les hommes en costumes noirs et fatigués, les femmes en robes très pauvres avec de petits bijoux de pacotille. Ils avaient déposé leurs soucis au vestiaire et avaient un visage grave, déjà émerveillé. On est entrés alors dans la salle, qui était comme une cloche protégeant un paradis doré et rouge, un espace chaud et lumineux à l'intérieur de cet immense hiver. C'était extraordinaire, ce voyage dans la neige qui aboutissait là, dans la chaleur et la lumière, dans un salon magique où allaient bientôt apparaître des êtres d'une beauté et d'une grâce soustraites à la pesanteur. Le Bolchoï est un admirable opéra, c'est toujours le vieux Bolchoï dans le style baroque du milieu du XIXe siècle. On donnait *Le Lac des Cygnes*, c'était la première fois que je le voyais dans la splendeur de cette mise en scène et avec cet orchestre admirable. Le rideau s'ouvrait et on entrait dans la féerie après un long voyage dans l'hiver. Je n'y étais nullement préparé, ma surprise et mon émerveillement furent sans ombres.

J'ai plusieurs fois visité la ville de Zagorsk, qui est à une soixantaine de kilomètres de Moscou. C'est la ville sainte où se trouve le tombeau de saint Serge. Depuis le XVIIe siècle, des messes y sont célébrées sans interruption, nuit et jour, souvent avec des chœurs somptueux chantés par l'assemblée des fidèles. On est loin des niaises chansonnettes catholiques d'aujourd'hui.

aussi, après l'apparition fulgurante d'Astrova, le corps de ballet, pourtant composé des plus charmants canards du monde, n'eut aucun succès. Voici par exemple le fameux pas-de-quatre, chorégraphie de Patib-chat, où les 4 exquis petits canards passèrent tout à fait inaperçus.



Une cloison — l'iconostase — sépare le Saint des Saints de l'église accessible aux fidèles. Il y a trois portes qui, je le suppose — je n'ai jamais étudié la question —, représentent la Trinité. La porte centrale est un peu plus grande que les deux portes latérales. Quand je suis allé à la grande église de Zagorsk, elle était bourrée de monde. Il y avait là des gens qui, m'a-t-on dit, venaient de toute la Russie et parfois de très loin. Ces gens, souvent très pauvres, étaient venus en pèlerinage et tout se passait dans une ferveur extraordinaire. La messe commence et elle est célébrée, dans ce qu'elle a de plus sacré, derrière l'iconostase. Les fidèles n'ont donc pas l'impression que la messe est une représentation: c'est comme si vraiment quelque chose se passait à ce moment-là. Et puis, selon le rite, les prêtres apparaissent aux portes, ils viennent chanter et les fidèles répondent. Le chant se fait à plusieurs voix, il y a certainement aussi dans l'assistance des religieux ou des moines et tout cela forme de grands chœurs qui sont terriblement émouvants. J'ai eu l'impression qu'on racontait — c'est d'ailleurs ça la messe — l'histoire de la Passion et de la Résurrection. Le prêtre dit: voilà, réjouissons-nous, il y a un petit enfant qui est né, c'est le Christ, célébrons cette naissance. Et un chant d'allégresse lui répond. Puis, un peu plus tard, il dit: écoutez, les choses tournent mal, il semble qu'il y a quelque chose de grave qui se passe, le Christ est en danger, prions tous. Le public répond par un chant d'une extraordinaire intensité, il prie dans l'espoir que ce qui va arriver n'arrivera pas. Et cette histoire donne l'impression de se passer là. Après, c'est la crucifixion, le malheur. Ensuite, la Résurrection et aussitôt il y a des cris d'allégresse et nous recevons la Bonne Nouvelle. Tout ça m'a semblé vécu par tous de façon extraordinaire. Je me suis même dit que si, un jour, il m'arrivait de me convertir, je ne le ferais que là, ou bien là où se passe quelque chose d'analogue. Et j'ai compris que la foi est un acte d'adhésion.

J'ai pensé aussi que ce rituel pouvait être celui d'une pièce de théâtre: avoir de la même façon une scène fermée par un obstacle et apprendre ce qui se passe par des personnages qui viennent le dire devant l'iconostase. J'y ai beaucoup réfléchi et, dans *Nuit*, il y a le début de quelque chose de semblable. Cela peut être poussé beaucoup plus loin mais c'est très difficile à réaliser, parce qu'il faut évidemment que cela se passe par nécessité et non pas en fonction d'une idée à partir de laquelle on essaie de forger une histoire. Je suis sûr qu'un jour je ferai une pièce qui fonctionnera exactement sur ce schéma-là.

J'ai assisté à une autre messe, tout à fait par hasard, à Novgorod, le jour de Pâques. Je n'avais rien à faire, il n'y avait personne au ministère de la Culture et je suis entré dans la cathédrale. Tout le clergé y était réuni près de l'entrée, à une quinzaine de mètres de la porte. Il était rangé en grand apparat, avec, tout autour, des milliers de fidèles. On avait laissé la porte ouverte, c'est à peine si j'ai osé entrer, parce que cette porte largement ouverte était le signe qu'on attendait quelqu'un. Et ce quelqu'un n'était pas moi ni aucun autre passant. Et puis j'arrivais probablement un peu trop tard. Je me suis finalement glissé parmi la foule. Un prêtre alors est arrivé, tout seul, tout habillé de noir. Ce devait être un évêque ou un autre haut dignitaire ecclésiastique. Il s'est dirigé vers ceux qui l'attendaient et on l'a conduit à une toute petite estrade dressée à l'entrée de l'église, où il a attendu à son tour. Il restait là debout tourné vers la porte, immobile. Alors sont arrivés, l'un après l'autre, du fond de l'église, en une

← Paul Willems, «Le lac des canards» (planche des *Aventures d'Astrov*).

Moscou sous la neige.

sorte de cortège comme on imagine celui des Rois Mages, des jeunes prêtres qui tenaient chacun un des vêtements dont on allait habiller l'évêque. Ces vêtements étaient somptueux et contrastaient avec les habits noirs dans lesquels il était venu. On l'a alors déshabillé puis on lui a mis une sorte de robe qu'on avait apportée. Puis une sorte de châle tout brodé, et d'autres vêtements. Tout cela a duré longtemps, au moins une demi-heure, et tout le monde était fasciné par ce cortège, qui venait habiller ce personnage qui n'avait au début que des vêtements tout simples et tout noirs. Peu à peu, cet homme est devenu un prêtre somptueux, admirable. Enfin on lui a mis une tiare verte et scintillante et alors il a marché vers l'iconostase et la messe a commencé.

Je me suis dit que cela pourrait être un rituel de théâtre, comme on le voit dans le théâtre japonais, qu'on pourrait pareillement passer à travers toute la salle en apportant quelque chose à un personnage qui attendrait sur la scène et réaliser sa transfiguration pour passer ensuite au rite, qui serait la pièce.

Un jour à Moscou, au Ministère de la Culture, on m'a dit qu'on partait le lendemain pour l'Arménie, que nous allions voir à Erivan un spectacle qui m'intéresserait peut-être. Il faisait très froid, je suis parti avec ma pelisse et ma tchapka mais quand nous sommes arrivés à Erivan, le climat était printanier. Et comme le spectacle que je devais voir ne se donnait que le lendemain soir, on m'a proposé une petite excursion pour la journée. Nous irions à la ville sainte de Ecmiadzin. C'est là qu'est installé le Katholikos, le pape de l'église arménienne. Il s'agit d'une communauté encore très vivante dont le petit clergé est resté très près du peuple et a souffert avec lui, notamment au moment du génocide de 1918. Nous nous sommes donc rendus le lendemain à Ecmiadzin et j'ai été reçu par le Katholikos lui-même, qui parlait admirablement le français. On entrait dans la salle d'audience conduit par deux moines. Le Katholikos était assis sur son trône, en fait un simple fauteuil de bois installé sur une estrade.

Un pique-nique avait été prévu au bord d'un lac qui se trouvait à proximité de là. Nous étions à peine installés qu'il a commencé à pleuvoir. Un jeune paysan s'est approché et s'est mis à parler avec l'interprète. Et celui-ci nous a dit, à moi-même et au collègue du Palais des Beaux-Arts qui m'accompagnait, que ce jeune paysan ne voulait pas voir des hôtes de l'Arménie manger sous la pluie et qu'il nous invitait chez lui. Nous y sommes allés. C'était une maison avec un demi-étage, l'étable se trouvait en dessous, et on montait par une sorte d'échelle dans une pièce assez grande, qui était la seule pièce de la maison. Elle était très propre et peinte en blanc. Tout au long des murs, sept lits en cuivre, aux draps immaculés, étaient mis bout à bout. Une vieille dame très âgée, qui était visiblement la maîtresse de maison, et six filles, toutes en deuil, habillées de noir en tout cas, nous ont reçu. Le seul homme de la maison était ce jeune paysan, le mari d'une des filles.

J'ai appris pendant la conversation que tous les hommes de la famille avaient été tués pendant la guerre, notamment à Stalingrad. On m'a montré les photos jaunies des fils habillés en militaires. Ils portaient les casques des soldats de l'Armée Rouge, ces casques à pointe entourés d'une sorte de feutre avec une grande étoile dessus. On m'a dit que beaucoup de familles avaient été décimées ainsi en Union Soviétique, dans les républiques non russes, parce que lorsqu'il y avait des coups durs, c'étaient les non russes qui étaient envoyés en première ligne. Comme les Sénégalais en France pendant la guerre de 14-18.

En quelques minutes, une sorte de banquet avait été organisé, avec toutes sortes de fruits secs. On était au début de l'hiver et tout séchait sur les toits, le raisin, les noix, les noisettes. On était aussi allé cuire immédiatement des galettes plates dans la cour, sur des pierres. On avait ajouté les chachliks, qui faisaient partie de notre pique-nique, on les avait préparés avec des oignons et des herbes. Et puis ils ont débouché des tas de bouteilles et les toasts ont commencé. D'abord, comme toujours de la part des soviétiques, au roi et à la reine, puis à ma famille, et ainsi de suite. Et chaque fois il fallait répondre au toast. C'était assez impressionnant parce qu'il y avait là toutes ces femmes immobiles qui ne disaient rien. La vieille maman présidait le repas mais c'était l'homme qui portait les toasts. Le vin avait l'air très léger et, sans m'en rendre compte, j'ai beaucoup bu, ne serait-ce qu'avec tous les toasts auxquels il fallait répondre. Et on remplissait chaque fois le verre à ras bord. Aussi quand il a fallu partir et que je me suis levé, je tenais difficilement sur mes jambes. Mais au milieu de cette assemblée si digne, je ne voulais évidemment pas montrer que j'étais ivre. Et mes hôtes ne voulaient pas me soutenir parce que cela aurait montré qu'ils voyaient que j'étais ivre. J'avais dû remettre ma grosse pelisse et, par ce temps printanier, j'avançais comme un ours. Alors, notre chauffeur, qui s'appelait Tigran — je me souviens de son nom — pour être sûr que j'arrive jusqu'à la voiture, est venu m'aider. Il m'a fait face, il a écarté les bras comme s'il allait danser, on aurait dit un grand oiseau déployant ses ailes, et il a reculé en faisant claquer ses doigts sans me quitter du regard. Et c'est en exécutant cette sorte de danse qu'il m'a mené jusqu'à la voiture. Et pendant le trajet, pour que je ne m'endorme pas, il a chanté en tambourinant de ses doigts sur le tableau de bord des rythmes extraordinaires.

Je suis parti pour la Chine sans m'être préparé. Il y eut tout d'abord l'approche, qui me semble très importante quand on se rend dans un nouveau pays: faire véritablement le voyage jusqu'à l'endroit où l'on veut aller, au lieu d'y arriver sans avoir vécu la distance, comme si on avait dormi. Le seul moyen d'aller en Chine à cette époque, c'était de passer par Moscou. De là j'ai pris l'avion pour Irkoutsk, où mon collègue du Palais des Beaux-Arts et moi-même devions prendre l'avion pour la Chine. Mais on nous a dit que l'avion ne partirait qu'après la tempête de neige. J'ai regardé partout, on ne voyait pas la moindre tempête de neige, le temps était calme, très froid, une de ces gelées de cristal qui ont l'air de tout bloquer. Nous avons été retenus là pendant deux jours. Je n'ai qu'un souvenir vague de cette escale parce que deux délégués du ministère de la Culture local, avertis par Moscou, sont venus nous aider à passer le temps.

Seule distraction: boire et manger. Cela commençait à six heures du matin par du cognac et de la vodka avec de délicieuses et énormes truites grillées, du thé, des œufs à la coque, du caviar, des poissons fumés, des monceaux de pains. Cela continuait avec du vin de Géorgie et cela se terminait à onze heures du soir avec du cognac, de la vodka et des truites grillées aussi énormes que celles du matin.

A Pékin, une délégation nous attendait. Ce fut mon premier contact avec la gentillesse chinoise

Il y avait là un tout petit homme qui s'appelait monsieur Li, avec un sourire tout à fait charmant et une grande casquette qui descendait très bas. Et monsieur Li nous dit: «Nous sommes tlès heuleux de votle bienvenue». Avec lui il y avait trois autres Chinois qui s'inclinaient en souriant, au pied de l'avion. Nous nous dirigeons vers l'entrée de l'aérogare qui se trouvait à cinq cents mètres il faisait très froid mais il n'y avait pas de neige. Au moment où nous ne sommes plus qu'à une cinquantaine de mètres, le petit Chinois court à toute vitesse pour arriver avant nous devant la porte de l'aérogare. Il y avait là à nouveau trois Chinois. Le petit Chinois, monsieur Li, se retourne alors: «Nous sommes tlès heuleux de votle bienvenue». Et cette scène s'est répétée: une voiture nous attendait, on nous a menés à Pékin et monsieur Li s'est à nouveau précipité, parce qu'on était reçu à l'hôtel par trois Chinois... Tout cela était charmant.

Mais on peut aussi se sentir terriblement étranger là-bas. Quand ont commencé les discussions, à propos notamment de l'opéra de Pékin que je voulais faire venir en Europe, j'ai compris qu'il y a entre les Chinois et nous une différence dans la façon de penser, d'organiser sa pensée. Les Chinois ne sont pas déductifs, ils ne vont jamais de la cause à l'effet, ils procèdent par juxtaposition et c'est l'ensemble qui a une signification. Le petit livre rouge de Mao n'est pas du tout un exposé marxiste systématique: il s'agit de petits préceptes qui ne tiennent pas entre eux, mais dont l'ensemble forme une sorte de code de vie. Plus tard, quand j'ai beaucoup lu la poésie chinoise, j'ai appris que cette poésie — et c'est d'ailleurs pour cela que je l'aime tant — est toujours concrète et toujours très courte. Ce sont quelques notations qui se juxtaposent sans lien formel, une sorte de contact avec l'instant d'une intensité incroyable. Dans leur poésie, les Chinois parviennent à rassembler toute leur force d'attention pour saisir le moment dans ce qu'il a d'éternel. Et cette poésie reste

éternelle précisément parce qu'elle saisit avec tant de force la chose qui arrive au moment même où elle arrive. Ce n'est pas une démonstration, ce n'est jamais un mouvement de pensée, les choses sont toujours juxtaposées.

Je me sens extrêmement proche de cette attitude, que j'ai retrouvée dans l'opéra de Pékin. Pendant un mois, j'ai vu chaque soir un grand opéra, qui dure près de trois heures. C'est éblouissant. Jamais, je crois, les Chinois ne parviendront à refaire ce qui, dans ce domaine, a été détruit par la Révolution Culturelle. Il y avait à Pékin un répertoire de deux mille cinq cents opéras qui retraçait toute l'histoire de la Chine à travers ses mythes, sans souci de démonstration politique. C'est d'ailleurs ce qu'ont très bien senti les tenants de la Révolution Culturelle et c'est pour cela qu'ils ont voulu détruire l'opéra de Pékin. Ils sentaient que cette pensée leur échappait, que ces œuvres n'étaient pas au service d'une politique déterminée, de la politique du moment. Dans l'opéra de Pékin, comme dans la poésie, les choses se présentent de façon juxtaposées, juxtaposées selon un récit, c'est-à-dire dans le temps, et non selon une démonstration. Ainsi, *Le Serpent Blanc* raconte-t-il l'histoire d'une déesse descendue sur la terre, qui épouse un jeune homme dont elle est tombée amoureuse: légende mythologique dont la signification résulte des situations, des souffrances et des joies des personnages, du spectacle proprement dit.

Ce qui est extraordinaire également, c'est l'unité du langage, de la musique, de la danse, du chant et de la parole. La musique, surtout, est en symbiose complète avec le mouvement, tandis qu'ici le mouvement se met sur le rythme de la musique, le rencontre parfois mais ne s'y intègre pas tout à fait. Là au contraire, la musique s'accélère quand, par exemple, un personnage sort en courant. Le pas correspond exactement aux notes, au rythme, au chant de la musique même ou est-ce la musique qui s'accorde au rythme du pas? Et le chant également, la poésie aussi, m'a-t-on dit — mais je ne pouvais pas m'en rendre compte —, tout cela formait un ensemble, peut-être parce que jamais chant, langage et mouvement n'ont été séparés.

J'ai demandé à pouvoir visiter l'école de l'opéra, où les études durent de quinze à seize ans. On commence très tôt, vers huit ans, et très vite une certaine spécialisation intervient. Seuls quelques rares artistes reçoivent une formation complète: acrobatie, danse, poésie, parole, chant. Il y avait des actrices qui étaient de prodigieuses acrobates et en même temps des chanteuses exquises. Tout cela demande des études très poussées et très dures. Il y a par exemple, pendant deux ans, des cours pour les mouvements des yeux: les yeux doivent accompagner les gestes d'une certaine façon; si l'on renvoie quelqu'un, le regard doit suivre le mouvement de la main et au moment où le doigt s'arrête, la pupille doit s'arrêter également comme une balle que l'on aurait envoyée. C'est un mouvement extraordinaire, d'une étonnante précision. J'ai vu un cours où l'on apprend à enfiler une aiguille sans fil et sans aiguille. La jeune actrice faisait le geste de prendre l'aiguille d'une façon tellement précise que l'on croyait voir l'aiguille. Puis elle faisait celui de prendre un fil, elle le lissait, elle le prenait entre le pouce et l'index et le tournait, elle l'approchait du chas de l'aiguille, elle l'y passait et le reprenait de l'autre côté. Le geste était tellement précis que c'était hallucinant. Je n'ai jamais vu en Europe un comédien ou un mime qui puisse se comparer à l'acteur chinois.

Tout cela, c'est le côté technique évidemment. La technique en elle-même n'est rien si elle n'est pas au service d'une grande chose. En Chine, la technique est porteuse de mythologie, au service d'un spectacle sacré, je ne veux pas dire religieux. Il y a là un message totalement irréaliste. Rien, à aucun moment, aucun geste, aucune voix n'est vraiment réaliste, même les grands combats, qui ont l'air d'être vrais. Si on analyse le geste, on voit que tout est transposé en fonction d'une unité totale. C'est merveilleux. C'est aussi, pour nous, terriblement décourageant.

C'est mon sort qui est triste
Et non votre amour inconstant
J'ai pitié de l'éventail délaissé
Et n'ose blâmer le vent d'Ouest

Hsu Tsung Lu (XVe siècle).

Par temps de neige, chez mon hôte du mont aux nénuphars

Au coucher du soleil, les sommets bleuâtres s'éloignent;
Sous le ciel hivernal, la maison blanche s'appauvrit.
Près de la porte en bois, j'entends les aboiements du chien;
Dans la neige et le vent, quelqu'un rentre chez soi de nuit.

Lieou Tch'ang-k'ing (trad. Tch'eng Ki-hien et Diény).

Combats au sud de la citadelle

Les soldats Han, dans les glacis au Sud, mènent des combats acharnés;
La neige est si épaisse que les chevaux trébuchent et les murs disparaissent.
Les doigts gelés qui tirent l'arc se cassent;
La peau glacée se fend en touchant au métal.
Depuis sept jours, les soldats n'ont rien pris de chaud;
Ils tuent les prisonniers pour boire leur sang tiède.
Les Han ont promis mille onces d'argent pour chaque tête prise:
Officiers et soldats pénètrent, bâillonnés, chez l'ennemi la nuit.
Le ciel est triste, la terre sombre! On n'entend que le bruit des pas...
Pendus aux selles, des crânes, face contre face, pleurent.
Certains officiers ont quatre-vingts blessures dans le dos;
Les drapeaux déchirés enveloppent les corps couchés au bord du chemin.
Les survivants, résignés à mourir, se lamentent sur la citadelle vide;
Dans les bulletins de victoire, seul restera le nom du général.

Song Wou (1260-1340) (trad. Siao Che-Kiun et Hervouet).

Donné à Mong Hao-Jan

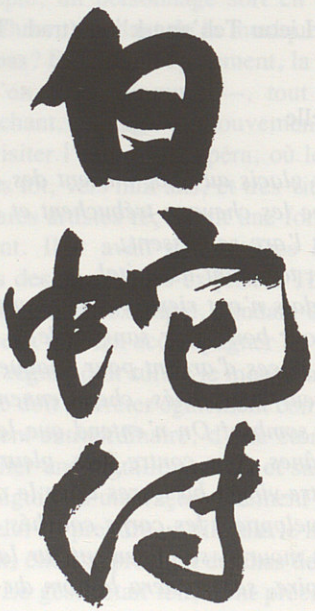
J'aime le maître Mong.
[...]
Quand, sous la lune, il boit, souvent le dieu le grise.
Il adore les fleurs et ne sert pas son prince.

Li Po.

Libation solitaire au clair de lune

Parmi les fleurs un pot de vin:
Je bois tout seul sans un ami.
Levant ma coupe, je convie le clair de lune;
Voici mon ombre devant moi: nous sommes trois.
La lune, hélas, ne sait pas boire;
Et l'ombre en vain me suit.

Li Po (trad. Tch'en Yen-hia et Diény).



Cité d'après *L'Anthologie de la poésie chinoise classique* de Paul Demiéville, Paris, Gallimard, 1962.

Chrysanthèmes chinois

Il y a quelques années, fin novembre, je visitais à Pékin une exposition de chrysanthèmes.

Il fait froid. Pour atteindre l'exposition dans les pavillons aux corniches relevées, je m'apprête à traverser un jardin chinois recouvert d'une fine pellicule de neige. Mon interprète, monsieur Wang, s'arrête et sourit. Il refuse de souiller la neige de ses pas. Il faut que la surface de la cour reste pure comme le silence avant un concert et nous prépare par sa pureté même à l'exposition que nous allons voir. Nous nous glissons le long des murs et parvenons à contourner le jardin sans laisser d'empreinte. Quand je franchis la porte de laque rouge, je suis prêt à rencontrer les fleurs.

Le parfum poivré des chrysanthèmes mêlé à l'air froid me saisit, puis les taches jaunes, rousses, brunes et blanches m'entourent.

— Chez nous, l'histoire du chrysanthème a trois mille ans, dit monsieur Wang. Voici les plus beaux inventés cette année.

Car les jardiniers poètes chinois inventent des chrysanthèmes, dont certains deviennent célèbres. Ils sont poètes, ces jardiniers, parce qu'ils créent de nouvelles formes de fleurs et qu'ils leur donnent des noms qui en révèlent la beauté. Chez nous le pépiniériste appelle sa nouvelle rose *Madame Krunkelvliet* ou *La Présidente Pleetinckx*. Le jardinier chinois, lui, cherche un nom qui exalte la fleur par des rapports secrets et exquis.

Je m'arrête devant un merveilleux chrysanthème, d'un blanc crémeux. Il projette en tous sens des pétales qui se terminent par des gouttelettes d'écume.

— Monsieur Wang, quel est le nom de cette fleur?

Monsieur Wang déchiffre l'étiquette et la traduit en son français trébuchant:

— *J'aime à me promener sur la plage en automne en regardant déferler les vagues.*

— Mais, monsieur Wang, dites-moi le nom?

— Le nom? Eh bien, c'est cela le nom.

J'en suis ébloui. On peut donc donner un nom qui soit toute une phrase? Je regarde la fleur avec attention. C'est une vague qui déferle. Une vague d'automne éclaboussée d'écume légère.

Monsieur Wang continue à voix basse et hésitante à me lire d'autres noms. Jaune, toute serrée dans ses pétales comme la façade d'une maison au coucher du soleil, c'est *Le Balcon d'or*. *La Croix du Sud,* c'est quatre étoiles minuscules en croix comme une bague volée au ciel. *La Fille sortant de l'eau par un soir de printemps:* ses longs cheveux blonds pendent mouillés et cachent sa figure que l'on devine rieuse. Plus loin, un grand dôme blanc de plus de trois mètres de diamètre, porte des milliers de fleurs. C'est une demi-sphère parfaite qui ressemble à un globe terrestre recouvert de neige. Venue comme tous les chrysanthèmes en six mois sur une seule tige annuelle, elle porte un nom qui est tout un poème: *La neige abolit la montagne, la mort est blanche, le vide en moi est blanc aussi. Oiseaux, adieu.*

Plus loin: *Poisson d'or, Le Dragon couché, Je me referme sur mon chagrin, Mes cils au vent, dit la fille, deviennent des ailes.*

D'un mur s'élancent et retombent en un bouillonnement blanc des centaines de fleurs qui s'écroulent en cataclysme. C'est *L'Avalanche*. A côté, je vois une grande aquarelle, largement traitée, avec une liberté de pinceau toute chinoise.

— C'est le portrait de *L'Avalanche,* me dit monsieur Wang. Les artistes viennent ici et honorent les fleurs en faisant leur portrait.

Je remarque que le peintre a commenté le portrait en un court poème écrit en quatre caractères dans un coin du tableau; ces caractères sont traités eux aussi comme une sorte d'avalanche graphique, c'est-à-dire en traits tumultueux qui s'écroulent.

Monsieur Wang traduit:

— J'ai mis mon chevalet au bord de l'avalanche.

*

Revenu en Belgique quelques mois plus tard, je racontais l'exposition de chrysanthèmes à Robert Havenith. Nous savons tous que Robert est un oiseleur de la poésie. Partout où elle vole, il la capte dans ses filets.

— J'ai mis mon chevalet au bord de l'avalanche! s'exclame-t-il, c'est un alexandrin parfait, peut-être le plus parfait au monde.

Et c'était vrai!

L'analyse de cet alexandrin nous révèle ceci:

1. Trois mots monosyllabiques inaugurent le vers. Rythme précis et fort:

J'ai
mis
mon

2. Le mot *chevalet,* de trois syllabes aussi, rythmiquement parfait et précédé de trois monosyllabes, est suivi de:

3. Trois autres mots monosyllabiques:

au
bord
de

suivis à leur tour d'un mot en trois syllabes:

4. *Avalanche* qui termine le vers et emploie subtilement, merveilleusement, mais dans un autre ordre les mêmes consonnes que le mot *chevalet* (ch, v, l). Il bouscule ces consonnes, les entraîne: il est l'avalanche du chevalet.

C'est parfait. Hasard prodigieux, puisque Monsieur Wang connaissait à peine le français!

Quant à la signification, elle est non moins belle: on imagine le peintre devant son chevalet au bord de l'abîme, tandis que l'avalanche gronde et s'écroule dans les précipices. Un souffle froid monte vers lui, il est ivre comme s'il côtoyait la mort. Mais toute cette force, cette musique de l'abîme, est dominée ici par le portrait des fleurs blanches.

*

La poésie ouvre des fenêtres et nous montre des paysages exaltants; frissons, abîmes, douceur ou violence s'y côtoient. Sous des mots inoffensifs comme «chevalet» et «avalanche», nous trouvons brusquement des correspondances qui nous ravissent. Grâce à l'imagination d'un jardinier chinois, des pétales de fleurs deviennent des gouttes d'écume, des étoiles ou une fille sortant de l'eau.

L'ordre apparent des choses est bousculé. Une fleur n'est plus une fleur, et une avalanche devient un chrysanthème. Prodigieuse magie qui donne au monde le sens que notre émotion lui confère, qui le diversifie, qui le fait éclater, l'assassine ou le caresse, bref lui prête des significations. C'est un mouvement qui va de nous vers les choses. Démarche essentiellement différente de celle de la science ou de la logique, qui tentent de ramener tout à l'unité. Newton voit tomber la pomme, regarde la lune, et nous dit que pomme et lune obéissent à la même loi. Prodigieuse tentative de synthèse! Le logicien procède de même:

Tous les hommes sont mortels,
or je suis un homme,
donc je suis mortel.

Me voilà ramené à l'unité de mortel. Alors que tout crie en moi que je suis moi et pas un autre, la poésie, au contraire, multiplie, nie, foisonne, fait éclater. Elle ne pense pas, elle affirme, chacune de ses démarches est unique, ne peut se redire ni se refaire. Elle est geste plutôt que pensée, mouvement et non état. Chaque poème est une aventure unique.

L'équipement des soldats est stéréotypé, celui du poète est chaque fois inventé, jamais répété. Demandez au poète ce qu'il emporte en voyage. Il ne consultera pas son règlement et vous répondra d'une traite:

Bagages
Dans ma barque j'ai mis
Un peu de vin et trois radis
Une orange et du tabac blond
Des bilubas et un poisson.

Et si vous lui demandez ce qu'il fera de ces bagages, il dira:

— Le vin, je le bois; les radis, je les croque; le tabac, je le fume et le hume, de blond il devient bleu; le poisson je le remets à l'eau pour qu'il me dise merci (c'est la seule façon d'engager la conversation avec un poisson); les bilubas, je ne sais pas ce que c'est, aussi je n'y touche pas. Et l'orange? C'est pour le cas où je rencontrerais trois déesses et qu'elles me demandent de désigner la plus belle.

Décembre 1965. Je cours dans les rues de Pékin. Je vais à l'opéra. Je ne veux pas arriver en retard, car le titre du spectacle me ravit et m'intrigue: *Après un modeste banquet, sept dieux légèrement pris de boisson, traversent la mer en marchant sur les eaux*.

Il fait froid. Autour de moi, les Chinois, les mains dans les manches, courent encore plus vite que moi. Pas une auto. Grouillement. On n'entend rien, sinon le vent de décembre. Des flammes de glace grillent les paupières et les oreilles. Quand j'arrive à l'opéra, je suis transi.

Le directeur m'attend dans un petit salon laqué. Au lieu de thé, il me donne un grand bol d'eau bouillante.

— A-va-ler, me dit-il. Coïncidence, c'est le seul mot français qu'il connaisse.

L'eau chaude coule en nappes le long de mon œsophage. Le directeur me regarde en silence. Il attend que l'eau s'installe et fasse bouillotte dans mon estomac. Quand il juge que l'opération est accomplie, il fait un geste et dit:

— A-va-ler.

Je comprends qu'il me convie au spectacle.

La salle est glacée. A Pékin, même en plein hiver, les salles ne sont pas chauffées.

— A-va-ler, dit encore le directeur en désignant un siège.

En somme, ce n'est pas bête. Un seul et même mot, dit au bon moment, assume les fonctions les plus diverses. Je m'avale donc et m'installe délicieusement en moi-même. Ma bouillotte intérieure répand sa chaleur jusqu'au bout de mes doigts. La salle est bondée et silencieuse. Chacun a bu de l'eau chaude et se love autour de son estomac. Bien-être. Mes paupières s'abaissent comme des jalousies à midi. Entre les fentes, je vois le grand soleil du théâtre. Je retrouve un souvenir d'adolescence. C'était l'été. Couché contre un arbre, je regardais une clairière éclaboussée d'une triomphante lumière de vacances. Tout autour: l'ombre violette des bois. La clairière ressemblait à une scène préparée pour les dieux. J'attendais qu'ils sortent de l'ombre et jouent pour moi des bergeries voluptueuses. Les dieux ne vinrent pas, mais j'étais sûr qu'ils avaient failli venir.

*

Cette fois ils viennent! Des gongs scandent leur entrée en scène.

Les sept dieux arrivent au bord de la mer. Ivres. Indécis, ils s'arrêtent, comme s'ils cherchaient un pont ou un bateau. La plage est vide. Rien. Sauf deux soleils, l'un blanc dans le ciel, l'autre bleu dans la mer. Les dieux rient et, puisqu'il n'y a pas de barque, décident de marcher sur les eaux. Est-ce l'ivresse qui les fait chanceler, ou les vagues qui les font tanguer? Ils penchent et dérivent comme des bateaux sous le vent, s'amusant de ce jeu merveilleux. Les dieux sont vêtus de longues robes de soie, chastes fourreaux tout d'une couleur. Ils sont bleus ou blancs, indigo, verts ou rouges

Estampage chinois.

de la tête aux pieds. La soie froissée, l'eau effleurée bruissent, le soleil frappe à coups de gongs. Les dieux se jouent des vagues et du soleil. Ils gardent pourtant les armes à la main, car la Reine des poissons d'or, jalouse sirène des mers de Chine, n'aime pas que l'on marche sur le toit de son royaume. Les armes des dieux ne sont ni flèches, ni épées, mais des objets: une cuillère, une palme, un van, une jambe de bois ou une baguette de berger.

Un grand dieu rose est armé d'un arbre en fleurs.

Il est rose, ce dieu. Rose comme doit l'être un dieu rose, portant une longue robe rose, de roses joues et des cheveux roses. Son sourire mi-figue rose, mi-raisin bleu s'étire à chaque vague. Le dieu va dansant sur l'eau sans froisser un seul pétale de son petit arbre en pot qu'il tient à bras tendu, comme une exquise et terrible épée.

*

En cet arbre, je reconnais la fleur de meï.

J'adore la fleur de meï. Son nom fait penser au mois de mai qui se serait égaré en décembre. Je l'adore parce que c'est une fleur de l'abîme. Comme chez nous la perce-neige, l'arbre de meï fleurit au bord des précipices de l'hiver. Le vent glacial venant de Mongolie fait éclater les roches dans les montagnes, et quand il souffle dans les rues de Pékin, mes oreilles se fanent. Mais le vent n'arrive pas à blesser la fleur de meï. Vulnérable, elle triomphe des glaces.

*

Le dieu rose est si heureux de marcher sur la mer qu'il veut faire partager sa joie à la fleur. Il approche son visage des pétales serrés en un bouillonnement de linge fin. Il y enfouit sa bouche, les hume, et offre ses baisers roses.

Puis, se redresse, les yeux plus brillants et la bouche étirée en croissant de lune.

La Reine des poissons d'or choisit ce moment pour foncer sur lui, ses deux épées dardées. Elle est suivie de ses soldats cuirassés d'écailles vermeilles. Le dieu a le temps de parer le coup en se baissant. Les sabres et les dards sifflent au-dessus de sa tête, sans le toucher. Puis il passe à l'attaque en brandissant son arbre en pot. Ses camarades viennent à la rescousse: le dieu vert armé du van, l'unijambiste pointant sa jambe de bois, le dieu jaune fouettant l'air de sa baguette, et le dieu blanc battant la campagne de sa grande cuillère.

C'est la mêlée générale. Culbutes, sauts. Les poissons nagent et les dieux volent.

— A-va-ler! dit le directeur en applaudissant le triple saut périlleux du dieu rose.

L'arbre de meï est victorieux. La sirène d'or, blessée par une fleur, fuit dans un nuage de sang et de soie déchirée. Les poissons-soldats, les ouïes crevées, s'enfoncent dans les abîmes.

Les dieux vainqueurs, aussi frais, aussi roses, indigo, verts qu'avant la bataille, continuent à marcher sur les eaux. L'abre de meï n'a pas perdu un pétale. On n'entend plus que le froissement des robes et des vagues.

*

Le lendemain, jour de mon départ pour l'Europe, je me promène une dernière fois dans Pékin. C'était pendant les mois qui précédaient la Révolution culturelle. Le peuple se préparait à la grande exaltation, prêt à un combat dont personne encore ne connaissait le sens. Chacun s'aiguisait à l'essentiel.

Pourtant, à Pékin, il y a beaucoup de fleuristes, marchands de l'inutile. Les fleurs sont là, prêtes indifféremment à couronner des événements futiles ou dramatiques. Il est étrange que nous amoncelions les fleurs sur les cercueils ou sur les mariées. Est-ce pour nier que quelque chose va pourrir, et pour masquer un destin qui s'engage vers les larmes?

J'entre dans un magasin. Là, par centaines, de petits arbres de meï en pot. Ils pointent de roses boutons, mais se retiennent de les faire éclore jusqu'à ce que quelqu'un leur donne l'occasion d'une fête ou d'un deuil.

Dans trois jours, c'est Noël. J'achète le plus beau de ces petits arbres. A peine dans mes bras, il me promet tout ce que je veux: c'est-à-dire de fleurir le 25 décembre.

*

Revenu à l'hôtel, je l'enlève du pot, trop lourd à emporter. Je déchire ma plus belle chemise pour emballer les racines et la motte de terre. Je confectionne maladroitement avec des journaux un emballage pour protéger les branches. Le tronc aussi est ficelé de papier. Le tout ressemble à un candélabre de vagabond. C'est prodigieusement encombrant. Je sors de l'hôtel en portant mon arbre. Mes amis chinois m'escortent en portant mes valises.

On me mène en auto vers l'aérogare, on traverse Pékin et je regarde avec mélancolie les foules, les cyclo-pousses, et les longs bâtiments bas aux toits en cornes.

Armé de mon arbre, je quitte ces rives pour toujours. Je vais traverser l'océan en marchant sur les eaux.

*

A l'aérogare, première difficulté! Les douaniers s'agitent. Le directeur de l'opéra qui est venu me dire adieu, leur parle longuement et puis se tourne vers moi:

— A-va-ler, dit-il en me montrant l'arbre.

Je comprends qu'il m'explique que l'arbre ne peut sortir sans l'autorisation spéciale du ministère de l'Agriculture, visée par le ministère des Affaires étrangères et par le service de la Protection du Patrimoine national. La loi interdit d'exporter les arbres de Chine pour éviter le déboisement.

Nous attendons l'autorisation en buvant de l'eau bouillante dans la salle d'attente.

Le départ de l'avion est retardé d'une heure.

Enfin, on m'apporte le passeport pour l'arbre de meï. C'est un joli papier couvert de fins caractères en forme d'arbres.

Car l'écriture chinoise, par amour, essaie de ressembler à la chose dont elle parle. Comme soleil couchant et soleil levant, deux cachets rouges brillent sur cette petite forêt. Les douaniers rient et saluent. Mes amis triomphent et m'escortent jusqu'à l'avion.

*

Me voilà dans l'avion avec mon arbre sur les genoux. Il est si grand, si large devant mon visage, que j'en louche. J'ai une envie folle d'écarter le vilain emballage de papier et de mettre à nu la merveille. Mais je n'ose pas y toucher car il est très difficile d'emballer un arbre. Quand l'hôtesse de l'air me donne du thé, je suis obligé de tenir la tasse en entourant l'arbre de mes bras. La tasse est cachée par la masse des branches et je dois travailler mon thé au toucher et à l'ouïe.

Je regarde par le hublot, le ciel ressemble à la mer, je suis heureux. Pendant six heures, jusqu'à la première étape en U.R.S.S., je marche et danse sur les flots.

*

Irkoutsk. Douane soviétique. La conscience en paix, je passe les contrôles en souriant. Soudain un douanier:

— Et ça?

— C'est un arbre.

— Comment, un arbre?

— Eh bien! un arbre.

— Ah! Ah! un arbre?

Il me regarde, méfiant.

— Attendez là l'inspecteur agricole!

Je m'assieds, très ennuyé. Il tarde, cet inspecteur. Il doit être dans les forêts, en train d'inspecter les sapins sous la neige. Je l'imagine: une brute avec une grande barbe à la pope, sauvage, toute couverte de givre. Il est emmitouflé dans un énorme samovar doublé de fourrure d'ours (par une curieuse erreur, je crois depuis mon enfance qu'un samovar est une pelisse). Un homme pas facile, qui va me prendre mon arbre et l'emporter en troïka dans son isba.

J'attends depuis une demi-heure. J'entends soudain une voix frêle qui m'interpelle en un français désuet:

— On m'assure, monsieur, que vous voyagez avec un arbre, je ne puis le croire. Je présume qu'il y a là quelque confusion?

Je regarde, un peu surpris, une charmante dame à cheveux blancs, toute menue. Elle doit sortir d'un carrosse ou d'une chaise à porteurs.

D'une main fine, elle ajuste un pauvre fichu rapé. Je n'ai jamais vu une main aussi blanche, aussi frêle. Tout ce qu'elle touche, elle le change en trésor. Sans aucun doute, le vieux fichu va se métamorphoser en soie de Samarcande. Je guette le miracle.

— Je suis inspecteur général agricole, me dit-elle en souriant si délicieusement que je me sens par contraste devenir un bloc de chair barbare.

— Madame, c'est vrai. J'ai un arbre.

— Un arbre? (Elle est perplexe.) Mais dites-moi, monsieur, cet arbre n'est pas un vrai arbre?

— Si, si, un arbre.

— Mais voyons... (Elle hésite.) Cet arbre est mort. Une sorte d'objet ornemental dont les Chinois ont le secret?

Et moi, fasciné par la gentillesse de la vieille dame:

— Non, non, vivant. Il fleurira bientôt de ses vraies fleurs.

— Vraies fleurs... mais dites-moi, monsieur, s'il a de vraies fleurs, je devine que cet arbre n'a pas de vraies racines? C'est un bouquet d'amitié offert à votre départ?

— Si, de vraies racines. C'est un arbre de meï. Je souris niaisement.

— Dénudez-moi ces racines, monsieur, dit-elle presque tristement.

Je dénoue la chemise. L'inspecteur prend un peu de terre dans ses longs doigts fins et l'examine attentivement.

— Je ne comprends pas, dis-je. On me fait des difficultés pour un arbre de meï? Je n'ai rien caché sous l'écorce, ni diamants, ni messages chiffrés...

— Microbes! dit la dame. Un seul petit arbre porteur de miasmes peut causer une épidémie qui ravagerait toutes les forêts russes.

— Mais je suis en transit!

— Transit? Le visage de la dame s'illumine d'un sourire...

— J'arriverai ce soir à Moscou. Une heure après je m'envole pour Bruxelles.

— Ah! Monsieur! Transit! Que ne le disiez-vous? Habillez vite ceci... Adieu, monsieur.

Elle ajoute d'une voix de fée:

— Si à Moscou des douaniers vous interrogent, baptisez aussitôt cet arbre «bouquet» et comportez-vous vis-à-vis de lui comme l'on se conduit à l'égard de fleurs données par une main chère.

La vieille dame frappe d'un coup de baguette une citrouille qui devient carrosse et s'éloigne dans un nuage doré.

*

Moscou. Arbre, je te baptise bouquet. Je porte à bras tendu tes cinq kilos. Mon bras tremble. Je descends de l'avion et je me dirige vers l'aérogare. Il fait terriblement froid. Les douaniers indifférents et rêveurs me laissent passer et j'arrive dans la salle de transit. J'apprends que l'avion de Bruxelles ne partira pas ce soir. Tempête de neige. Demain midi, peut-être, l'avion de Paris.

On me dirige vers le triste hôtel Ostankino, non loin du jardin botanique. La chambre est lugubre avec ses hauts rideaux poussiéreux, son armoire, son lit de bois blanc qui fait semblant d'être du chêne. Mon exaltation tombe tout d'un coup.

Sans me déshabiller, je m'étends sur le lit et je pense à mon destin. Je marchais sur

les eaux et me voilà tombé, sans combat, dans une chambre d'hôtel minable, où pour toute Reine des poissons d'or, une blatte plonge dans le trou de l'évier. Le petit arbre vilainement emmaillotté de journaux chinois se dessèche sur l'armoire; et moi, je suis ici désenchanté, étendu sur le dos à regarder le plafond. Personne n'a jamais marché sur les eaux... Si le directeur de l'opéra était ici, il me dirait:

— A-va-ler.

Avaler quoi? Cette chambre? La poussière? Dès qu'on lâche un instant l'illusion, on tombe dans l'insupportable réel...

Ces réflexions ne m'empêchent pas de m'endormir profondément et je ne me réveille que le lendemain matin.

*

Après avoir pris un monstrueux petit déjeuner, je m'occupe de l'arbre. Il fait froid à Moscou. Je crains que les tendres boutons de meï ne gèlent sous la trop mince protection d'un journal chinois. J'y ajoute trois couches de *Pravda,* et je me mets en quête de ficelle pour renforcer le tout. J'ai oublié comment on dit «ficelle» en russe, et comment on dit «nouer». J'essaye d'expliquer au portier de l'hôtel:

— Une ficelle, eh bien, c'est une chose mince, longue, souple, parfois très longue, qui se met en boule et que l'on coupe avec des ciseaux.

— Une chose mince, longue, souple et qui se met en boule? Cela n'existe pas.

Comment se fait-il qu'à Pékin le directeur de l'opéra arrivait à tout me dire au moyen d'un seul mot?

Il suffit d'un mot passe-partout. J'en invente un aussitôt:

— Mais oui! Ficelle! Vous savez bien! De la *zim-slyzie*... vous avez certainement un bout de *zim-slyzie* dans la maison? Et je fais le geste de nouer un paquet avec un double nœud à coques.

— Nous n'avons plus de *zim-slyzie,* camarade, dit le portier, tout heureux d'avoir compris un mot qu'il croit français.

— Où y a-t-il un magasin?

Pendant une heure, je cours de magasin en magasin. Nulle part on ne vend de la ficelle. A tout hasard, j'entre dans un bureau de poste.

Une jolie fille au visage frais lève vers moi un regard souriant.

— Pourriez-vous me vendre un bout de *zim-slyzie,* lui dis-je d'une voix douce comme si je lui déclarais que je l'aime. Elle comprend tout de suite.

— Attendez... c'est défendu... mais...

Elle coupe sous le comptoir quelques mètres de ficelle et y ajoute du papier d'emballage. Tout cela à une vitesse surprenante pendant que le chef de bureau tourne la tête et bâille.

— Sortez, dit-elle, et à voix basse: je suis libre à cinq heures.

— Mon avion part tout à l'heure... mais je reviendrai à Moscou dans un an.

— Venez, si ce n'est pas un dimanche...

*

J'arrivai chez moi le lendemain soir, après l'avoir échappé belle à Paris où, depuis le phylloxéra, on brûle les arbres étrangers.

— Qu'est-ce que c'est? dit un douanier.

— Monsieur, un bouquet de fleurs pour ma fiancée.

— On dirait plutôt la momie de Staline, dit-il. Fine allusion aux journaux russes ficelés de *zim-slyzie* de mauvaise qualité.

Ma femme et mes enfants qui m'attendent pour le dîner de Noël m'interrogent avant même de me dire bonjour.

— Qu'est-ce que c'est?

Sans répondre, je pose le petit arbre sur la table. Je demande des ciseaux, et doucement, lentement, j'enlève les ficelles russes, une couche de *Pravda,* deux autres couches de *Pravda,* les ficelles chinoises et les journaux chinois...

Merveille! L'arbre, en silence, pendant qu'il était sur mes genoux dans l'avion, pendant que je me désolais dans la chambre d'hôtel, a tenu sa promesse. Il a fleuri de ses deux cent cinquante-sept fleurs. Un halo de lumière! Un parfum chantant et frais! Il est là, exquis, vulnérable, sans un pétale froissé, vainqueur des abîmes et des douanes. Il a marché sur la mer. Sa beauté signifie que seul compte l'inutile. La joie de ma femme et de mes enfants en témoigne. Je me sens heureux comme le dieu rose et je souris.

Revue générale, février 1976.

Pékin, 1963, en décembre, par vent de sable

Il me semble que la bouche pleine de sable, j'entre dans la mort par la porte de l'Ouest. Une sorte de désespoir sans cause, de chagrin sans raison, m'envahit alors.

Le ciel de soufre de Chine, le soleil blanc, le vent jaune sablé, les couleurs du ciel, qui ressemble au fond sec d'une mer asséchée depuis mille ans, me deviennent insupportables.

J'ai envie du vent humide de chez nous.

L'AUTRICHE, LA HONGRIE, LA TCHÉCOSLOVAQUIE SONT AUSSI DES PAYS QUI ME fascinent. Et la Bulgarie, que je connais bien également. J'ai eu la chance de voir là ce qu'était l'ancien empire austro-hongrois, dont on sent toujours le souvenir incroyablement présent. Avec une immense nostalgie d'ailleurs. J'ai cru le percevoir aussi en Tchécoslovaquie et en Bulgarie. Cela se passe dans une sorte de rapport amour-haine. On peut parler de haine au sens où, en Tchécoslovaquie, il y a eu une forte réaction contre la langue allemande, que le tchèque et le slovaque ont remplacée. Mais, néanmoins, une influence est restée, que l'on sent comme un courant souterrain qui continue à lier ces pays, comme le besoin de rétablir ces contacts qui n'existent plus. Je me souviendrai toujours d'une histoire que m'a racontée à Sofia une interprète que j'ai rencontrée à chacun de mes voyages. Quand elle était enfant, elle ressentait très fort l'appel de Vienne et de l'Europe en général. C'était comme un besoin organique. La seule façon d'y répondre, c'était de se rendre à la gare, deux fois par semaine, quand passait l'Orient-Express, qui partait d'Ostende comme vous le savez. A cette époque, il y avait encore des locomotives et lorsqu'elle arrivait à la gare, le seul parfum de la fumée lui donnait une nostalgie terrible, de Vienne surtout mais aussi de villes plus lointaines, d'Ostende, par exemple, qu'elle ne connaissait que de nom et qu'elle imaginait comme une fabuleuse cité battue par les vagues de la mer du Nord. Et elle regardait cet Orient-Express qui s'arrêtait là une vingtaine de minutes, le temps de voir les gens qui descendaient — il n'y en avait pas beaucoup — et de regarder aux fenêtres les voyageurs qui allaient plus loin.

Ce climat, je l'ai ressenti partout. Il y a aussi des choses qui se retrouvent: par exemple, une même architecture, les églises à bulbe, le même jaune ocre dont on badigeonne maisons, palais et cloîtres. De même en Autriche, dans ce pays qui a éclaté, il y a encore énormément d'affinités avec la Hongrie. Quand on va près de la frontière, au bord du Neusiedlersee, où j'ai séjourné, les gens disent sentir l'odeur de la *pusta,* la grande plaine d'herbe. Cette odeur-là les rend presque malades de nostalgie, ils savent qu'il y a là des chevaux, qu'il y a des puits, avec cette grande perche très typique pour descendre les seaux. Je retrouve tout cela aussi dans la littérature austro-hongroise que j'aime tant, qui a culminé vers la fin du XIXe siècle et qui vit toujours en Autriche.

J'AI FAIT UN VOYAGE EN ALLEMAGNE VERS 1936, APRÈS AVOIR TERMINÉ MES ÉTUDES de droit, et j'y suis resté près d'une année. Je voulais à l'époque me spécialiser en droit maritime et faire une carrière d'avocat à Anvers. Si j'avais choisi le droit maritime, ce n'était pas parce que je l'aimais particulièrement mais parce qu'il me rapprochait de l'Escaut, de la mer et des bateaux. Mais pour faire du droit maritime, il fallait connaître l'anglais, que je connaissais suffisamment, et aussi l'allemand, que je ne connaissais pas du tout. Il y avait en effet beaucoup de bateaux allemands qui venaient à Anvers. Et j'ai pu trouver une famille, alliée à des gens que nous connaissions à Anvers, qui m'a accueilli dans un endroit tout à fait extraordinaire et m'a plongé tout de suite dans la véritable Allemagne.

C'était, comme vous le savez, l'époque du nazisme. Mais j'ai pu me rendre compte, pendant toute cette période que j'ai passée là-bas, que le nazisme était une sorte de couche, de superstructure qui recouvrait ce que l'on pourrait appeler l'Allemagne profonde, cette Allemagne, que l'on pouvait découvrir partout et qui s'était formée depuis des siècles. C'est cette Allemagne-là que j'ai eu la chance de rencontrer dans ce lieu extraordinaire où j'ai vécu et dont le nom est déjà très extraordinaire: Abenteuerhütte, ce qui veut dire en mauvaise traduction française «la hutte de l'aventure». Ce lieu se trouvait dans la forêt, aux environs de Montjoie, pas très loin de la frontière belge. Là-bas, les forêts sont énormes, immenses — il s'agit de la continuation de la forêt des Ardennes — mais elles sont beaucoup plus préservées, beaucoup moins habitées. Au milieu de ces forêts, se trouvait ce que l'on pourrait appeller une gentilhommière, ou plus exactement une très grande ferme exploitée par un gentleman-farmer qui s'occupait de ses élevages et de ses terres. Il y avait là des prairies pour les chevaux et les bestiaux, un tout petit hameau, et pour le reste des bois, des ruisseaux, des torrents, des sapins. Dans mon souvenir, il me semble qu'il y avait toujours de la neige. Ce que je préférais, c'était la neige fondante, quand à chaque aiguille de sapin pend une goutte d'eau plus claire que le cristal. C'est la première fois que j'ai vu que dans chacun de ces petit miroirs sphériques se reflète un immense paysage, toute la forêt, le monde.

J'ai vécu là-bas comme dans un conte de fées. J'y étais précepteur de cinq garçons, dont l'aîné avait quatorze ans et le plus jeune neuf. Ils ne connaissaient naturellement pas un mot de français et moi je ne parlais pas un mot d'allemand. Comme ils commençaient à apprendre le latin à l'école, les quelques mots de latin que nous connaissions eux et moi nous ont servi au début de moyen de conversation. Je me souviendrai toujours de la première promenade que j'ai faite dans la forêt avec le plus jeune de ces enfants. Après une longue réflexion, il m'a dit: *silva pulchrissima est*. C'était une façon de me dire une chose qui était essentielle pour lui — il avait, je suppose, préparé sa phrase longtemps à l'avance — et d'emblée cela m'a donné la forêt telle qu'elle était. Tout dans ce séjour m'est apparu comme un véritable mythe, d'abord à cause de l'éloignement de la langue. J'ai très vite appris quelques mots d'allemand mais cet allemand que j'utilisais après le latin se présentait à moi comme une langue tout à fait étrangère. J'employais des mots absolument nécessaires, l'équivalent pour la parole de ce que le pain est à la nourriture.

Et puis j'ai commencé à lire des textes, très péniblement au début, et je me suis

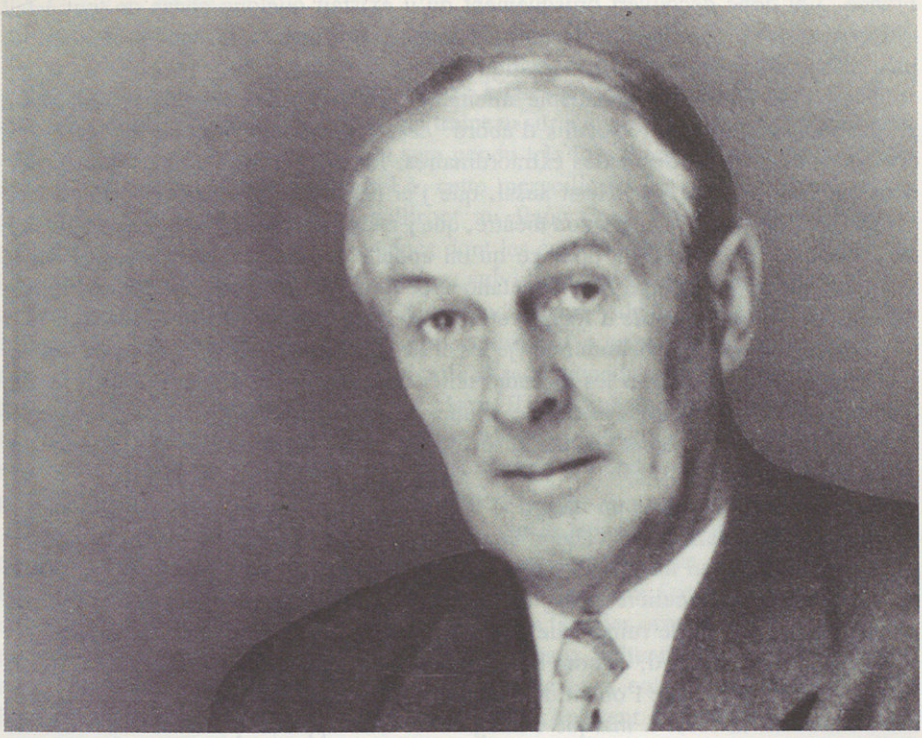
rendu compte du message que contenait la littérature allemande. Je me souviens avoir lu ainsi ce petit chef-d'œuvre qu'est *Le Voyage de Mozart à Prague* de Moerike, cet écrivain de la seconde génération des romantiques allemands. J'ai été très impressionné par un passage du début, qui se présentait un peu comme un hasard merveilleux, puisqu'il décrit, vous vous en souvenez probablement, une promenade à travers la forêt. Mozart et sa femme descendent, au milieu de la forêt, de la voiture qui les mène à Prague et se mettent à chanter. Quelques mélodies et canons ont ainsi vu le jour pendant ce voyage. Il y en a que j'ai appris à l'époque et que je connais encore par cœur.

On vivait là-bas tout à fait isolés, on labourait encore avec les charrues tirées par des chevaux, on trayait encore les vaches à la main, on retournait le jardin potager avec la bêche. La très vieille civilisation agraire était encore tout à fait intacte.

Je suis resté pendant trois ou quatre mois à Abenteuerhütte, et puis je me suis rendu dans une autre famille, à Tutzing. C'est une toute petite localité au bord d'un des grands lacs bavarois, le Starnbergersee, celui dont parle Apollinaire lorsqu'il évoque le suicide de Louis II de Bavière dans un admirable poème que je connaissais d'ailleurs déjà à l'époque, puisque je lisais beaucoup Apollinaire. J'ai été accueilli là-bas dans la famille d'un écrivain allemand qui était une relation de ma mère et qui s'appelait Wilhelm Hausenstein. Ma rencontre avec cet écrivain a très fortement influencé mon évolution intérieure, elle a été pour moi très importante. Wilhelm Hausenstein était surtout un historien de l'art. Il était aussi le traducteur de Baudelaire et sa traduction est admirable. Je suis arrivé chez lui à un moment tragique de sa vie: il venait d'être exclu de la chambre des écrivains du Reich, ce qui entraînait l'interdiction de publier. La réédition de son œuvre majeure, l'*Allgemeine Kunstgeschichte* fut peu après mise au pilon parce qu'il avait refusé d'en faire disparaître les noms d'artistes réputés juifs. Il devait cependant diriger jusqu'en 1943 la page littéraire de la *Frankfurter Zeitung*, l'un des principaux journaux allemands et le dernier grand journal traditionnel qui ait réussi à résister à l'influence nazie.

Hausenstein et sa femme m'ont expliqué ce qu'était le nazisme, dont je disais tout à l'heure que c'était une couche de surface, mais cette couche devenait comme une sorte de glacis de plus en plus épais qui risquait d'étouffer, de tuer pour toujours la vieille Allemagne que Wilhelm Hausenstein incarnait pour moi. Je n'ai plus jamais rencontré un homme de cette classe-là, directement issu du classicisme et du romantisme allemands, un fils ou petit-fils de Goethe, très proche aussi de la culture italienne. Car n'oublions pas que pour les romantiques allemands, à la redécouverte de l'Allemagne profonde s'ajoutait celle de l'Italie, de la lumière italienne.

C'est cela aussi qu'Hausenstein m'a expliqué. Il m'a fait lire de nombreux romantiques allemands, il m'a fait lire aussi dans la *Frankfurter Zeitung* une série d'articles qu'il avait écrits sur les peintres romantiques allemands. C'est ainsi que j'ai découvert Caspar David Friedrich, qui est encore pour moi aujourd'hui le peintre le plus important. C'est peut-être Friedrich qui montre de la façon la plus claire et la plus forte ce qu'est la véritable approche romantique du monde, à la fois ce regard d'une extraordinaire précision et cette appréhension du secret des choses, sans qu'on puisse savoir en quoi cette précision est à même de communiquer ce secret.



Wilhelm Hausenstein.

J'ai eu avec Hausenstein de très longues conversations, avec lui et son épouse (qui vit encore, très âgée, à Londres). Nous avons fait également beaucoup de promenades et d'excursions, nous avons visité notamment toutes les églises baroques et rococo de Bavière, qui ont été construites un peu avant le romantisme et qui constituent, comme il me l'a expliqué, une réaction, dans la force et la joie, contre les horreurs de la guerre de Trente Ans. Vous savez en effet que la guerre de Trente Ans a été une chose abominable, que les Français ont détruit toute cette région et notamment les églises romanes, alors que c'est en Bavière qu'il y en avait peut-être le plus. On peut voir d'ailleurs dans l'architecture de ces églises rococo une sorte de réaction contre la tristesse et la terreur de la guere. Il y a là comme un éclatement de joie, tout monte, paraît s'envoler, et au lieu de donner l'impression de soutenir, les colonnes semblent des flèches envoyées dans le ciel. C'est une totale inversion de l'architecture des sombres églises romanes et c'est déjà la préparation du romantisme allemand, qui est un mélange de joie et de lumière pour une part et d'autre part une descente dans la nuit, dans la nuit de l'inconscient. C'est tout cela que j'ai découvert quand j'ai vécu là-bas, quand j'y suis arrivé avec un bagage fait de ce que j'avais appris à l'université et ici à Missembourg, pendant toute mon enfance et mon adolescence. Presque toute ma formation, si j'en excepte la lecture des contes de fées, était à l'époque tournée vers la

France. J'ai donc découvert brusquement qu'il existait quelque chose de tout à fait différent et que c'était une des formes les plus extraordinaires, les plus profondes, les plus fantastiques de la création artistique.

Quels sont, dans le romantisme allemand, les auteurs et les textes qui m'ont particulièrement marqué? Novalis d'abord: *Les Hymnes à la Nuit* et *Heinrich von Ofterdingen,* qui sont des textes extraordinaires. Et puis certains contes d'Hoffmann, dont *Le Vase d'or*. Il y a Kleist aussi, que j'ai lu et relu, tant ses textes en prose, comme *La Marquise d'O,* que son théâtre, que j'ai découvert plus tard. Et puis *Ondine* de La Motte-Fouqué. Voilà pour ce qu'on appelle la première génération. Pour la seconde, je me suis plongé dans Brentano avec une joie sans mélange et dans Achim von Arnim, surtout *Isabelle d'Egypte* et *Les Héritiers du majorat*. Je connaissais déjà à l'époque les contes de Grimm mais je les ai lus alors en allemand. Les frères Grimm n'ont pas simplement repris les légendes telles qu'ils les avaient entendues: ils les ont dotées, à travers un regard romantique, d'une cruauté extraordinaire. Il y a Eichendorff aussi et Moerike dont je parlais tout à l'heure. Et puis le *Lenz* de Büchner et le théâtre de Tieck.

Ce n'est sans doute pas un hasard si le premier nom que j'ai cité, parmi tous ces romantiques allemands, est celui d'un peintre, Caspar David Friedrich, comme si c'était lui d'abord qui incarnait le mouvement. Peut-être est-ce à tout un climat plutôt qu'à des œuvres particulières que j'ai été sensible: des paysages, une atmosphère, ce mélange de nature et de ruines que l'on trouve dans certains tableaux de Friedrich.

Ce que j'ai vu d'abord, ce sont les forêts, et pour moi le romantisme c'est aussi la forêt. Je ne crois pas que l'on ait déjà étudié, comme on l'a fait pour l'eau ou pour la mer, comment la forêt a marqué l'imaginaire. Elle apparaît pourtant dans tous les contes de fées. Il suffit de s'y promener pour se rendre compte de ce qu'elle représente, de ce qu'elle est profondément. On peut le voir dans le *Pelléas* de Maeterlinck, c'est une pièce des forêts plus encore que de la mer, même si la mer est toute proche.

Si l'on remonte un jour *Warna,* j'aimerais beaucoup que le décor soit fait à partir de tableaux de Friedrich. Il y a chez lui une façon de regarder qui donne à l'imaginaire une présence extraordinaire. J'ai écrit quelques textes qui évoquent cela, je crois que c'est dans *L'Herbe qui tremble*. J'ai eu ce même sentiment lorsque j'ai traversé en train toute l'Allemagne jusqu'en Bavière, en voyant tous les villages et toutes les forêts sous la neige. Oui, je crois que c'est à partir de l'impression très physique de ce spectacle des paysages allemands que je suis peu à peu entré dans cet univers.

Ce qui m'impressionnait dans le romantisme, je l'ai retrouvé par la suite — très tard malheureusement, il y a six ou sept ans — dans les livres de Stifter. C'est un très grand écrivain, je voudrais pouvoir écrire comme lui. Quand je l'ai lu, je me suis dit que cela correspondait tellement à ce que je veux exprimer, qu'il était peut-être inutile que je continue à écrire. *Les Grands Bois* et *L'Homme sans postérité,* dans les très belles traductions d'Henri Thomas et de Victor Goldschmidt sont parmi les plus beaux livres que je connaisse. Je ne pensais pas, avant de les lire, qu'une telle littérature pouvait exister.

Soudain ils sont là. Il y a d'abord quinze biches transparentes. On dirait qu'elles sont faites de cristal, elles tirent un grand traîneau sur lequel est posé un lustre de glace du pôle. C'est le lustre de l'hiver qui sera pendu très loin d'ici sur une montagne, au cœur d'une sombre forêt de sapins. Là, cette merveille fondra goutte à goutte et au printemps mille ruisseaux clairs jailliront au flanc des rochers. On dit qu'alors pousseront des fleurs nommées gentianes dont les corolles sont allongées comme des flammes bleues de bougies. Le traîneau est suivi de lièvres blancs qui courent si vite qu'on a à peine le temps de les voir. Un grand espace vide s'avance: c'est le froid. Jamais nos yeux ne pourront voir ce qu'il contient. Un ours blanc, aveugle, un peu pelé, s'avance en titubant. Il est le dernier de sa race; quand il sera mort il n'en viendra plus ici. Puis c'est l'hiver, grand, mince, droit. Il ne voit personne, et marche comme s'il suivait une étoile dans le ciel. Il appuie sa main sur le col d'un cerf dont les bois sont ornés de baies rouges et blanches. Le silence se fait encore plus profond lorsqu'il passe. Derrière lui tombent quelques flocons de neige.

Je me tourne vers M. Posse pour lui dire que je suis déçue, et qu'il me semble qu'une saison comme l'hiver pourrait avoir un cortège plus majestueux. Mais M. Posse pose un doigt sur les lèvres et sourit. A peine a-t-il fait ce geste qu'éclatent des milliers de cris d'oiseaux. C'est la surprise! La fête des oiseaux, que l'on nomme chez nous «La fontaine des oiseaux». Tous les oiseaux imitent les sources, les étangs et les fontaines en une danse étrange. Ils s'élèvent en colonnes emplumées, qui figurent un jet d'eau, montent haut dans le ciel, s'écartent en panache, plongent et retombent comme des gouttes, tandis que déjà d'autres oiseaux montent. Ainsi jaillissent cent, deux cents colonnes, aux plumes multicolores, tantôt très élevées, impressionnantes, lorsqu'elles sont formées d'éperviers, d'émerillons et de buses, plus modestes, mais charmantes, lorsque de petits oiseaux y volent. Je reconnais la fontaine des bouvreuils, celle des chardonnerets et des rouges-gorges, de la fauvette, du gorge-bleue, la source du troglodyte et celle des mésanges charbonnières.

Les faisans et les coqs de bruyère forment une belle fontaine qui semble parcourue de flammes; celle lustrée, noire, et croassante des corneilles n'est pas moins splendide, les étourneaux volant en grandes nappes au pied des colonnes et obéissant à des mouvements simultanés figurent un lac noir. Les mouettes jaillissent avec des cris sauvages et retombent en écume blanche. Mais nous admirons surtout la beauté des cygnes blancs et des cygnes noirs. Ils s'élèvent comme un fût torse de marbre noir et blanc, planent un instant et retombent avec la majesté des grands cerfs-volants. Si l'on ferme les yeux, on croirait entendre une armée fabuleuse qui s'avance au son de fifres nasillards, tandis que les ailes qui battent font le bruit de cent mille étendards dans le vent.

La neige est cachée par la foule des animaux de basse-cour qui, ne pouvant voler, imitent un étang agité par des clapotis. Les dindons gloussent, font la roue, les pintades crient, les poules caquettent, les pigeons capucins et les pigeons cravates se rengorgent.

On oublie que ce sont des oiseaux, on n'entend, on ne voit, on ne sent plus que l'eau.

Puis soudain, obéissant à un mystérieux signal, les colonnes des fontaines se défont, les oiseaux moutonnent comme la mer, on est submergé par une marée d'ailes, et avant qu'on ait eu le temps de comprendre ce qui se passe, les oiseaux se sont envolés, sauf quelques petites poules pomponnes qui n'ont pu suivre assez vite et qui s'enfuient à toutes jambes. Le cortège de l'hiver a passé. Nous sommes le 21 décembre; à partir de demain les jours s'allongent.

Chronique, p. 89-91

Les grands bois

Gregor ne permit pas qu'on se mît en route dans le givre et dans le froid du matin; ce ne fut que vers midi, alors qu'un soleil exceptionnellement tiède avait succédé à cette nuit exceptionnellement froide, qu'ils se dirigèrent vers ce Blockenstein où leur cœur les portait.

Depuis longtemps déjà ils n'étaient pas passés dans ces lieux. Quel changement dans la forêt! Jusqu'aux lointains bleuâtres, les teintes fauves et dorées de l'automne s'étiraient parmi la noirceur des forêts de conifères en faibles rubans rougeâtres, et tout était tranquille, attendant pour ainsi dire avec résignation la venue des premières neiges. Seul le ciel, aussi clair et charmant que jadis, déployait son azur sans tache sur le deuil silencieux des bois. Johanna ne parvint pas à découvrir le petit cube bleu sur l'horizon de la forêt, bien qu'elle fît tous ses efforts et que l'air automnal fût d'une limpidité presque immatérielle. Clarissa dirigea la longue-vue comme à l'ordinaire, mais elle non plus ne trouva pas le château; suivant dans l'instrument le bord des forêts, puis revenant, elle apercevait les ondulations et les lignes bien connues, mais point le château qui devait se trouver auprès d'elles. Enfin l'énigme fut éclaircie; il y avait, sinon dans le ciel, du moins sur le bord lointain des forêts, un tout petit nuage, à l'endroit même où elles auraient dû voir la maison paternelle. Gregor était d'avis qu'elles attendissent un peu; il se dissiperait peut-être, si ce n'était pas là, comme il arrive si souvent en automne, l'annonce d'un de ces brouillards qui ne sont d'abord qu'un petit nuage suspendu et un seul point, puis grandissent et enveloppent enfin des étendues entières de forêts. S'il devait en être ainsi, le temps serait certainement mauvais le lendemain; on attendrait en vain un changement. Ils attendirent.

Mais le nuage ne grossit pas sensiblement; il ne s'effaça pas non plus, et le vieillard les pressa pour finir de renoncer à la chose, car les après-midi étaient courtes à cette saison et l'on avait près de deux heures de chemin jusqu'à la maison. Tout indiquait que le lendemain le temps serait encore plus beau, et il les conduirait sur la hauteur aussi tôt que possible. Trois ou quatre fois encore elles regardèrent dans la longue-vue, mais sans succès; puis, à regret, pleines d'inquiétude, elles quittèrent enfin cet endroit. On arriva à la maison. Au soir de ce jour encore, la même coupole d'or que la

veille couronna de sa beauté les sombres hauteurs forestières que le soir glaçait, et le même fourmillement de constellations lui succéda, mais plus dense encore, presque, comme si tout le firmament descendait en une lente neige de lumière, ce qui fit prédire au vieillard un jour encore plus clair que le précédent.

Chacun chercha le repos. Gregor passa la nuit dans l'oppression et l'anxiété.

Enfin le matin arriva. Le soleil monta aussi pur que la veille, illuminant le givre qui menait rapidement feuilles et brins d'herbe au vieillissement et à la ruine. Les jeunes filles pressèrent le vieillard, mais il leur dit d'attendre l'air pur de midi.

Enfin l'on se mit en route, accompagné de nouveau par la douce tiédeur du soleil. Elles purent voir nettement durant l'ascension les ravages du gel, les feuilles qui pendaient encore aux broussailles, jaunes, rouge sang, couleur de rouille; elle virent les fougères, les feuilles des ronces et les menues tiges qui pendaient toutes molles et comme cuites.

Johanna fut la première arrivée au sommet du rocher, et elle poussa un cri de joie; car dans l'air limpide, aussi pur que si c'eût été le vide, le cher petit cube apparaissait sur l'horizon des bois; aucun nuage ne le dérobait plus, il était là si précis et si net qu'elle aurait pu croire qu'elle voyait à l'œil nu ses détails, et le ciel était doucement éclatant, comme taillé dans une seule pierre précieuse.

Clarissa cependant avait dressé et assujetti la longue-vue. Mais on la vit soudain reculer, et attacher ses yeux sur Gregor avec une étrange expression. Aussitôt, Johanna s'approcha de l'instrument. Le cube était là, mais il n'avait plus de toit, et sur les murs on voyait d'étranges taches noires. Elle aussi recula, puis comme si cette chose n'était qu'un ridicule mirage destiné à s'effacer à l'instant même, revint aussitôt coller son œil à la longue-vue; mais l'image était là, toujours la même dans l'air tranquille, illuminée par le doux soleil, immobile et terriblement distincte; le jour serein brillait et rayonnait au-dessus; elle tremblait un peu dans l'air lorsque Johanna voulait la fixer du regard, mais c'était son cœur qui battait, et son œil qui commençait à faiblir.

Comme enfin, à bout de forces, elle se redressait, elle entendit Clarissa qui disait, pâle comme un linge: «Le malheur est arrivé».

— Le malheur est arrivé, répondit Gregor; hier déjà je pressentais quelque chose, en voyant le petit nuage qui ne bougeait pas; mais laissez-moi regarder.

Sur ses mots, il s'approcha de la longue-vue; mais bien que son œil d'homme exercé fût beaucoup plus perçant que celui des jeunes filles, il ne vit rien de plus que ce qu'elles avaient vu: une puissante tour baignée de lumière qui s'élevait au bord extrême des forêts, sans toiture, et montrant les noires marques de l'incendie; il lui sembla seulement qu'une faible couche de fumée bleue flottait encore au-dessus de la ruine. Il était étrange de penser qu'en cet instant même toute une mêlée guerrière se déchaînait peut-être là-bas, et que des actes s'accomplissaient, capables de déchirer un cœur; mais, dans l'immensité de l'horizon et des forêts, la tour elle-même n'était qu'un point; la souriante tranquillité régnait seule dans le ciel et sur la solitude tout entière.

Adalbert Stifter, *Les Grands Bois*,
Paris, Gallimard, 1979 (trad. Henri Thomas), p. 116-119.

Thèmes

Initiation

DANS MA JEUNESSE, CE SONT DES PERSONNAGES MARGINAUX QUI ONT ÉTÉ MES initiateurs: il ne pouvait y en avoir beaucoup dans le milieu que je fréquentais. De ce côté-là, j'ai souvent trouvé une bêtise caricaturale. J'ai rencontré beaucoup de ces initiateurs marginaux, sans toujours avoir le temps de bien les connaître: certains n'ont fait que passer.

Il y avait à Missembourg un jardinier, le vieux Jef, qui faisait aussi du braconnage. Je l'ai suivi pendant des automnes entiers, aussi bien dans le jardin que dans les champs des environs. Il m'a appris à poser des collets pour prendre les oiseaux et je me souviens de la façon dont nous observions passionnément les grandes migrations, surtout celles des grives et des étourneaux. Il y avait à cette époque-là encore beaucoup d'oiseaux migrateurs. Il m'a montré les oiseaux de près, on les trouvait encore tout chauds et souvent vivants dans les collets. Cela ne me paraissait pas cruel, j'avais l'impression que c'était quelque chose de tout à fait naturel. Il leur tordait le cou avec détachement. Mais comme ses gestes se répétaient avec la même précision et une sorte de componction, j'eus bientôt l'impression qu'il officiait. Il nommait l'oiseau comme s'il lui donnait son nom d'éternité, vantait son plumage, me faisait remarquer la finesse des pattes, le soupesait et parfois, avec précaution, déployait des ailes et regardait pensivement la bête inerte, la tête pendante, crucifiée à son vol immobile. Et puis, la cérémonie terminée, il fourrait l'oiseau dans une des vastes poches de sa veste de velours.

J'ai placé alors des collets moi-même et je tordais le cou aux grives avec le même détachement que le vieux Jef. Après, chaque fois, je déployais leurs ailes. Et elles ne me semblaient plus crucifiées. Elles prenaient leur vol dans mon rêve. Et puis, j'ai fait une expérience qui m'a fait cesser le braconnage du jour au lendemain. Je tirais beaucoup à l'arc. J'avais toujours espéré que je pourrais tirer des oiseaux avec mes flèches. J'ai essayé des milliers de fois et j'ai toujours tiré à côté. Un jour, dans le bois de Missembourg, j'ai vu un rouge-gorge, à une vingtaine de mètres de moi, sur la branche d'un buisson. Les rouges-gorges sont des oiseaux charmants et très curieux: dès qu'ils voient un homme, ils s'approchent de lui, peut-être parce que, quand on remue des feuilles, ils trouvent aussitôt après les insectes dont ils se nourrissent. Donc, ils sont attirés par la présence de l'homme. Ce petit rouge-gorge m'observait. C'est un oiseau qui chante de façon exquise. Il est d'ailleurs de la famille des rossignols. Il chante comme un rossignol modeste. Il vous murmure une confidence délicieuse. Il est très beau et très fin, avec un corps brun très délicat et une bavette rouge splendide. Je

ne sais pas comment ni pourquoi mais je l'ai visé avec mon arc en me disant d'ailleurs que, comme d'habitude, j'allais tirer à côté. Mais la flèche a frôlé sa tête et lui a arraché un œil. Et l'oiseau est resté là, avec un œil à moitié sorti de la tête.

Il continuait à me regarder, il devait beaucoup souffrir, il essayait de voler mais n'y parvenait plus. J'ai toujours gardé le souvenir de ce spectacle. Il me fait mal encore. C'est un souvenir presque insupportable. Et, depuis lors, à cause de ce regard de rouge-gorge, un regard plus étonné que douloureux, j'ai été incapable de saisir un oiseau et de l'achever, comme je le faisais auparavant.

Je me suis souvent demandé si c'était de la sensiblerie ou quelque chose de plus profond et, en même temps, d'illogique. Car il est certain que notre vie est faite d'actes assassins. Quelle différence entre tuer un oiseau, une guêpe, une mouche, donner de la mort aux rats, faire tuer un vieux chien, et assassiner un rouge-gorge? Pourquoi ai-je cessé du jour au lendemain mes belles et cruelles cérémonies de la chasse au lacet à laquelle m'avait initié, non sans grandeur, le vieux Jef? Quoi qu'il en soit, c'est ce jour qu'a commencé en moi un lent glissement vers la non-violence inconditionnelle. Et plus je vieillis, plus je constate avec effroi la domination absolue de la souffrance sur le monde. Je trouve de plus en plus difficilement une parade efficace.

Répétition générale

— Il y a deux sortes de héros, me dit Hector; ceux de la vie, comme Hercule ou Lénine, et ceux de la mort. Les plus rares, les plus grands. Et le plus grand de tous est Orphée, qui nous montre le chemin des ténèbres. Il a fait pour nous une sorte de répétition générale de ce que sera le *passage*. Et il est venu nous le raconter. Je le sais bien, moi, qui suis déjà mort une fois.

Je le regardai avec curiosité. Il continua:

— Les héros nous parlent parfois en songe. Les songes sont aussi des répétitions générales, qui n'ont d'autre mission que de nous préparer.

«Tchiripisch», dans *Cathédrale*, p. 24.

Il ne faut pas offenser la pudeur des divinités du songe.

Gérard de Nerval.

Mercure (I)

Nous glissions à travers les bois, le long des prairies et nous avions des ailes aux talons. Nous marchions sur les eaux! Nous contournâmes des meules de foin renversées là par l'inondation, pour arriver enfin jusqu'à la rivière. Là, Gérard creusa un trou dans la glace et attendit que les poissons viennent respirer. Il se tenait immobile

comme une statue, mais chaque fois qu'une ombre passait dans l'eau, je voyais son bras se détendre comme un éclair et il rejetait un poisson sur la glace. On dit que les ours pêchent ainsi lorsque les saumons remontent les rivières. Le moindre mouvement inquiétait le poisson. L'attente durait parfois une demi-heure.

A mesure que le soleil descendait je voyais monter autour de nous la lumière de marbre de la neige.

Lorsque la nuit vint, nous allumâmes un feu près d'un arbre renversé. Nous étendions les mains vers la flamme et la chaleur revenait lentement. Gérard préparait le thé et faisait rôtir les poissons au bout d'une baguette.

— Où as-tu vécu jusqu'ici, Gérard?

— J'ai toujours habité chez mes parents, là-bas...

— Et quel était ton travail?

— J'aidais le père à la ferme. A seize ans, je me suis engagé comme aoûteron près de Saint-Quentin. En automne je faisais les betteraves en Flandre française. Puis j'ai commencé à courir. D'abord les courses en kermesse. Il y a deux ans j'ai gagné huit prix-débutant. L'année passée, je me suis inscrit comme junior, j'ai gagné sept prix, j'aurais pu en avoir neuf, sans ma pédale rompue sur une pente près de Namur. L'année prochaine je courrai comme indépendant. Je suis bien classé.

— Quel âge as-tu?

— J'ai vingt et un ans. Quelle est ta vie? demanda-t-il à son tour.

— J'ai étudié. Après mes études, j'ai voyagé ici et là. J'ai travaillé un peu partout. Bientôt je retournerai chez moi. J'ai vu la mer, des montagnes et des torrents.

— Deux belles vies, dit Gérard, oui, on peut dire deux belles vies!

Mais à quoi pensais-je donc? A Mercure, aux talons ailés. Il y avait partout des statues ce soir.

Gérard avait le visage immobile comme tous ceux qui ont l'habitude de fournir un gros effort physique. Il avait un front bas comme les statues grecques.

Mais quelque chose me surprenait encore plus: les étoiles brillaient doucement dans le ciel, le vent était tombé, et derrière nous, silencieuse, derrière notre dos, établie, derrière notre dos, la gelée se tenait debout. C'était la gelée, elle était là comme une chose qui existe, comme ce Dieu qui faisait signe de la main, comme ce dieu de marbre.

J'ai vu une nuit les chevaliers de pierre entre les arbres, ils étaient là, ils approuvaient. J'ai vu des cordes sur le point de se rompre, l'eau dans une tasse qui va déborder. J'ai vu des yeux qui semblaient immuables, j'ai vu des pierres au milieu d'un champ.

Et ce soir, derrière nous, la gelée était immobile à jamais. Piliers d'église, cataractes vues de loin, ô reine!

La flamme s'élevait claire et précise. Gérard fumait en silence et regardait droit devant lui avec un demi-sourire.

Herbe, p. 223-227.

Robe de mort

Ma grand-mère dont les joues sont blanches et mauves,
Ma grand-mère déplie sa robe de mort.
Elle la repasse et la prépare comme si elle allait s'en revêtir.
Elle prend alors le coffret où elle a enfermé les fleurs des étés passés.
Elle en délie les rubans de poussière et soulève le couvercle.
Mais le coffret ne contient plus qu'un peu d'obscurité.

— A quoi? dit ma grand-mère,
A quoi ressemblons-nous quand nous nous en allons?
Nous n'avons plus de souvenirs,
Nous n'avons plus de demain,
Les fleurs sont parties.
Nous attendons, nous attendons.
Personne ne me propose de me prêter des ailes,
J'en aurais pourtant besoin.
Il ne faut pas qu'elles soient grandes,
Des ailes de moineau me suffiraient,
Car je me sens légère, légère.

— Grand-mère, qu'est-ce que tu emporteras?
— Ce que j'emporterai?
Ni la neige, ni le vent,
Ni même l'eau du robinet, qui chaque matin chante à mes mains.
J'emballerai mon corps dans sa robe de noir gala.
De mes joues, je laisserai ici le blanc,
Le blanc qui convient si bien aux gisants,
Je n'emporterai que le mauve.

— Grand-mère où? où? où iras-tu?
— Où? dit ma grand-mère, où?
Elle remet dans l'armoire, la robe aux beaux plis de marbre noir.
— Je ne sais pas.
Elle s'assied près de la porte.
Les deux mains sur les genoux.

Le chat est là,
Avec sa figure de tous les jours.
La pluie tremble aux vitres.
Cela, cela est là, cela que l'on voit,
Mais rien d'autre,
Tant que les yeux ne sont pas blancs.

Mon beau-père me racontait des choses passionnantes. Histologue, il faisait des recherches sur la structure des tissus vivants. Il y a une conversation que je n'oublierai jamais: celle où il me parla des paons. Il avait étudié la pigmentation du plumage des oiseaux et s'était trouvé devant un problème qu'il n'avait pu résoudre — je crois qu'il l'est aujourd'hui. Ce problème était celui de la queue du paon. Quand le paon fait la roue, l'ensemble des plumes se place en fonction d'un certain ordre, d'une certaine harmonie: les yeux sont disposés de façon à ce qu'on les voie tous. Bien plus, chaque plume forme elle-même un dessin très complexe et admirable et même chaque barbe de plume forme encore un dessin. Tout cela constitue une structure extraordinaire. Or, disait mon beau-père, ce qui est étrange, c'est la façon dont ces dessins se constituent. La plume est une matière organique, comme le cheveu. Elle n'est cependant pas vivante comme la peau ou comme la chair, elle n'est ni nourrie ni surveillée par des nerfs ou par tout ce qui forme notre chair vivante. Mais quand le paon perd ses plumes elles repoussent. Et quand ces plumes repoussent, on peut observer, à l'intérieur des minuscules conduits dont elles sont formées, le cheminement d'infimes particules colorées, des particules de toutes les couleurs, qui vont se fixer à une place précise. Et pourtant, ces particules s'acheminent sans ordre apparent. Aucun muscle ne les actionne, elles ne sont mues ni par le sang, ni par la volonté nerveuse et très étrangement chacune va vers sa place, tantôt à gauche tantôt à droite, tantôt dans telle barbe tantôt dans telle autre. Et la place où chacune se fixe n'est pas le résultat du hasard, puisque, assemblées, toutes ces petites barbes constituent, soit la partie blanche de l'œil, soit la partie bleue ou la partie verte. Il faut des millions de particules pour constituer de tels dessins. Et même, ajoutait mon beau-père, si l'on trouve un jour l'explication de ce phénomène extraordinaire, il faudra trouver encore l'explication de l'explication.

Orphée (I)

A la cinquième crevaison, nous avons rencontré le pâtre. Il marchait sans moutons ni chèvres par le chemin poussiéreux. Le haut bonnet de fourrure rejeté en arrière, il allait portant à la ceinture, comme une épée, une longue flûte en bois de rose. La flûte d'Orphée.

Hector lui demande de jouer.

Le son est d'abord hésitant, puis, après s'être cherché, s'affirme en une note aiguë. On comprend tout de suite que c'est la note essentielle, à laquelle on reviendra toujours. Je l'entends encore, cette note, longue, unie. Elle pourrait durer mille ans, mais la voilà qui vacille, descend par degrés sanglotants vers une note étonnamment basse que l'on entend à peine. Palpitation, battement affolé au bord de l'oreille. Alors, sans transition, la note aiguë déchire de nouveau l'air, puis redescend aux enfers.

«Tchiripisch», dans *Cathédrale*, p. 29.

Mercure (II)

J'ai vu un jour à Léningrad un vieil équilibriste de septante ans. Cet homme avait mis au point un numéro extraordinaire. Il était vêtu d'un collant noir assorti d'un casque, ou plutôt d'une calotte de cuir qui lui moulait la tête comme un gant. Cette calotte était surmontée d'un cimier, sorte de long et mince patin. Un filin d'acier tendu des cintres au bord de la piste du cirque barrait l'espace en diagonale. Le vieux monsieur montait légèrement aux légères échelles de corde, se hissait sur une passerelle et saluait le public d'un geste jeune. Alors, il s'immobilisait et fermait les yeux. Le public cessait de respirer. Dans le silence des trois mille personnes immobiles, un roulement de tambour montait avec notre angoisse vers la frêle silhouette noire qui allait affronter la mort.

Il ouvre les yeux, se penche, se met sur la tête, pose le patin de son cimier sur le fil d'acier et lâchant les poignées auxquelles il se retient, glisse sur le filin — toujours sur la tête — les jambes et les bras écartés, à une vitesse vertigineuse. Le temps d'un éclair, on voit, non un vieillard, mais une apparition, mince, gracieuse, à la fois humaine et divine, un oiseau *au vol inverse* ou un ange en abyme. Mercure jeune plongeant du ciel vers la terre.

«Écrire», dans *Cathédrale*, p. 82-83.

... comme sur un Léthé intérieur aux sextuples replis, de grandes figures solennelles nous apparaissent, nous abordent et nous quittent, nous laissent en larmes.

Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe.*

Le Rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le moi, *sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence. C'est un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu, et où se dégagent de l'ombre et de la nuit les pâles figures gravement immobiles qui habitent le séjour des limbes. Puis le tableau se forme, une clarté nouvelle illumine et fait jouer ces apparitions bizarres; — le monde des Esprits s'ouvre pour nous.*

Gérard de Nerval, *Aurélia.*

Rêve

Un matin, je sors de chez moi — j'habite un appartement dans un quartier paisible de Bruxelles. La rue est étrangement vide. Quelques passants à peine. Je décide d'aller à pied au bureau. Et voilà que je suis repris par la vieille envie de voler. Par un intense effort de la volonté et en dépensant une énergie immense, je parviens à m'élever et puis à planer à environ un mètre au-dessus du sol. J'atterris doucement un peu plus loin. Je fais ainsi de longs et lents bonds à l'étonnement des passants — à présent nombreux — et pour mon propre ravissement. J'oublie le bureau et pendant des heures je glisse avec délices sur l'air.

Je rentre chez moi pour le déjeuner. En passant devant la loge de la concierge, je croise mes filles Sylvie et Géraldine telles qu'elles étaient — me semble-t-il — il y a une dizaine d'années. Charmantes et rieuses, elles me croisent sans me reconnaître.

J'entre. La concierge s'écrie en me voyant:

— Comment! vous, monsieur: après une absence de neuf ans!

Je crois qu'elle plaisante. Je monte les escaliers et j'entre dans notre appartement. Voilà Nèle, ma femme, vieillie, cheveux blancs. Elle me voit entrer. Saisie, elle se lève et balbutie:

— Neuf ans! ...

Je réponds que je ne comprends pas, que j'ai quitté la maison ce matin même ...

— Sans me prévenir ... sans rien dire ... abandonnée ... sans rien dire. Rien! neuf ans!

Et alors tout à coup je sens le gouffre se creuser derrière moi, un gouffre de neuf ans. Je sens que je reviens après une longue absence. «Neuf ans» n'est d'ailleurs qu'une façon de dire beaucoup. Comme cent ans dans les légendes.

Je me rends compte à ma fatigue — qui est la fatigue de toute une vie — que pour voler, j'ai dépensé en une fois toute ma provision d'énergie.

Nèle pleure, pleure, à larmes continues, sans sanglots. Et moi aussi je pleure. Nous pleurons l'un à côté de l'autre mais pas à deux. Chacun seul.

— Tout a changé, dit-elle, je ne puis plus t'accepter ici. Nous ne pouvons retourner à autrefois. Pourquoi? Pourquoi as-tu fait cela? Pourquoi es-tu revenu?

Elle me mène vers la fenêtre qui donne sur les grands marais. Je vois trois oies sauvages grises qui prennent leur envol.

— Pars avec elles, dit-elle. Quand tu étais enfant, tu voulais les suivre. Pars ... pars ...

C'était l'automne. Il faisait froid. Je pleurais. Et je me rendais compte qu'il fallait vraiment que je parte avec les oies sauvages, mais que c'était un autre départ que celui que je souhaitais quand j'étais enfant. Je pleurais et je me demandais s'il n'y avait vraiment pas moyen de refaire ma vie.

Conte

Une petite fille se couche dans la neige et fait l'ange en agitant les bras comme des ailes. (J'avais onze ans, elle en avait neuf.) Toute rose et rouge dans la blancheur. Ses yeux rient et brillent. Elle se relève et me dit en regardant l'empreinte en creux aux ailes déployées:

— Demain nous viendrons voir si l'ange s'est envolé.

La même nuit elle meurt.

Le deuil est tout noir dans la maison. Je vais seul dans la neige. L'empreinte de l'ange est là. Je voudrais lui parler. Il n'y a pas de mots pour dire ce que j'ai à dire.

Plus tard, il dégèle. La trace disparaît et l'herbe vient comme sur une tombe: brillante, drue, et verte, et sans trace d'ailes.

La mort, un miroir

... Je me suis mis à marcher au hasard. Je ne voyais ni les vitrines déjà éclairées se baignant au flot des passants, ni l'ombre qui déferlait au bord des lumières électriques. Mes pas se dirigèrent machinalement vers la salle où je devais entendre un concert ce soir-là. On devait jouer un quatuor de Beethoven. Dès les premières notes, la musique se révéla avec une telle force que je me sentis tout nu en moi-même; ou plutôt comme un serpent qui a changé de peau. Au dernier mouvement (un allégro), les notes rapides coururent comme des pattes de rat sur le visage et les mains des auditeurs. Je regardai autour de moi avec inquiétude; mais personne ne s'apercevait de rien, pas même ma voisine dont le visage émergeait d'un col de fourrure.

Pourtant, je ne me trompais pas; la queue de son renard se mit à osciller puis, à ma grande stupéfaction, à battre... Le renard fut parcouru d'un grand frisson, s'étira, prit forme, ouvrit les yeux. Il regarda à droite et à gauche, comme font les renards, puis il se glissa sous les fauteuils... Ma voisine ne bronchait pas. Je remarquai que tout ce qui était fourrure se mettait à vivre. Une dame avait gardé un opulent manteau: elle était entourée d'une multitude de taupes ramant l'air de leurs pattes.

Mes vêtements me quittèrent; les plantes qui avaient servi à les tisser grandirent autour de moi. La végétation naissait, se développait, éclosait de toute part. Une sève sombre et mystérieuse l'agitait d'une vie très semblable à celle des plantes sous-marines. Le bois des sièges s'assembla. Des arbres s'étirèrent, dont les branches montaient jusqu'à la voûte. Je voyais s'ouvrir leurs mains transparentes. Le vent de la musique venait de loin, s'approchait, bruissait parmi les feuilles (elles tendaient les paumes) et mourait.

Je regardais ceux qui m'entouraient.

J'avais peur, j'étais écœuré d'être nu au milieu de tant d'hommes que je haïssais. Mais personne ne semblait s'apercevoir de ce qui arrivait. Fuir! Fuir! Je me frayais un passage en écartant des mains la végétation mouvante. Derrière chaque arbre, derrière chaque plante, il y avait des gens nus, tranquillement assis. Certaines dames, aux charmes mal ravaudés, soulevaient vers leurs yeux un face-à-main invisible. Car la

tortue dont il avait été fait se traînait entre leurs jambes. Ah! que les hommes sont laids! Que de graisse! Que de graisse! Que de seins plats! Que de ventres gonflés!

Mais parfois un renard bleu ou roux bondissait entre mes jambes et je voyais sa queue de comète disparaître parmi les arbres. Une jeune femme, très belle, fuyait comme moi. Toute de profil, comme une statue égyptienne, elle se glissait vers la porte au fil de sa peur. Je la suivais difficilement, les plantes m'accrochaient, il fallait les écarter, contourner les arbres, éviter les messieurs. Ceux-ci, au ventre énorme et à la peau blanche, éclataient en colère muette quand je passais en les bousculant. Je parvins cependant jusqu'au hall, au moment où la jeune femme franchissait la porte de sortie. Elle se retourna, ses yeux me firent des signes comme les mouettes. Je m'élançai et, lorsque j'arrivai dehors, je vis une chose merveilleuse: la neige. Elle tenait déjà la ville sous sa domination en ramenant tout à son unité blanche. Mais je courais en poursuivant la femme; c'était elle, c'était elle qu'il me fallait! Tantôt, je voyais sa forme entre les flocons, tantôt je la perdais de vue, car elle ressemblait à la neige. La neige touchait doucement mon corps de ses doigts de fourrure: mes pieds s'enfonçaient dans sa douceur sans que je sentisse le froid. Je redoublai mon élan, car la jeune femme ressemblait à la neige. Peut-être avait-elle aussi des doigts de fourrure.

La course m'absorbait à ce point que je n'avais pas remarqué que les renards, les moutons, les poulains et les lapins m'avaient suivi. Ils déferlaient à mes côtés, me poussaient, puis la vague se reformait pour déferler encore. Le miracle se propageait. La vitrine d'un magasin se brisa sous la poussée des animaux qui s'étaient mis à vivre: les panthères, les jaguars et les hermines me suivaient aussi. Leur foule grossissait sans cesse. Les dames que nous croisions étaient aussitôt dépouillées de leur manteau. Mais la jeune femme gardait son avance. Elle courait avec légèreté. Elle rusait pour nous échapper: tantôt, elle devenait si claire que nous la confondions avec la lumière d'un réverbère: nous l'entourions, croyant le tenir; déjà les yeux des animaux s'animaient de plaisir; mais alors nous l'entendions rire au loin: elle tournait le coin d'une rue. Notre meute reprenait son élan silencieux, caressé par la neige. Notre course nous mena vers le bas de la ville, dans les quartiers populeux. La meute, maintenant immense, dévalait les rues; parfois un frisson la parcourait comme ceux qui naissent sur les étangs. Il neigeait de plus en plus fort. La jeune femme commençait à donner des signes de fatigue; parfois elle trébuchait ou se retournait et nous faisait des gestes de noyée. Alors, elle s'étendit sur le trottoir. Il y eut parmi nous une clameur muette.

Lorsque nous l'entourâmes, la neige déjà la recouvrait en épousant ses formes.

Alors que nous pouvions la prendre, nous n'osions plus... Je m'avançai d'un pas incertain; je voulus la saisir mais ses épaules et ses hanches s'effondrèrent sous moi. Mon corps s'enfonça dans la neige. Lorsque je me relevai, ma trace seule me regardait. Me voilà perdu dans ma propre blancheur. Je ne pouvais voir plus loin que mon empreinte: c'était mon corps, je le regardais comme on voit un masque par l'intérieur. Lui, plus loin que la neige, atteignait peut-être la femme.

Je sais maintenant que la mort a cette forme: c'est un miroir dans lequel on s'enfonce.

Tout, p. 37-40.

PAUL NEUHUYS M'A SANS LE SAVOIR INITIÉ À LA POÉSIE. J'AVAIS NEUF OU dix ans. Ma mère me dit un jour: «Ce soir, nous allons à Anvers pour entendre une conférence.» Ce soir! Une conférence! A Anvers! C'était la première fois que je *sortais*. Ma mère me dit encore: «Tu mettras ton beau costume.» Mon beau costume, je l'avais depuis un mois à peine et je ne l'avais pas encore mis. Jusqu'alors, j'avais porté un costume marin que je trouvais splendide, mais qui avait été détrôné en quelques minutes par le nouveau costume, un vrai costume en tissu de laine rugueux, avec une vraie veste à revers et une culotte qui, à mes yeux, ressemblait à un pantalon d'adulte parce qu'elle me couvrait les genoux. J'étais loin de soupçonner que ma mère avait choisi le costume en fonction de ma croissance, assez grand pour que je puisse le mettre pendant trois ans au moins.

Nous voilà en route pour Anvers. Toute une expédition. Il fallait d'abord marcher deux kilomètres, jusqu'à l'arrêt du tram qui nous mènerait à Anvers. Je me souviens qu'il faisait très noir sur la plaine qui s'étendait alors au nord de Missembourg. Il pleuvait et un vent du nord glacé me transperçait. Il avait fallu attendre longtemps le vieux petit tram jaune.

Arrivés enfin à Anvers, il avait fallu marcher par des rues qui me semblaient plus sombres encore que notre jardin par les nuits les plus obscures.

Enfin nous entrons au Cercle artistique. Le voyage avait duré plus d'une heure. Au vestiaire, j'enlève fièrement mon vieux paletot trop court. Consternation! Dans ma précipitation, j'avais oublié de mettre ma veste. Et c'est très triste que j'entre dans la salle de conférence. Je me sentais tout petit et nul. D'autant plus que la salle me semblait immense et pleine de lustres qui répandaient une lumière intense, étincelante, comme l'eau d'un étang agité sous le soleil de juillet à midi. Dans mon souvenir, une haute chaire se dressait au fond de la salle, plus haute que la plus haute chaire de vérité dans la plus haute cathédrale gothique. Un homme jeune et vif s'élance sur l'escalier (dans mon souvenir, c'était plus une échelle qu'un escalier) et en gravit les marches en bondissant.

— C'est Paul Neuhuys, me dit ma mère.

Aussitôt le conférencier annonce d'une voix qui sonne clair et net:

— Je vais vous dire un poème de Blaise Cendrars.

Haussant encore la voix, avec la force et le timbre d'une trompette de vérité, Paul Neuhuys en proclame le titre:

— *Le ventre de ma mère*.

Ma mère, qui ne s'attendait pas à ce poème, se raidit à côté de moi, craignant quelque révélation dangereuse. On vivait à une époque où les mystères de l'amour, de la naissance et de la mort étaient interdits aux enfants.

Je n'ai jamais par la suite lu le poème de Cendrars. C'était inutile. J'étais initié. Et plus tard, lorsque ma mère, avec des détours infinis, m'expliqua que les enfants naissaient comme les petites chèvres, je ne l'ai pas écoutée, tant me paraissaient fades et inutiles ces précisions en comparaison de la nuit à la fois violente et douce et chaude d'avant la naissance, dont le poème de Cendrars irradiait.

J'ai tout aussi instinctivement remis à plus tard, beaucoup plus tard la lecture de Paul Neuhuys. Mais quand il m'a lu, cinquante ans plus tard, des poèmes à haute voix,

j'ai reconnu sa voix et je suis entré de plain-pied dans sa poésie, la plus libre, la plus joyeuse et parfois la plus mélancolique qui soit. Et je veux citer ici, le début d'*Échappé belle,* le seul poème au monde, je crois, qui laisse aux mots leur entière liberté:

Accordéon, cheptel, hippocampe, banquise,
Ô mots tirés en l'air comme des coups de feu...

Premier jour

CÉSAR. — [...] J'ai une mémoire incroyable. Je me souviens encore du premier jour de ma vie. C'est impossible et pourtant je me souviens. Je venais de sortir du ventre de ma mère et aussitôt j'ai su qu'il y avait le soleil. J'avais les paupières fermées, mais j'ai su! J'ai su que le soleil était une fournaise presque immobile qui se déplaçait im-per-cep-ti-ble-ment. Et moi, c'est incroyable mais c'est ainsi, moi, avec mes branchies qui venaient de devenir poumons, avec mes oreilles qui venaient d'émerger de l'eau, je respirais, j'entendais, je voyais. J'entendais le craquement et les grincements du soleil qui se frayait à force un passage dans le ciel. J'entendais exploser les granits bleus. J'ai cru que je n'arriverais jamais au bout du jour, mais je savais aussi que j'y serais mené sans recours. Et que le lendemain, et le surlendemain, et les jours, et les jours, oui, les jours et encore les jours et les jours, je savais, que je serais mené du matin au soir et de la nuit au jour, mené, entraîné dans les horreurs.

Nuit, p. 37-38.

Rêverie

Je m'assieds sur le banc de pierre, je dépose mes ailes à côté de moi. J'évite tout geste. J'oublie que je respire.

Immobilité donc.

J'attends le temps d'une feuille. Je sens passer sur moi le courant de l'univers. Ce n'est pas seulement le vent. Non. Le vent n'est qu'un courant de surface. Tout se déplace. Se déplace d'un bloc comme si l'immensité de l'océan se mettait en mouvement. Mais sans vagues, sans tempête. En un murmure infini. Le frottement lent de ce qui est immobile sur ce qui est immobile arrache d'imperceptibles parcelles de matière qui flottent en buée, à la surface du jour. Arrache? Peut-on dire arrache en parlant d'une caresse aussi immense, aussi légère et inflexible?

*

Je ne sais pas encore si des poissons vivent dans cet «océan du temps» (comme disaient les vieux poètes). S'il y en a, ils doivent être d'une immobilité effrayante, comme des brochets endormis entre deux eaux sous le soleil de midi.

C'est la seule image que je trouve pour évoquer la *stupeur immobile et infinie de l'univers* que je sens autour de moi et qui remplace le temps. Il doit y avoir là des villes à la dérive (mais peut-on dire *là,* quand on pourrait tout aussi bien dire *ici, ailleurs, hier* ou *demain*?). Ces villes (s'il y en a) ressemblent à l'ombre des villes. On y voit des cathédrales qui ont l'air d'être elles-mêmes les ombres des ombres. Dans ces cathédrales, vides de fidèles, il y a de grandes vasques remplies d'un somptueux liquide. Si on pouvait y plonger la main, comme pour prendre de l'eau bénite, on réveillerait les échos de vieilles musiques. Mais on ne pourra jamais y tremper la main. Là, tout mouvement, tout écho, tout miroir même sont impossibles.

*

Au moment où je me suis levé du banc, presque tout souvenir de ce que j'avais vu s'est évanoui. Vu? Faut-il dire: senti? Ou perçu? pressenti? deviné? Ou rêvé?

J'ai compris alors pour toujours que l'oiseau vole vite pour fuir la mort. Mais moi, indiciblement heureux, j'ai rattaché toutes mes ailes à mes talons, oreilles, mains, lèvres, yeux, à tout mon corps, et aussitôt j'ai été repris par le frémissement et le colossal mouvement du jour loin, loin de...

L'avenir (II)
Légende

Par un jour de grande chaleur, j'ai rencontré un homme à la lisière de la forêt. Précieuse rencontre. Car on ne voit plus jamais de gens près d'une forêt. On ne fait que croiser des gens qui vont d'un point à un autre. Ils vont à Amsterdam pour les affaires, à Bali en vacances, ou à Bruges en excursion. Et on les croise de nouveau à leur retour. Mais on ne rencontre plus jamais des gens qui ne vont nulle part. Or cet homme était là, sans aller, ni attendre. Il était là. A cet endroit où cessent les arbres et commence la grande bruyère.

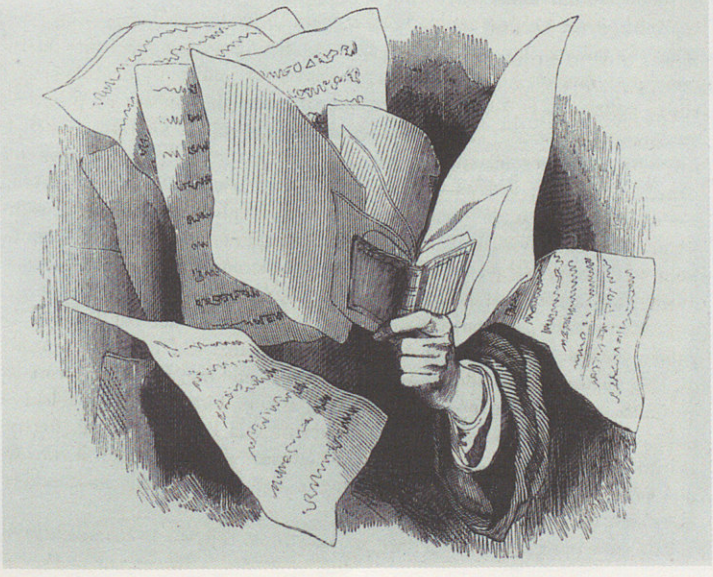
Nous parlons d'abord de la pluie qui vient de se faire annoncer par un parfum d'eau. Et puis nous parlons de nous-mêmes. Il me dit: «Curieusement je n'ai pas de passé, mais une sorte de *mémoire* de l'avenir. La vie est venue toujours vers moi comme l'eau d'une rivière, et je sentais l'avenir dans le souffle frais qui l'accompagnait, tout à fait comme ce soir nous sentons venir la pluie. Et je reçois tous les événements annoncés, comme de joyeuses surprises. Même les plus grands chagrins. Et quand j'ai su que j'allais perdre mon père (je l'adorais), un sourire s'est mêlé à mes larmes. Peut-être parce que s'il est vrai que la vie est douce et la mort amère, il est vrai aussi que la vie est amère et la mort douce.»

Alors il s'est mis à pleuvoir. Un pluie froide et grise. La bruyère a éteint toutes ses lumières de midi et un fade parfum de pourriture s'est élevé du marais proche.

Nous nous sommes réfugiés sous un arbre. Le froid montait le long de mes jambes. Je remarquai que l'homme pleurait. Il ne souriait pas. Peut-être sentait-il la mort approcher et l'avenir ne lui annonçait-il plus rien.

GRÂCE À MA MÈRE, MES PREMIÈRES LECTURES D'ENFANT ONT ÉTÉ LES *CONTES* d'Andersen. On en avait une édition complète. Pendant des années, je les ai lus et relus, chaque soir je commençais mes lectures par l'un d'eux. Toujours dans l'enfance on emporte ce qu'on lit dans le sommeil et dans la vie quotidienne: les personnages imaginaires et le climat des contes de fées accompagnaient mes nuits et je les revoyais le lendemain autour de moi. Aujourd'hui encore, je ne puis séparer les contes de fées de ce qui m'entoure. Même quand je suis dans une ville, les fées sont présentes autour de moi, non pas les fées en chair et en os mais en pluie et en air. Pluie et air intérieurs, telles que les fées se sont créées et qu'elles ont été nommées en moi, telles qu'elles font partie de mes souvenirs, de mon bagage. Elles m'entourent quand, en automne, je m'envole avec les canards et les oies sauvages vers les tempêtes de l'hiver. C'est dans ce monde-là que sont nés aussi mes personnages imaginaires. Ils ne doivent rien à l'observation ou à l'analyse psychologique. Il me semble qu'il y a un rapport entre la création de ces personnages et la création du mythe. Je n'ai jamais créé de mythe, bien entendu, mais j'ai un peu l'impression que mes personnages sont de la même famille que les personnages mythiques des grandes pièces, Don Juan par exemple. C'est-à-dire que comme Don Juan, ou comme les fées, ils ne sont pas pour moi enfermés dans un livre ou dans une pièce de théâtre mais ils existent, ils ont dépassé la pièce, ils sont sortis du livre, c'est comme s'ils faisaient partie de la réalité. Warna, par exemple, j'ai

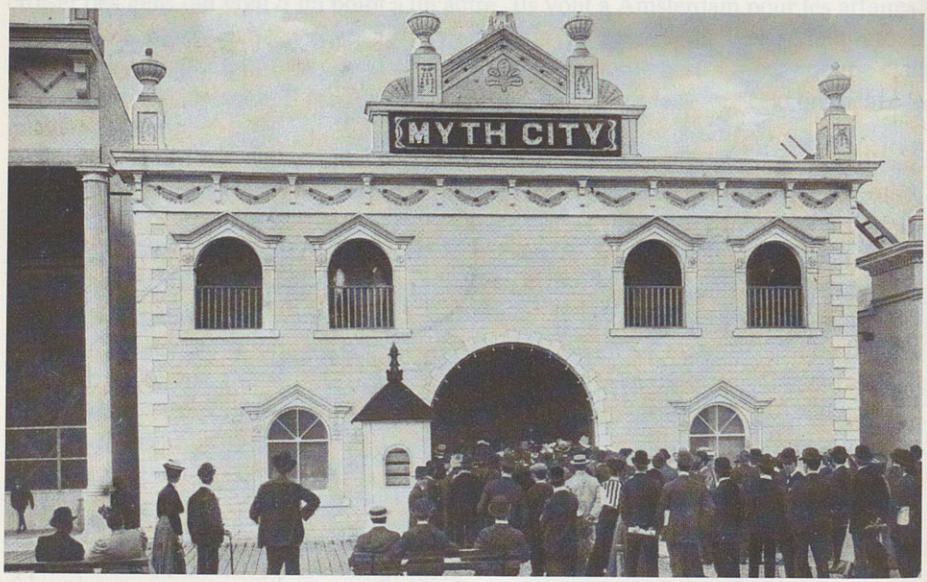
Les *Contes* d'Hoffmann illustrés par Gavarni.



l'impression de l'avoir connue, c'est comme si elle faisait partie d'un souvenir. Je crois d'ailleurs que c'est de cette façon, dans cette sorte de cheminement, que naissent les grands mythes et probablement aussi les religions. Il y a au point de départ une vision qui prend peu à peu valeur de vérité.

Il y a toujours dans le conte de fée une dimension iniatique mais indirecte. J'aimerais que mes textes soient appréhendés de la même façon, comme le récit d'une initiation. Mais il ne s'agit jamais d'une démonstration ou d'une explication. L'initiation, c'est un acte, c'est une chose que l'on vous fait faire ou que l'on subit. C'est une répétition générale de l'acte d'aimer, de tuer, de vivre, de mourir. Je crois par exemple que l'on trouve cela dans *Nuit,* même si je n'y pensais pas au moment où j'ai écrit la pièce. Le suicide et le retour à la vie qui y sont racontés se présentent comme une initiation. Celle-ci se fait à travers le comportement des personnages et certains de leurs gestes, mais sans aucune théorie, sans aucun commentaire, sans aucune finalité non plus.

La littérature orientale n'est qu'initiation. C'est de là que sont venus tous les grands mythes, parfois à travers la Grèce. Il ne faut pas oublier que Dionysos, avec tout ce qu'il a apporté, est descendu des Indes. Je crois qu'aujourd'hui encore on peut avoir une vision mythique du monde. C'est pour cela que j'ai toujours été si furieux quand on parlait de démythification. Je trouve que vouloir démythifier est une des choses les plus abominables. Ce qu'il faudrait, c'est remythifier.



DANS LE THÉÂTRE MODERNE, LES PIÈCES INITIATIQUES SONT RARES. IL Y A *Les Géants de la montagne* de Pirandello, le *Peer Gynt* d'Ibsen, ou les dernières pièces de Strindberg, comme *Le Chemin de Damas, La Sonate des spectres, Le Songe*. Il y a aussi Yeats, que malheureusement je n'ai connu que fort tard. Mais la littérature du XXe siècle — le théâtre en particulier — a perdu la plupart du temps tout pouvoir d'initiation, a perdu cette dimension qui est celle de la fable et du conte de fées et qu'on trouve, par exemple, dans toutes les pièces de Kleist.

Je dois certainement d'être marqué par cette dimension initiatique de la littérature à une suite de découvertes déterminantes. Andersen dans l'enfance, comme je l'ai dit. Puis, grâce à Wilhelm Hausenstein, les frères Grimm, qui sont de bien meilleurs conteurs encore qu'Andersen, et qui ne tombent pas dans le même sentimentalisme (ils n'inventaient d'ailleurs pas leurs contes, mais les tenaient d'autres conteurs, qui eux-mêmes les tenaient d'autres encore). Et puis *Le Serpent vert* de Goethe, qu'Hausenstein considérait comme le conte initiatique par excellence. Et quand on a été formé par tout cela, découvrir Friedrich c'est comme un éclair, un coup de foudre. Je me souviendrai toujours de mon premier contact avec son œuvre, c'était une reproduction du *Naufrage*. Ce superbe entassement de glace, avec le mât du navire qui apparaît à peine. Netteté et dureté des lignes qui n'ont rien à voir avec le vague et la brume qu'on associe en France au romantisme.

Orphée (II)

J'ai rêvé, une nuit, que je me promenais sur une plage de sable, le long de la mer du Nord. Un navire s'approche. Il est immense. Sa coque s'élève comme un nuage de fer, ses constructions se superposent jusqu'au ciel. Plus haut encore: des pavois, des radars, des volets braqués vers l'espace. Le navire, au lieu de naviguer sur l'eau, fend la plage en rejetant des vagues de sables. A l'arrière, quelqu'un me fait signe. C'est mon beau-frère, mort à la guerre il y a dix ans. Il me désigne du doigt une petite barque attachée à l'arrière du navire. Je comprends qu'il me montre l'entrée secrète de l'autre monde: la petite barque. Il suffit que j'y saute et je dériverai vers l'horizon. Mon beau-frère, en somme, est un simulacre d'Orphée sur le navire de la mort.

La mort n'est pas un navire... mon rêve n'est même pas un symbole, je le sais bien... et pourtant, d'une certaine façon, je sais maintenant comment cela se passera.

«Tchiripisch», dans *Cathédrale*, p. 25.

J'affirme que notre poésie manque de ce centre qu'était la mythologie pour les Anciens, et que tout l'essentiel en quoi l'art poétique moderne le cède à l'antique tient en ces mots: nous n'avons pas de mythologie. Mais j'ajoute: nous sommes sur le point d'en avoir une, ou plutôt il est temps pour nous de contribuer sérieusement à la produire.

Friedrich Schlegel, *Entretien sur la poésie*.

J'AVAIS UN COUSIN QUE J'AIMAIS BEAUCOUP ET QUI EST MORT. DEUX OU TROIS ANS avant sa mort, j'ai rêvé que je me promenais à Bredene, sur la plage. Je vois arriver de l'horizon un bateau extraordinaire qui, au lieu d'avoir des cheminées ou des voiles, a toutes sortes d'aigrettes et de panneaux qui tournent dans le vent. Ce bateau s'approche et voilà qu'il avance dans le sable, que devant son étrave le sable s'ouvre comme la mer. Derrière le bateau est accrochée une petite barque. Quelqu'un descend du bateau, monte dans la petite barque et vient vers moi en ramant à travers le sable. Je reconnais mon cousin qui me dit: monte vite, parce que je fais une répétition de ma mort; est-ce que tu veux y participer? Je monte à mon tour dans la barque et c'est le moment où je me réveille.

De façon très précise, il s'agissait d'une répétition et très étrangement mon cousin est mort trois ans après. J'avais déjà transcrit ce rêve, non pas parce que je croyais que c'était un rêve prémonitoire — je n'y voyais aucune menace — mais parce qu'il valait la peine d'être noté. Je n'ai d'ailleurs jamais cru à la prémonition. Mais sans doute faut-il répéter les grandes choses très difficiles; c'est comme les ruptures, il faut les répéter plusieurs fois avant de les réussir, avant de les réaliser vraiment. Toute déchirure, toute blessure demandent à être répétées pour qu'on puisse les supporter. Le jeu est initiation et le rêve est souvent une sorte de jeu dont nous ne connaissons pas les règles mais qui nous prépare aux événements essentiels de la vie, de façon terrifiante ou bienfaisante. Les rêves érotiques, par exemple, sont souvent une sorte de sacre de l'amour, et si nous en comprenons les présages, nous éprouvons au réveil un profond apaisement, une sorte de calme qui s'étend à toutes les actions de notre vie. Il en est de même des rêves qui présagent la mort.

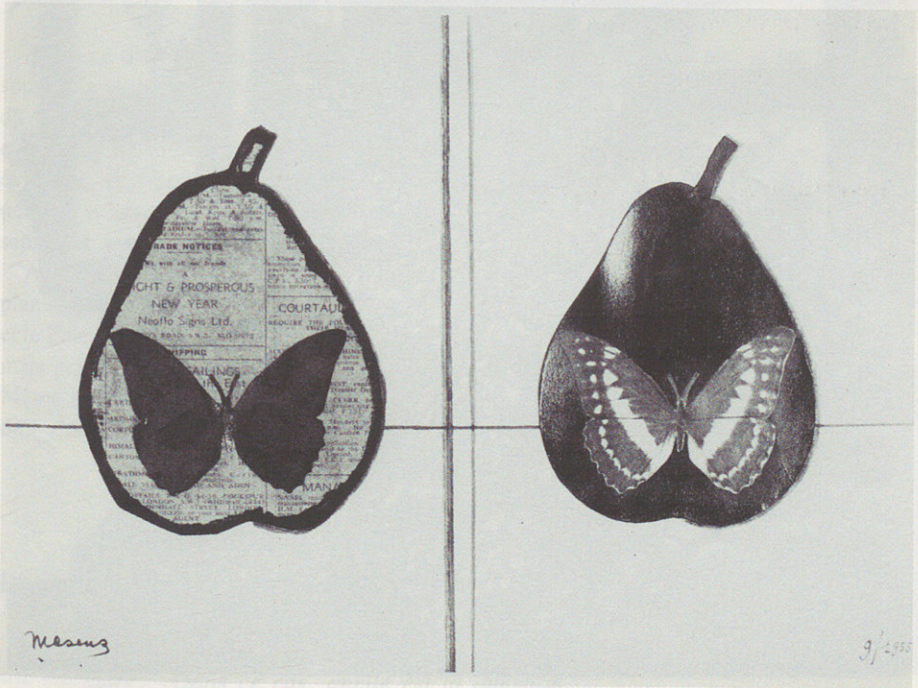
Secrètement le vent initie à la mort.

Eichendorff.

Reflet, miroir, ombre

J'AI TOUJOURS EU UN PEU L'IMPRESSION QUE TOUT DANS MA VIE SE PASSAIT COMME quand on est sur l'eau, qu'il y avait un reflet qui sans arrêt me côtoyait. La symétrie ou le jeu de double que l'on trouve dans mes pièces et mes romans s'est instaurée presque instinctivement. Et souvent sans que je m'en rende compte. On m'a fait remarquer il y a peu, par exemple, l'importance de la mise en abyme dans *Tout est réel ici,* roman que j'avais écrit sans guère penser à ce genre de problème. Je me rappelle aussi que, quand j'ai commencé à écrire pour le théâtre, l'Opéra de Vienne est venu à de nombreuses reprises au Palais des Beaux-Arts. J'ai vu alors beaucoup de spectacles qui m'ont beaucoup frappé, comme *Cosi fan tutte,* où la construction en miroir jouait un rôle essentiel.

E.L.T. Mesens, *Fruit sec ... et fruit rafraîchi.*



A propos d'une photo
Conte pour contribuer à notre incertitude

Question. — Regarde la photo. Que vois-tu?
Réponse. — Une fenêtre envahie par le lierre.
Q. — Appliquons à cette photo la méthode des «ou bien». Regarde. Que vois-tu dans les vitres? Le ciel entre les arbres? Ou bien la surface d'un étang?
R. — Je crois que ce sont les ...
Q. — Et à gauche? Est-ce une silhouette?
R. — Je vois un chapeau et sous le chapeau le visage, et sous le visage...
Q. — Attends! Est-ce un visage, ou bien le reflet d'un visage? Ou bien le reflet du ciel? Ou est-ce une tache?
R. (entêté). — C'est un visage. Je distingue aussi le revers d'un veston et le bouton blanc d'une chemise sombre, donc c'est...
Q. — Pas trop vite! Es-tu sûr que ce soit un bouton? N'est-ce pas une petite feuille de lierre? Et le revers du veston? N'est-ce pas plûtot un pli de l'ombre? Et le personnage, n'est-il pas l'illusion d'un personnage?
R. (très agacé). — C'est un personnage puisqu'il y a un chapeau. On n'a jamais vu un chapeau flotter tout seul au-dessus d'un non-visage, d'une non-chemise et d'un non-veston. Quand il y a un chapeau, il y a un homme.
Q. — Mais si ce n'était pas un chapeau?
R. (exaspéré). — Dans ce cas, je ne suis pas un homme mais une tarte.

Après ce dialogue intérieur qui faillit me brouiller avec moi-même, je me dis qu'en somme la photo en question ne pose pas d'énigme, sinon celle de l'incertitude même du monde et de ses reflets. Toute réponse étant fausse puisque toute question est elle-même un mensonge, je choisis l'explication (fausse) que j'aime le plus: de toute évidence, derrière cette fenêtre, se tient un mort qui regarde le monde. Il a regardé pendant si longtemps que le lierre a envahi la fenêtre. Il regardera encore pendant mille sept cent sept ans.

Au train où vont les choses, les feuilles alors recouvriront entièrement la fenêtre, les plantes mangeront le toit, les arbres pousseront dans la maison, la forêt envahira le ciel et le lierre investira le soleil même. Alors, peut-être, le monde rejoindra-t-il son reflet, mais personne ne verra l'unité enfin atteinte car toutes les fenêtres seront bouchées. Même le mort de la photo ne verra plus que la nuit verte. De fort mauvaise humeur il dira alors: «Cela ne valait vraiment pas la peine d'attendre aussi longtemps.»

Il pleut, p. 9-11.

Dernières paroles de Gertrude Stein

«Quelle est la réponse?» demande-t-elle; puis, devant le silence d'Alice B. Toklas, elle murmure: «Dans ce cas, quelle est la question?»

Double

Chaque fois que je chante le chant de la sirène, je me souviens d'un certain soir quand j'étais petite. J'étais en ville, Jules avait été empêché de venir me chercher en voiture. C'était un doux soir de novembre. Assise sur une banquette de tramway, je regardais la rue qui se déroulait en silence tandis que le tram avançait dans un fracas de ferraille. La voiture éclairée se reflétait tout entière dans ses vitres, créant l'illusion que ce reflet roulait en silence à côté de nous. Dans cette voiture illusoire je reconnaissais l'image de chaque passager, je me reconnaissais aussi, assise sur le reflet d'une banquette de bois. Le tram illusoire lancé dans la nuit à une vitesse prodigieuse, passait à travers tous les obstacles, à travers les camions et les voitures, et je me souviens de l'angoisse qui me saisit de me voir flottant là dans la nuit, emportée Dieu sait vers quel malheur. La surface de la vitre me séparait de mon image. J'étais si loin, si loin de moi, hors de portée de tout secours. Je n'osais faire aucun geste. Cet autre moi-même, qui devait imiter tout ce que je faisais, rire quand je riais, parler quand je parlais, sans avoir le droit d'éviter les voitures qui le transperçaient, me semblait subir un destin si terrible, que je fermai les yeux. Pendant longtemps cette image m'a poursuivie et le soir, en hiver, je n'osais regarder la fenêtre du salon car je voyais une petite fille vêtue comme moi venir à ma rencontre du fond de la nuit dans le reflet de la vitre. Et je me mis à imaginer que tout est double, et qu'au-delà du jardin il y a un autre jardin, et une autre maison, dans laquelle vit une autre petite fille. Quand j'étais punie, je souffrais surtout pour elle, condamnée à subir tout ce que je subissais sans le mériter.

Chronique, p. 163-164.

... comme un homme mal éveillé croit percevoir tout près de lui les bruits de son rêve qui s'enfuit.

Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe.*

Ici a commencé pour moi ce que j'appellerai l'épanchement du songe dans la vie réelle. A dater de ce moment, tout prenait parfois un aspect double, — et cela, sans que le raisonnement manquât jamais de logique, sans que la mémoire perdît les plus légers détails de ce qui m'arrivait. Seulement, mes actions, insensées en apparence, étaient soumises à ce que l'on appelle illusion, selon la raison humaine...

Gérard de Nerval, *Aurélia.*

Henry Bauchau L'homme de la réalité et son enfant de rêve

«Le bonheur n'est pas chose aisée, il est très difficile de le trouver en nous, et impossible de le trouver ailleurs.» Les trois pièces dont je vais parler — *Warna, Les Miroirs d'Ostende* et *Il pleut dans ma maison* — malgré leur apparente contradiction, ont le même propos que la réflexion sans illusion mais aussi sans renoncement de Chamfort. Dès *Tout est réel ici* on pouvait voir l'importance, la valeur symbolique que Paul Willems accorde aux maisons, où se déroule l'événement de son œuvre. Celle de la comtesse Warna est un château imprenable, entouré d'étangs, bourré de richesses et de provisions où elle vit à l'abri avec quatre personnes au milieu de la Flandre ravagée par les armées étrangères, la famine et les épidémies. Le comtesse possède aussi un grand amour: le chevalier Ernevelde et le souvenir surtout de sa première vision de lui: «C'était le 21 décembre, jour de la fête de la neige, mais la neige n'était pas encore venue. Dans la forêt, à chaque aiguille de sapin était suspendue une goutte d'eau, si pure qu'une seule aurait suffi à purifier le monde. Soudain les gouttes d'eau deviennent lumière, un homme écarte les branches... Eau lustrale, un dieu. Chevalier où allez-vous?

Ma main. Pourquoi ma main?

Ma bouche.

De près vos yeux sont très sombres.»

Pendant qu'elle égrène chaque jour les pierres les plus brillantes du passé, sa suivante, Marie, mesure ses doigts avec des bagues pour lui confirmer qu'ils n'ont pas enflé. Car vingt-cinq ans se sont passés, et pour Marie, qui a vingt ans, ces évocations poétiques de la première rencontre ne sont que les insupportables ressassements d'une femme vieillie et d'un gros homme.

La comtesse Warna sait bien qu'Ernevelde a changé autant qu'elle, qu'il n'a peut-être jamais été le jeune dieu qu'elle a cru voir un jour. Elle sait aussi qu'il ne l'aime plus, qu'il apprécie seulement la richesse et l'abri de son château au sein de la désolation générale.

Aime-t-elle encore Ernevelde ou seulement l'amour qu'elle a ressenti autrefois? Peut-être n'aime-t-elle plus qu'avec des mots. Dans le vide de son existence préservée, dans sa solitude, elle a bâti un château-fort de mots aussi inexpugnable que son château de pierre. Elle voit par instants Ernevelde tel qu'il est devenu mais très vite elle retourne à son tabernacle de mots et à son angoisse pour projeter sur le présent les images apaisantes et somptueuses de ce qu'elle a fait de son passé. Son secrétaire, Visius, transforme ses aspirations confuses en textes d'une réalité poétique. Warna veut commander à un joaillier de Florence une bague pour Ernevelde. Il écrit: «J'ai vu hier une goutte d'eau. L'aviez-vous taillée en vos ateliers? Envoyez-moi une bague.» Et Warna signe.

Quand elle lui dicte chaque jour une lettre exprimant son amour pour Ernevelde il la transforme. Il écrit: «Le soleil apaise les étangs, mais déjà, là, au plus haut du ciel brillent sept points blancs: un vol de cygnes sauvages.» Warna signe toujours mais, lorsqu'il est seul avec Ernevelde, Visius jette l'une après l'autre les lettres qu'il a écrites dans le feu en disant: Jolie flamme. C'est qu'il y a longtemps que les messagers ne peuvent plus traverser la Flandre à demi déserte, longtemps qu'Ernevelde ne lit plus les lettres de Warna et qu'il confie à Visius le soin d'écrire la missive qu'il lui envoie chaque jour et qu'elle ne lit pas non plus, en disant: Non, je préfère rêver. Mais elle ne prend pas le risque du rêve, elle se contente de ses rêveries sur le passé.

Le château de mots va pourtant s'écrouler. Ernevelde fuit avec Marie. La comtesse se met à l'attendre et une autre femme mesure ses doigts avec des bagues en subissant les récits des premières rencontres.

Ernevelde revient mais il ne veut plus jouer la comédie de l'amour. Il dit: «J'ai vu des lumières et j'ai pensé, est-ce possible? Possible? Est-ce le château? Quel château? C'est là que j'ai vécu? Enfermé! Pendant que le pays brûlait, nous bouffions et nous parlions d'amour.» Il a pris conscience de l'état d'emprisonnement dans lequel il a vécu, il veut repartir, tenter de retrouver Marie. Warna ne peut supporter cette confrontation avec la réalité. Elle fait tuer Ernevelde pendant qu'il fuit sur la glace. Elle refuse qu'on l'enterre: «Laisse-le où il est. Sur la glace... Au dégel, les étangs l'engloutiront. Il aura une sépulture bleue.»

Le dégel arrive. La comtesse continue à parler d'Ernevelde, à lui écrire comme s'il allait revenir bientôt.

Warna est une pièce d'enfermement progressif dans un amour qui n'a pas su évoluer et qui ne veut retenir que ses moments privilégiés. Enfermement dans les mots qui nient la réalité et qui peu à peu prennent toute la place. Dans *Les Miroirs d'Ostende* nous voyons au contraire un couple enfermé tenter sa libération. La scène est à Ostende pendant la guerre, la ville est morte, les plages minées, les hommes sont prisonniers, les femmes travaillent au loin. Il ne reste que les vieux et les enfants. Le Dr Posso et la baronne Dentile sont face à face dans un appartement dont la fenêtre donnant sur la mer est, derrière la croisée et les vitres, aveuglée de briques rouges. Ils se chauffent autour d'un poêle noir dans lequel ils brûlent de temps en temps les pages d'un vieux roman. Dans le vide général, dans cette ville qu'on dirait submergée il ne leur reste qu'à se déchirer. Ils se déchirent et le Dr Posso entrevoit le moment où «à force de nous être disputés nous aurons usé les mots. Il ne nous en restera plus que cent quatre-vingt-sept; les plus sales, les plus odieux.» C'est alors que la baronne Dentile lui propose: «Si on devenait bons.» Il coupe sa moustache, il est un autre homme. Pendant qu'elle se teint les cheveux en noir, avec une rapidité de prestigitateur, il se dit à lui-même: «Je m'évaderai de ma prison. Je trouverai des clairons et les murs tomberont... Et je déboucherai sur une rue bordée de maisons heureuses... Un enfant viendra à ma rencontre. A ses yeux cernés, à sa pâleur ardente, je me reconnaîtrai moi-même. Moi-même à douze ans. Il me dira: Je t'attends depuis si longtemps. Tu es revenu enfin.»

Ils ont changé d'aspect, ils changent aussi de nom et ils entrevoient pour la fin de la guerre «des années merveilleuses. Nous vivrons confortablement de la location de l'appartement et nous organiserons des rencontres touchantes. Le monde devenu miroir reflètera des instants choisis... Enlacements, lumières, sourires, fraîcheur. Les larmes mêmes seront bonnes.»

Ils veulent changer grâce et à travers les autres. Belle perspective mais qui les fait dépendre de ceux dont ils souhaitent assurer le bonheur. Malgré l'habileté et l'imagination des deux metteurs en scène, les acteurs des scènes d'amour espérées ne sont pas à la hauteur. Ils ne peuvent se défaire de leurs espoirs, de leurs craintes d'une désillusion et se confier à la réalité. Tout rate. La baronne Dentile s'écrie: «Tu n'as pas réussi à faire l'avenir.» Et Posso de répondre: «Il n'y a pas d'avenir. C'est défendu à notre âge.»

La rapidité, la drôlerie, la cruauté et la poésie du dialogue n'empêchent pas ces deux personnages de bonne volonté de se retrouver sur le tranchant de la haine et de redevenir des personnages terribles. La rêverie, la puissance de rêverie des autres est plus forte que la réalité qu'ils voulaient leur offrir. Le Dr Posso et la baronne Dentile sont revenus jusqu'aux lisières de leur enfance mais, comptant sur les autres pour y entrer, ils se voient rejetés à leur univers de mots concentrationnaires.

Il pleut dans ma maison nous fait voir une autre réalité et une autre maison. Maison et réalité trouées qui laissent entrer la pluie, le

vent, le soleil mais aussi le rêve et l'inattendu. Car ici il ne s'agit plus de rêverie comme celle de la comtesse Warna, ni du truchement des autres. Chacun vit et rêve pour soi-même. Chacun prend le risque du rêve et retourne véritablement, tout en restant ce qu'il est, vers son enfance dont il assume les espoirs, les manques, les désirs et les rêves imprescriptibles.

La maison n'est plus une maison fermée mais une demeure ouverte. C'est une vieille maison de campagne en ruines dont le centre est occupé par un arbre qui, sorti d'un pot cinquante ans auparavant, a peu à peu soulevé les parquets de ses racines et crevé le toit et les fenêtres avec ses branches. Ce n'est pas le bois mort, le plancher, la table qui refont des bourgeons et des feuilles qu'ont affectionnés les surréalistes. C'est un arbre vivant qui a pris sa place et son espace dans une maison qui l'accepte. Qui accepte d'être ouverte et trouée comme la conscience l'est par la discontinuité de nos pensées. Qui accepte de recevoir l'insolite, l'inconnu, le nouveau comme nous le faisons en prêtant attention à nos rêves.

Dans *Il pleut dans ma maison* le fantastique et le quotidien se rejoignent. On peut embellir des chambres avec des toiles d'araignées prises dans les prairies, faire des nappes éblouissantes avec les reflets captés, mais non capturés, dans les étangs, écouter les bruits de la nature dans un piège à bruits qui devient une fontaine à sons. Le visible et l'invisible se mêlent avec les nombreux temps que chacun de nous est amené à vivre en lui-même. Warna a tenté une entreprise impossible qui fait d'elle la meurtrière de son amant. Posso et la baronne Dentile comptent sur les autres pour opérer leur révolution intérieure. Dans *Il pleut dans ma maison,* nous sommes dans la réalité mais forée par le rêve. Dans le rêve mais entrecoupé par la réalité et renaissant d'elle comme nous le faisons chaque nuit. Tel est bien le tracé véritable de nos périples. C'est ce qui donne tant de saveur à cette pièce qui ressemble à un fruitier où mûrissent des pommes. Tant de charme à ce dialogue qui semble aller à l'aventure mais qui nous mène avec une admirable sûreté à terme mais aussi à tout, chaque réplique ne se fermant que pour s'ouvrir.

Rêve et réalité s'entremêlent, se sondent, se répondent et laissent apparaître les traces du passage du merveilleux. «Chaque nuit, écrit Conrad Stein, tout comme le champignon de son mycélium, il nous a été donné de renaître de notre préhistoire, identiques au vœu de notre rêve, dans notre condition d'enfant de rêve.» Bulle, dans *Il pleut dans ma maison,* n'est pas loin de cette pensée lorsqu'il dit: «La vie est une étrange chemise. Plus on la porte, plus elle est propre.» Est-ce vrai? Sans doute si nous savons comme Paul Willems laisser naître et renaître l'homme de la réalité, l'homme de la nécessité que nous sommes toujours, dans sa condition d'enfant de rêve.

Le réel étant non moins imaginaire,
arbitraire, que son image,
La plaie qui rampe au miroir
Est maîtresse des deux bouges.

René Char.

LE PREMIER FILM DES MARX BROTHERS QUE J'AI VU, C'EST *PLUME DE CHEVAL*. J'étudiais encore à l'université. Ce film m'a fait un effet formidable, il m'a vraiment fasciné et je suis certain que les Marx Brothers m'ont donné les clefs d'un certain maniement du langage. Ils m'ont aidé à me libérer de certaines contraintes. Leurs films sont apparus comme quelque chose de totalement nouveau, avec cette sorte de folie logique et de liberté féroce, avec ce rythme dément, avec ce personnage de Groucho, ses yeux incroyables, sa moustache dessinée au charbon de bois et ses gros cigares. Une scène — je ne sais plus dans quel film elle se trouve — est restée parmi mes références intimes, ces sortes d'archives personnelles que chacun possède et où se trouvent livres, tableaux, films ou musiques aimés. Groucho s'enfuit à toute allure — je ne me rappelle plus non plus dans quelles circonstances — et arrive devant une porte. La porte est ouverte et il va pénétrer dans la pièce suivante lorsqu'il voit son double arriver vers lui. C'est un des autres frères Marx qui s'est déguisé en Groucho. Il s'arrête et se regarde en se disant qu'il est face à un miroir. Il touche prudemment ce qui lui paraît être son reflet et le reflet fait exactement de même. Ils tendent un bras, les deux bras se rencontrent, ils tendent les deux bras, les quatre bras se rencontrent. Mais Groucho est tout de même pris de doute et ramène lentement une main vers son cigare, comme s'il réfléchissait. L'autre a alors exactement le même réflexe. Groucho se met de côté, l'autre se met de côté. Groucho se jette par terre. Mais l'autre se jette également par terre. Cette scène dure assez longtemps et est vraiment hallucinante.

Reflets

Oui! Reflets! Clef des choses! Je ne dis pas béton — trop dur —, ni maison — trop bâtie —, ni prairie — trop tendre —, ni même carpe — trop cuite [...]. Je dis reflet qui vient, part, revient, s'évanouit, grandit, sèche, se mouille, scintille, s'estompe et nous, les vivants, en avons encore plus besoin que de chaleur.

Il pleut, p. 106.

*

— Sommes-nous condamnés au reflet?
— Bien sûr: mais je suis d'avis que le reflet vaut bien la chose ...

Bon Vin, p. 215.

*

J'entrevois pour nous des années merveilleuses. [...]
Le monde devenu miroir reflètera des instants choisis. Une zone de haute pression située dans nos songes influencera nos régions. Enlacements, lumières, sourires, fraîcheur. Les larmes mêmes seront bonnes.

Miroirs, p. 53-54.

Philippe Jones Reflets du spectacle

Décor de *La Ville à voile*.

Distance de la chose vue, entendue, reprise dans la confidence des mots écrits, où s'ajoute la mémoire, la pluie tisse une toile d'araignée sonore autour de la maison, comme elle berce une barque dans la paume de l'étang. «Il pleut dans ma Maison», affirme Paul Willems. Mais s'agit-il d'un constat, d'un fait bien réel, de tuiles disjointes, d'une fenêtre brisée par l'orage? N'est-ce pas davantage une surprise qui éveille, la prise de conscience, rapide ou lente, d'un rapport nouveau? Présence inattendue, insolite, incongrue d'un élément étranger, avec son bruit propre, son parfum, ses évocations, dans un lieu qui se devrait clos, protecteur, à l'abri des interruptions, conforme à la quotidienneté des convenances qui se nomment confort, manger, sommeil. La maison de chacun, cependant, peut-elle être la maison de tous? Et tous ceux qui habitent une même demeure, y voient-ils les pièces agencées dans un même ordre? Ainsi pour le langage, ainsi donc pour la pluie.

Un peu plus loin, il y a un étang, regard ouvert sur le ciel, avec quelques roseaux pour cils. L'étang est une île d'eau dans l'océan du sol, est un plan de rêve dans la houle des raisons. Et là où viennent mourir les vagues, dans une île réelle, ici où s'apaisent les rumeurs, un poète a pris résidence et porte le nom de Bulle. Il capte dans son filet des fragments du monde, surprend des reflets qu'il charge d'éternité, tout comme il saisit des vérités étranges dans l'innocence verbale d'un compagnon amoureux. Bulle est la petite sphère qui éclate soudain, mystérieuse, c'est le mot qui monte librement à la surface de la conscience. L'homme regagne ensuite la Maison, ancrée quant à elle dans ses souvenirs et qu'un arbre traverse tel un mât, pour distribuer aux siens les images de sa pêche. Ainsi s'établit la liaison entre la maison et l'étang,

entre l'extérieur et l'intérieur, et il est permis de croire que la nappe d'eau retombe en pluie dans l'escalier et les chambres, abreuvant alors la fantaisie des habitants.

Il y a perpétuel échange et infinie complexité, donc poésie, dans les faits, les agissements, les paroles, les mêmes paroles souvent que portent Thomas l'amoureux et Bulle le sage mais en tensions différentes, l'un sur un ton surpris, voire craintif, interrogateur, l'autre dans l'évidence de la chose vécue et méditée. «Un merle n'est pas un merle», le fait crée l'étonnement ou naît de la réflexion. Le merle, non point un turdidé de l'ordre des passériformes, mais celui dont on parle, que l'on entend chanter et dont le chant cache d'autres cris ou éveille d'autres accords, que l'on voit voler et que l'on voudrait saisir ou poursuivre au-delà de l'horizon, ce merle-là est un merle à soi, un merle prétexte, un merle otage, un merle masque. Il n'est pas cet autre merle qui chante l'été, sur mon toit, au coucher du soleil; il n'est donc pas un merle, c'est évident.

Proche de Magritte et du problème de la réalité et de l'apparence, de la «trahison des images», — ceci n'est pas une pipe —, la phrase de Paul Willems s'en éloigne par ailleurs car elle ne vise pas, comme chez le peintre, à une magistrale «leçon de choses», mais à une diversité de la sensibilité et de la pensée humaine, à une divergence du discours rationnel et de l'expression poétique, voire de la liberté féminine et de la volonté masculine. «Les mots signifient autre chose que ce qu'ils signifient» diront, chacun à leur manière, Thomas et Bulle, mais Bulle d'ajouter: «Mais elle pense à autre chose. Elle parle comme les femmes.» Thomas veut réduire les secrets de Toune, celle qu'il aime et qui lui échappe en donnant un autre sens aux mots de la tribu, et Bulle les entend puisqu'il reconnaît leur richesse. N'est-ce pas à une femme que Paul Willems fait offrir une mouche dans la *Ville à Voile,* une mouche, «un bijou qui vole... un bijou qui vit, un bijou fin, fin, que tu ne trouveras chez aucun bijoutier... un bijou à musique... bleu, tout bleu...»! La mouche est comme un mot échappé du dictionnaire, support livré à la métamorphose, devenu poème et donc offert. A l'inverse, Herman, ce faux butor, fiancé de Madeleine, enfant de ville et de comptabilité, subira l'ambiance de la Maison lorsqu'il s'écrie: «Les mots deviennent monstrueux quand on ne les dit à personne. Interlocuteur. Intercoluteur. Interrupteur.»

Paul Willems pose le problème de l'identité, «un merle n'est pas un merle», identité du sens d'un terme mais aussi identité de celui qui le prononce et de celui qui l'entend. Toute poésie procède de rapprochements et de comparaisons, celle d'un texte comme celle de la vie. Lorsque Bulle voit ses compagnes vêtues à la mode d'antan, il dit joyeux: «Madeleine! Voilà! Madeleine! C'est le mot que je ne cherchais pas. La jeune Madeleine ressemble à sa tante Madeleine comme un reflet de nuage blanc ressemble à un nuage blanc.» La ressemblance existe, elle naît de la fréquentation des choses, de leur voisinage, d'une disponibilité, d'une possible évocation; mieux que toute identité, un merle ressemble à un autre merle, parfois même, dangereusement, un merle est un autre merle, tel le Client et Georges. Madeleine ressemble et ressemblera davantage, jusqu'à se trouver elle-même: «... j'ai tout compris... Quand j'ai vu Tante Madeleine, j'ai eu l'impression qu'elle était moi-même.» Est-ce par ressemblance successive que l'identité peut être cernée?

«Madeleine, dit Bulle, c'est le mot que je ne cherchais pas», le mot qui monte à la surface, le souvenir libre et ascendant. (Ajoutons, en apparté, que cet hommage à Marcel Proust permet de ne pas évoquer ici la maîtrise des temps que possède l'auteur.) «Je ne cherche pas les mots. Les mots viennent et je les prends» précise Bulle par ailleurs; avec ces mots, comme avec les reflets qu'il pêche, il établit des ressemblances, correspondances baudelairiennes ou affinités à la René Magritte, et, peut-être plus proche du second, il nomme, forme, transforme, modifie la phrase, le sens, la réalité. «De temps en temps, je dis» ajoute-t-il; c'est ainsi que l'on perturbe le cours des choses ou que celles-ci

La pêche aux reflets: Bulle (Lucien Charbonnier) dans *Il pleut dans ma maison*.

se voient placées sur le droit chemin d'un autre bon sens. L'ambiguïté est toujours là, présente, et les choses se font incertaines, doivent être reconnues comme telles, puisqu'elles le sont foncièrement. «Un merle n'est pas un merle.»

Et pourtant dans la tête de chacun, là tout au fond du cerveau, là sur l'aiguillage des nerfs, chaque mot a un sens. «Quand un mot a ses habitudes, on ne change pas ses habitudes», affirme Bulle avec tranquillité. Faut-il alors, pour ne pas forcer les habitudes, pêcher d'autres reflets, trouver d'autres ressemblances? Mais ne disait-il pas aussi que «les mots signifient autre chose que ce qu'ils signifient»? Sait-il ce qu'il dit? N'y a-t-il pas contradiction? Non sans doute, c'est entre soi et les autres que les mots changent de sens, c'est pour soi et pour autrui que les habitudes demeurent ou que des signes diffèrent.

Tout le monde est l'aveugle d'une phrase qu'il parcourt en la faisant sonner de son bâton, chacun est le sourcier des mots qu'il fera soudre de sa terre. «Si je devinais ce qu'il y a sous les mots, je saurais mon avenir» note Paul Willems, qui ne cesse d'écrire. C'est ainsi qu'il se cherche, à travers les mots, c'est ainsi qu'il nous touche en leur donnant brillance ou mystère, comme des joyaux de soleil ou des larmes de lune. La poésie est l'évidence d'une complexité, la complexité d'une évidence. Il pleut ou il ne pleut pas; il pleut donc il pleut *et* il ne pleut pas. La pluie n'est pas que la pluie, la pluie dit tout ce que l'on veut entendre, et bien plus encore. Les mots ne sont pas que des mots.

Janvier 1982.

Je me souviens, j'avais dix-neuf ans, et je me promenais à Londres, par une belle journée de juin. C'était mon premier voyage outre-Manche et à chaque pas j'y trouvais des souvenirs. Des souvenirs de lectures. De Dickens à Virginia Woolf en passant par Conrad. Je marchais dans Oxford Street avec une extraordinaire exaltation. Je reconnaissais tout et pourtant tout était nouveau, différent, et familier. Et je regardais tout avec une attention extrême. C'est alors que j'ai vu les passants comme si je n'avais jamais vu encore de passants. Par ce beau soleil, ils avaient tous des ombres et je me suis récité la seconde strophe du poème d'Apollinaire *L'Emigrant de Landor Road:*

La foule dans tous les sens remuait en mêlant
Des ombres sans amour qui traînaient par terre
Et des mains vers le ciel plein de lacs de lumière
S'envolaient quelquefois comme des oiseaux blancs.

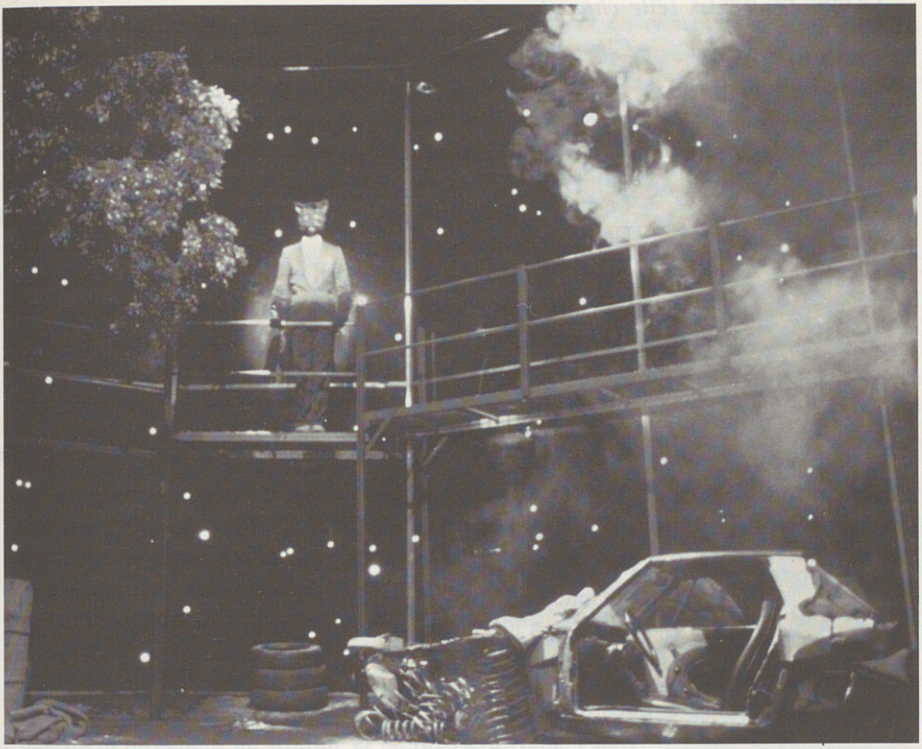
Mais en regardant ces ombres, il me semblait que, contrairement à ce qu'écrit Apollinaire, c'étaient les passants qui étaient sans amour puisqu'ils passaient sans s'arrêter et sans se voir, tandis que les ombres avaient l'air de s'aimer (à la façon des ombres) en se glissant l'une sur l'autre et se «déglissant» avec regret de se quitter. Parfois même elles essayaient, en vain, de se retenir par leurs mains d'ombres. Et toute la rue, tous les passants, et toutes les ombres couraient alors vers d'autres destins qu'ils n'atteindraient jamais, alors qu'il eût suffi de s'arrêter et de se sourire.

Ce souvenir m'a suivi longtemps. J'y pensais chaque fois que je voyais sur un visage le signe d'un égarement furtif, une sorte de peur, de désarroi, qui surgit de la façon la plus inattendue, pendant une conversation banale par exemple. C'est l'aveu d'une vie inaccomplie. Mais parfois un événement déterminant survient — grande joie ou grand malheur — qui vient nouer pour toujours un destin.

C'est ce que dit Eugène — un personnage de *Nuit* — à Madame Van K. qui a rencontré son destin:

«Tu n'as jamais eu un visage aussi doux. Comme si tu avais trouvé ton vrai visage. Ton visage pour toujours... il y a des gens qui n'accomplissent jamais leur visage... comme mon père qui était un homme incertain. Il courait de gauche à droite. Un égaré. En vieillissant, il avait l'air surpris de devoir s'en aller bientôt pour toujours, sans avoir quelque chose à emporter avec lui. Et puis, il est mort. Et son visage de mort avait l'air d'être de la camelote, comme s'il avait vite racheté au rabais un sourire de fer blanc qui s'est mis tout de suite à se rouiller.»

Programme de *Nuit avec ombres en couleurs,*
Théâtre national de Belgique 1983, mise en scène d'Henri Ronse.



Nuit avec ombres en couleurs.

Entrée des ombres

CHAT. — Il est trois heures du matin. Les bruits se taisent. Le vent s'immobilise. Le ciel s'enveloppe de sa couverture de fumée. Blocs de nuit aux seize roues figées, les grands camions T.I.R. s'endorment dans les parkings de l'autoroute. Une à une, les fenêtres des immeubles à appartements s'éteignent. C'est l'heure où les malades et les prisonniers reposent. C'est l'heure où l'angoisse même ferme ses paupières de fer. S'endorment aussi les abandonnés, les trompés, les blessés, les solitaires, et ceux dont le fond des yeux est douloureux d'avoir guetté un geste de tendresse qui n'est jamais venu. Dorment aussi ceux que le bonheur tenait éveillés.

La lumière est revenue lentement. C'est une lumière de nuit qui vient de l'obscurité même. Les personnages sont figés dans la position où on les a laissés à la fin de la scène précédente, figés dans l'instant comme les personnages du sacrifice d'Iphygénie de la fresque de Pompéi. L'ombre de Bella se lève, alors que l'obscurité est encore presque complète. Elle s'approche d'Astrophe. Tout s'éclaire lentement d'une lumière de légende.

OMBRE DE BELLA (*elle chante*).

— Chevalier à la.
Étoiles décolorées.
L'eau, le vent, l'heure
Disent
Redisent
Le même secret
Depuis toujours.
Redisent
Retirent
Reprennent
Le même secret
Depuis toujours.

CHAT. — La lune est rose comme si elle était sur le point de chanter et sa lumière donne à ceux qu'elle éclaire un air de hasard et de légende.

OMBRE DE BELLA. — Chevalier à la.
Étoiles décolorées
La lune est rose.
La terre s'arrête de tourner.
Le silence s'éveille.
Alors
Je me rends compte que je n'ai pas
Cessé de pleurer.

CHAT. — La terre. Le silence. C'est le moment où tout s'arrête et hésite à glisser vers le matin. C'est alors que les ombres se libèrent. Écoutez... elles viennent...

Pendant que la scène était plongée dans l'obscurité, les personnages qui étaient en scène à la fin du huitième tableau, c'est-à-dire Madame Van K. et Eugène, ont été remplacés par des mannequins à leur image, figés exactement dans la position où ils étaient.

Bella, le Chat et Vincent ne seront pas remplacés par des mannequins, Bella ayant déjà son ombre, l'ombre de Vincent étant endormie, et le Chat pouvant se mêler lui-même aux ombres.

On voit apparaître alors les ombres de Josée, Alec, Madame Van K., Eugène, César, ainsi que l'ombre de Bella, qui est déjà en scène. L'une surgit derrière le mannequin, l'autre a l'air de se lever de terre, l'autre encore se détache du mannequin qu'elle cachait. Ce sont bien entendu les comédiens titulaires des rôles qui interprètent le rôle des ombres. Chaque ombre est d'une couleur différente et porte le même costume que son «maître». Alec, par exemple, pourrait porter un costume indigo avec chemise, cravate, souliers du même indigo, mais aussi mains, visage et

perruque. Les ombres apparaissent donc et se mettent en mouvement. Allure assez lente, la même pour tous, et constante. Elles viennent, se croisent, se décroisent, se rencontrent par hasard et s'arrêtent un instant comme si elles se parlaient, et repartent. On entend un murmure monotone semblable aux réponses des fidèles à l'église, mi-dits, mi-marmottés, plus parlés que psalmodiés. Il faut qu'ici ou là l'auditeur reconnaise un mot, mais ce qui compte est la courbe à peine sinueuse de la phrase semblable à une prière.

OMBRE *(elle chante).* — Il ne saura jamais
Jamais nous ne saurons
Je partirai, tu partiras,
Je partirai de moi
Et tu me quitteras.
Nous ne saurons jamais
Que l'ombre des arbres et la lumière du soleil,
Couchés dans la prairie,
Continuent à s'aimer,
Se glissent l'un sur l'un
Se déglissent l'autre de l'autre.
Puis viendra l'ombre de la nuit
Alors peut-être...

CHAT. — Alors peut-être... Alors peut-être: tout changera. Dans la rue, l'ombre de l'homme s'arrachera au trottoir et se dressera, tandis que l'homme se couchera aux pieds de son ombre et deviendra l'ombre de son ombre et l'ombre partira, reviendra. Libre. *(Il lit une affiche.)* «Beauté! votre beauté!» La nuit épousera le jour. *(Affiches.)* «Il croyait... que la mer... était blanche». Les chats deviendront musique. Le monde ressemblera au monde. Donc, on ne frappera plus les innocents, on ne frappera d'ailleurs plus personne ni rien. Même pas les portes. Même pas aux portes. *(Silence.)* C'est le seul moyen. Alors peut-être...

OMBRE. — Non, je ne crois pas. Rien ne changera. *(Elle sort.)*

Nuit, p. 21-22.

De grandes espérances

Tous portaient en eux une grande espérance en sachant que cette espérance ne se réaliserait pas.

Programme des *Miroirs d'Ostende*, 1978.

L'amitié

JOSTY. — Entouré de mes amis. Ce soir déjà. Je nous vois... bien au chaud... Fumant... parlant... je voudrais que vous parliez au hasard. Des phrases qui me rappellent autrefois... des mots qui viennent, passent. Qui se promènent, qui tournent le coin de la rue. C'est ça l'amitié. Monsieur Roi, tu me diras par exemple: «Josty, le vent monte et les voiles de la maison vibrent jusque dans mes veines.» Des phrases comme ça, n'importe lesquelles. Je vivais dans la rue quand j'étais enfant, à l'abandon, et ma famille, c'étaient les passants. Je les entendais parler au hasard. (*Avec intensité.*) Et maintenant, de vrais amis, tous les soirs chez moi... la musique à trous... les objets retrouvés... rien de plus.... je crois que le bonheur viendra.

Ville, p. 53.

Côté lumière

ANITA. — J'habiterai la ville
Où la rue est divisée
Côté ombre, côté lumière
A l'ombre c'est encore l'hiver
J'irai toujours du côté clair
J'aurai en main un bouquet de jonquilles
Si jaunes dans la lumière jaune
Que personne ne pourra dire
Si mon bouquet est fait de fleurs
Ou si le soleil fleurit dans mes mains.

(*Elle s'approche de la fenêtre et elle pousse un cri de surprise.*) Le vent a changé! Les nuages viennent du sud! Demain, le dégel! A la première goutte de pluie, je pleurerai de joie. Le printemps! (*Elle court vers Warna.*) Je partirai! Il doit y avoir un pays où l'on vit vraiment! On dit qu'en Bourgogne...

Warna, p. 93.

Une île

VINCENT (*à Bella*). — Pourquoi m'as-tu fait revivre?
Mme VAN K. (*en un immense élan de joie*). — Moi!
VINCENT (*effrayé*). — Qui êtes-vous?
Mme VAN K. (*toujours en une immense joie*). — Moi! Oui! Moi! Moi! Je vous ai sauvé! N'ayez pas peur! Sauvé! Nous partirons tout à l'heure! Tous! (*A Bella.*) Vous aussi! (*A Vincent.*) Vous serez heureux! Une île! Une île dans les prés. Heureux. J'ai le secret. Douceur. Douceur.

Nuit, p. 49.

Prophéties

M. BAX. — Tes secrets. (*Il sourit.*) J'ai des secrets aussi, mais je les ai rangés et j'ai fermé l'armoire à clef. Fais-en de même. (*Il va vers la fenêtre du fond.*) Je vais plutôt prédire le temps. C'est toujours faux et on a par conséquent des surprises. (*Il ouvre la fenêtre. On entend la mer dont le bruit a déjà glissé vers la musique. On entend comme un orchestre d'eau qui déferle au rythme des vagues. Ils écoutent.*) Nos contre-musiques? (*Il ouvre la fenêtre côté orgues à bouteilles, puis va à la fenêtre côté square. On entend les harpes éoliennes. Il prend une chaise et la met à l'endroit où était le poêle. Il se met debout sur la chaise et prophétise.*) Il fera beau demain. (*Il sourit à Alba.*) C'est un axiome. Tout ira bien si tu nous suis dans la voie fausse. (*Il continue sa prophétie.*) Le ciel sera si transparent qu'on en verra le fond. Les poissons de l'air nagent. Ce sont des baleines rouges, des baleines vertes ou violettes. On ne les a encore jamais vues, mais on les verra demain, tant le ciel sera clair. Vers midi, la mer se calmera. Au bord, tout au bord de la plage de petites vagues déferleront sans faire plus de bruit qu'un chat qui lape son lait. C'est par des jours pareils que des coquillages roses échouent. On les appelle des ongles d'enfants. Si la plage n'était pas minée, nous irions les ramasser et nous les donnerions aux enfants qui ont perdu leurs ongles.

*

Dr POSSO (*seul, et à lui-même*). — Je m'évaderai de ma prison. Je trouverai des clairons et les murs tomberont. Je volerai les clefs. Je nouerai d'immenses draps bout à bout pour me laisser glisser le long de la falaise. Et je déboucherai sur une rue bordée de maisons heureuses. Mon ombre au lieu d'être sombre sera lumineuse et au lieu d'être à mes pieds, elle me donnera le bras en riant. Moi, je serai couleur indigo entièrement et je sentirai bon sans aucune hypocrisie. Les femmes se précipiteront et me baiseront les mains. Secouant les reflets du ciel, toutes les fenêtres s'ouvriront. De superbes créatures me feront signe d'entrer dans les salons victorieux. Les drapeaux frissonneront au claquement de leurs couleurs neuves et acides. Il y aura des appels, de la musique, des chants. Mais moi, j'irai vers les prés, là-bas où les horizons sont bleus. Bleus, bleus, bleus, oui. Et les prés aussi: bleus. Un enfant viendra à ma rencontre. A ses yeux cernés, à sa pâleur ardente, je me reconnaîtrai moi-même. Moi-même à douze ans. Il me dira: Je t'attends depuis si longtemps! Tu es revenu enfin!

(*La baronne Dentile revient. Elle a coupé ses cheveux et les a teints en noir.*)

Dr POSSO (*en un cri de surprise. La baronne Dentile rit*). — Mais tu es presque bien!... Tu as teint tes cheveux! Si vite! (*Ils se regardent étonnés; ravis en somme, comme se rencontrant pour la première fois.*)

*

M. BAX. — Ce sera bon, à défaut de nous-mêmes, de voir les amours des autres. Tout va toujours si bien chez les autres. Le mur aura disparu. On verra de nouveau la mer. La guerre sera à peine finie depuis quelques mois. Et par une après-midi d'automne viendra notre premier locataire. Ce sera cette jeune fille. Elle s'appelait Alba. Je m'attendris déjà. Tu sais, dès qu'on lâche la méchanceté, on devient mou. C'est inévitable. Mais enfin, puisque nous l'avons décidé, mollissons. Après la guerre nous connaîtrons d'incroyables mollesses...

Mme TCHIWITZ (*gourmande*). — Bon...

M. BAX. — Le matin, nous nous réveillerons reposés, lisses et propres. Il y aura partout des garde-robes pour y mettre des robes de chambre. Des armoires équipées de tout, des petits déjeuners, des flâneries, des rencontres curieuses. Nous créerons un nid d'amour, comme on dit [...].

Mme TCHIWITZ (*ravie*). — Ce sera succulent.

M. BAX. — Je te vois déjà, je t'entends parlant de toi-même comme d'une autre... Tu entreras par la porte du corridor en disant ta phrase-clef.

Mme TCHIWITZ. — Quelle phrase?

M. BAX. — Je te l'apprendrai.

Miroirs, p. 22, 30-31, 47.

LE SOLDAT. — Mets la robe.

HÉLÉE (*silence*). — Je ne pensais pas que ce serait comme cela... Quelqu'un me parle... Tu es venu et c'est très doux.

(*Ils se lèvent vivement. Ils se regardent..*) Je croyais que ce serait plus grand, un homme. Mon père était grand. Je me souviens. Quand il est parti, il a posé sa main sur ma tête, il s'est incliné, sa bouche est descendue vers moi, et il m'a donné un baiser. Ses yeux qui venaient de si haut, je les ai vus tout près des miens. Et tristes dans leurs paupières gonflées. (*Elle sourit.*)

Je vois tes yeux presque à ma hauteur. Je vois ta bouche quand tu parles, et c'est très joli quand tes lèvres bougent et... (*avec ravissement*) j'entends ce que tu dis...

Il s'approche un peu d'elle. Instinctivement elle recule un peu.

LE SOLDAT. — Hélée...

HÉLÉE. — Non. Ce sont les robes de ma mère. Je crois... (*Elle hésite, puis avec vivacité*)... il vaut mieux... (*et soudain très triste*) il vaut mieux que tu partes... Je suis

Rencontre du Soldat (Bernard Cogniaux) et d'Hélée (Ioanna Gkizas).

tout à coup si triste! Comme si je trahissais quelqu'un. J'attends depuis si longtemps. Ce n'était pas toi qui devais venir.

LE PÈRE. — Il ne bouge pas... mais l'immobilité et le silence sont déjà une absence.

HÉLÉE (*en un cri*). — Non, reste! Reste! (*Elle se jette dans ses bras, et s'en arrache aussitôt, et puis, riant à moitié, pleurant à moitié, s'écartant de lui et dans une grande agitation:*) Oh! Mais qu'est-ce que c'est? Qu'est-ce que c'est? Que fais-fu? Pourquoi me prends-tu dans tes bras? Qu'est-ce que... Pourquoi... Qu'est-ce que... ne dis rien. (*Vivement:*) Ne dis rien. Ne dis rien. Je ne pourrais pas...

Elle disait, p. 43.

Espoir, écriture

DILE. — Le vent était à l'est. C'était l'année passée, un jour de février, le 26 si je me souviens bien, par un joli midi. Les voiles frissonnaient sur les toits, on aurait dit qu'on les avait passées au bleu. Je humais le printemps à travers l'hiver. Tout un côté de la rue était jaune citron. C'était le soleil. L'autre côté était violet. De ce côté-là, personne ne marchait. Des dames passaient, et à leurs fourrures s'accrochait un parfum de février. Un parfum frais, acidulé, un parfum jaune citron. C'était le soleil.

Les fourrures sentaient le printemps, mais les talons sur le trottoir sonnaient comme du cristal de janvier. Moi, sans manteau comme en été... mais sans femme comme en hiver... A ce moment je vois une fille... elle s'avance à ma rencontre...

Mademoiselle.

ANNE-MARIE. — Monsieur.

DILE. — Parlez-moi de vous.

ANNE-MARIE. — Quel joli soleil! Le trottoir est plein de jonquilles.

DILE. — J'ai impression de vous connaître.

ANNE-MARIE. — Moi non. Vous ressemblez à quelqu'un que je n'aurais jamais vu.

DILE. — La ville est transparente aujourd'hui, toute gelée sous ses voiles.

ANNE-MARIE. — Assez parlé de moi. Parlez-moi de vous.

DILE. — Déjà le 26 février.

ANNE-MARIE. — Quel joli métier!

DILE. — Où avez-vous acheté vos yeux?

ANNE-MARIE. — Ils me viennent d'un grand-oncle.

DILE. — Gris océan, vert, bleu, brun, horizon. Vos yeux glissent sur l'eau.

ANNE-MARIE. — Il avait beaucoup voyagé.

ANNE-MARIE. — Déjà le 26 février!

DILE. — Quelle jolie main!

ANNE-MARIE. — Elle ressemble à l'autre main comme mon visage à son reflet.

DILE. — Laquelle des deux est le reflet?

ANNE-MARIE. — Celle qui se souviendra le mieux de vous.

[*Cf. Ville*, p. 114-120.]

*

Quand j'ai écrit cette scène, je croyais avoir dit, enfin, ce que j'avais rêvé de dire depuis toujours. J'espèrais que ces mots mis bout à bout par le hasard d'une écriture à demi inconsciente refléteraient quelque chose d'irréel et de vrai, et que la très forte et presque insupportable nostalgie dont j'avais été saisi transparaîtrait dans ce texte. Il me semblait que ces personnages nés des mots, qui marchaient dans la rue d'une ville rêvée, étaient livrés sans défense — comme nous le sommes tous — à un destin dont ils venaient, sans le savoir et comme par jeu, de déclencher les rouages.

Mais quelques jours après, en relisant ce que j'avais écrit, je me suis senti très découragé. Les mots ne chantaient plus et les phrases ne s'envolaient pas. Et depuis lors, je sais que les mots, une fois écrits et corsetés de syntaxe, perdent parfum, légèreté, chagrin et joie, tout ce qui en eux nous ravit et nous trouble lorsque nous ne les avons pas encore dits. Les rossignols aveugles chantent en cage. Les mots se taisent et deviennent malades. [...]

Me voilà presque au soir de ma vie. Et pourtant, maintenant encore, chaque fois que je prends mon porte-plume, je me sens porté par le même espoir. «Cette fois, peut-être que...» mais chaque fois que je me relis je me souviens de ce que dit si joliment Paul Neuhuys, en franversois, à propos de ses éditions «Ça ira»:

«Ça n'a encore une fois pas marché».

*

Il y a peut-être, tout de même, une justification à l'écriture et à la création artistique. Je la tiens d'une Chinoise rencontrée à Pékin quelques mois après la fin de la Révolution culturelle. Elle me dit: «Nous avons été coupés depuis treize ans de nos traditions culturelles. Vide affreux. Autrefois, nous allions à l'Opéra de Pékin pour nous y reconnaître. Pour y sentir en quoi nous sommes Chinois. Pendant la Révolution culturelle, l'opéra a été fermé. Les artistes ont été dispersés et envoyés dans les camps. Ceux qui avaient pu rester à Pékin avaient interdiction de s'exercer dans leur art. Il était défendu de chanter les airs de nos opéras, de jouer notre musique, ou de réciter nos poèmes célèbres. Des artistes courageux, pour entretenir leur mémoire et leur voix, allaient chanter seuls, en cachette, dans les bois, et c'est grâce à eux et aux bribes de tradition qu'ils ont sauvées que nous espérons pouvoir renouer avec le grand message de notre civilisation. Vous ne vous rendez pas compte comme il est affreux d'être privé de ses poètes, de ses musiciens et de ses peintres.

Quand on n'a pas vécu cela, on ne se rend pas compte de l'horreur de ces vides. Tout, tout ce qui touchait au passé, même récent, était défendu. Imaginez qu'en Occident vous soyez privés de tout ce qui fait votre civilisation. Plus de concerts, plus de musique classique ni contemporaine. Ni Mozart ni Stravinsky. Défense de lire Victor Hugo ou Rimbaud. Plus de livres, plus de chants, plus de poésie. Rien.»

Peut-être cette Chinoise a-t-elle raison. L'écriture, malgré l'écart entre l'attente et le texte, nous apporte quelques bribes, quelques reflets du monde, les sourires ou les larmes dont nous avons besoin. S'il en est ainsi, il faut souhaiter que jamais personne

n'arrive à noter ce qu'il rêve de dire. Ce serait insoutenable. Espérons que l'Oiseau d'Or ne chantera jamais et que la nuit fonde dans nos bras avant que nous l'ayons prise.

Restons ces éternels errants des frontières pour qui le monde n'est pas une apparence qui cache une autre réalité, mais le spectacle immense, cruel et merveilleux de l'instant.

Continuons à essayer de le chanter sans jamais y arriver.

«Écrire», dans *Cathédrale*, p. 92-96.

La musique, les états de félicité, la mythologie, les visages travaillés par le temps, certains crépuscules et certains lieux veulent nous dire quelque chose, ou nous l'ont dit, et nous n'aurions pas dû le laisser perdre, ou sont sur le point de le dire; cette imminence d'une révélation, qui ne se produit pas, est peut-être le fait esthétique.

Jorge Luis Borges, «La Muraille et les livres», dans *Enquêtes*.

Crépuscule dans un champ près de Géromanie

Sous les hauts arbres de la forêt s'ouvrent les cavernes. Les ombres sortent et viennent lentement dans les champs. Pour les recevoir, les prairies se couvrent de rosée, et les fleurs se ferment. A ces signes je reconnais que les ombres sont des dieux. Ils sont devenus craintifs et n'ont plus la force de s'accomplir en marbre. Pourtant le silence sacré se fait et la mouche qui se sait immonde se cache. Une étoile verdâtre s'allume et le grillon commence à chanter.

Tout est prêt.

Rien ne se passe.

La métamorphose a raté.

Conversation avec l'ermite

— Toujours le matin, le midi, la nuit et le vent et la pluie. Soleil levant, soleil couchant. Et partout des choses à voir. La guerre, la paix, les morts, les joies. Les objets perdus et parfois retrouvés. Pourquoi?

— Peut-être le monde n'a-t-il pas autre chose à annoncer?

Le féminin, la sensualité

LA PREMIÈRE FOIS QUE J'AI ÉTÉ ÉMU PAR UNE FEMME, CELA S'EST ACCOMPAGNÉ DE toutes sortes de sensations que je ne connaissais pas ou d'actes qui prenaient des significations différentes. On se promène, on attend sous une fenêtre, on passe des nuits en pensant à l'être désiré, tout cela est comme une préparation à l'accomplissement de l'amour. Dans mes souvenirs, se mêlent des parfums, de longs voyages nocturnes, des inquiétudes, des jalousies, de longues préparations de la rencontre d'une femme que l'on va voir dix minutes tout en sachant qu'on ne la verra pas comme on voudrait la voir, des silences pendant ces rencontres où l'on n'est pas capable de parler ou d'agir comme on avait espéré le faire. Tout cela vient bouleverser un type d'existence que l'on avait cru ne voir jamais se terminer et qui est celui de l'enfance.

J'ai découvert Lawrence à un moment assez important de ma vie, j'étais en seconde année d'université. J'ai lu à la même époque un autre écrivain, dont on ne parle plus beaucoup aujourd'hui, Knut Hamsun. Ce qui m'a particulièrement frappé, aussi bien chez Hamsun que chez Lawrence — bien que ce soient des écrivains fondamentalement différents — c'est que ce qui m'apparaissait jusqu'alors comme de simples sensations, comme nager ou même faire la chasse aux phoques, était quelque chose qui allait beaucoup plus loin et qui concernait l'être entier. On peut certes se servir de l'intelligence pour traduire les sensations et expliquer le monde que l'on a perçu grâce à elles mais il y a aussi une autre connaissance du monde qui, à travers les sensations, concerne notre moi complet. On peut comparer cela à l'attitude d'un joueur de tennis qui concentre tout son corps en attendant la balle qui va lui arriver et qui se sert de son corps tout entier pour simplement renvoyer la balle avec la raquette qui est au bout de son bras. C'est ainsi que j'ai compris, grâce à Lawrence, que la sexualité est une chose qui regarde l'être entier, qu'elle est une appréhension du monde qui se fait à travers l'ensemble de nos sens, y compris à travers la peau de tout le corps, la salive, les odeurs, etc. Pour quelqu'un qui, comme moi, a été élevé dans une morale assez stricte héritée du XIXe siècle, la lecture d'Hamsun et de Lawrence fait remettre en question les limites de la sexualité telle qu'elle lui a été décrite ou cachée. La sexualité ne concerne plus seulement le contact sexuel entre deux êtres humains mais est aussi une sorte de conquête du monde: le sexe est présent dans la façon dont on respire, dont on sent, dans toutes les opérations qui sont là pour créer notre monde intérieur. Il me semble aussi que pour l'adolescent qui fait sa première découverte de la sexualité, avec ce que tout cela peut avoir de surprenant et parfois d'effrayant, c'est toute la perception

de la vie qui se trouve changée, ce sont de nouvelles forces et un autre regard qui apparaissent. Tout prend une coloration nouvelle.

L'amour
Pièce minute

MADAME VAN K. — Tu zézaies mon zami.
CÉSAR. — Toi zouzi mon zamour.
MADAME VAN K. — Est-ze la contazion?
CÉSAR. — Non, z'est l'exzitazion.

Spécialités

EUGÈNE. — Voici les faits. Il y a vingt-deux ans, je me promenais dans la rue des Petits-Carmes en disant mon nom à haute voix afin de ne point l'oublier. Car je souffre d'amnésie nominale. C'était une belle après-midi d'octobre. Mon nom clamé par moi-même sonnait joyeusement dans la rue. «Héla-Psst, Héla-Psst.» A ce moment, vient à passer Madame Van K., dont la spécialité à cette époque était l'amour et caetera. Elle dresse l'oreille, croit que je l'appâte au moyen d'interjections propositives, et me regarde en riant. M'y sentant invité, je tombe dans ses bras dont, depuis, je ne suis plus sorti. Et c'est ainsi que je suis devenu à mon tour un spécialiste en de nombreuses spécialités.

Nuit, p. 12.

Escaliers

BULLE. — Il y a les cinq sœurs de Nélus.
LE CLIENT (*il soupire*). — Et cela m'aurait fait tant de bien.
BULLE. — Cinq jolies petites. Vingt, dix-neuf, dix-huit, dix-sept et seize ans... Un escalier à cinq marches. Quand tu en descends une, les quatre autres suivent...
LE CLIENT (*sérieux*). — Ce sont des cas difficiles?
BULLE. — Légers. Il y a aussi Ernestine des Sureaux...
LE CLIENT. — Bulle... comment fait-on?
BULLE. (*continuant*). — Boule-Boule les ormeaux, Raymonde... il y a Annette, Blondine et puis Didy qui est toute ronde et élastique.

Il pleut, p. 66.

Émile-Robert Hache-Hache:
— La salive soudain dans toute ma bouche. J'aime Bou-Bou.

Entendu dans le train

Quand on offrait des fleurs à ma sœur, elle m'arrachait les yeux pour que je ne les voie pas.

Conversation avec l'ermite

Un jour, un homme dit à l'ermite:

— Je ne comprends pas. J'ai parfois l'impression que je n'ai pas entendu. Imagine-toi — c'est une hypothèse évidemment un peu folle — que certaines personnes ont ... ont une sorte ... je veux dire: ont comme un chant intérieur. Et que pour les rendre heureux il faudrait pouvoir entendre ce chant. Et toi? Est-ce que tu crois que ça existe? Ce doit être terrible de vivre à côté de quelqu'un qui n'entend pas ce chant qui s'élève en vous. Est-ce que c'est un chant? Non, j'imagine que cela doit être plutôt comme une sorte de lumière diffuse, une sorte de halo, qui au lieu d'être fait de lumière est fait de sons. Oui, si cela existe: c'est ça. Mais je n'ai pas de halo en moi. Et je n'en ai pas vus chez d'autres. Je ne l'ai pas vue en elle, cette lumière. Et c'est pour cela qu'elle est partie. Je n'ai jamais su qui elle était. Il y a même des choses évidentes que je n'ai pas vues. Un jour à Bredene, je l'ai vue sortir de la mer, toute brillante de gouttes bleues et dorées et blanches et perlées. Et moi je lui ai parlé comme si elle était habillée d'une robe noire. Tu comprends?

— Regarde là, dans le ciel. Tu vois? C'est un astre dont l'ombre est chaude et la lumière froide.

La chair d'une femme

Qui n'a pas ouvert les volets de sa chambre aux premières heures d'un jour d'été? La chambre était obscure, et voilà la lumière! Ô changement d'image! Et lorsque l'aimée se déshabille et que l'on voit soudain sa chair! Mozart a des accords, des accords-volets: des retournements, des volets ouverts sur la lumière, la chair d'une femme qu'on découvre, le mouvement d'une pensée... des changements de saison.

Herbe, p. 212.

Le feu
Pièce minute

Dans le train, deux jeunes femmes: la trentaine, belles, épanouies.

PREMIÈRE JEUNE FEMME (*affectueuse*). — Oh! toi, tu es un petit feu!

SECONDE JEUNE FEMME (*heureuse, elle sourit*). — Pourtant quand il me touche, je suis toute froide.

Une essence liquide

Il lui sembla marcher seul dans une sombre forêt, bien rarement traversée par un rayon du jour. Bientôt il arriva devant un ravin à flanc de coteau et il lui fallut escalader les pierres moussues entraînées là par quelque ancien torrent. La forêt se clairsemait à mesure qu'il grimpait et il parvint enfin à une petite prairie sur le versant de la montagne. Tout au fond se dressait une sorte de falaise à pic, au pied de laquelle il aperçut une ouverture, sans doute l'entrée d'une grotte... Elle s'enfonçait dans le roc et il y chemina sans difficulté, attiré bientôt par une vive clarté qui semblait venir d'une grande caverne, où il entra. Un puissant geyser, véritable source jaillissante, montait jusqu'à la voûte où il se pulvérisait pour retomber en mille étincelles dans un vaste bassin. Ce jet brillait comme de l'or en fusion, mais on n'entendait aucun bruit; un silence religieux enveloppait la splendeur de ce spectacle.

Il s'approcha de ce bassin dont les ondes chatoyaient, diaprées, multicolores. Les parois de la caverne ruisselaient de ce même liquide non point brûlant, mais glacé, qui ne laissait sur ces murailles qu'une mate lueur bleuâtre. Il trempa la main dans cette vasque, humecta ses lèvres. Aussitôt, un souffle intérieur le parcourut tout entier, le réconfortant et le désaltérant. Pris d'un irrésistible désir de se baigner, il se dévêtit et descendit dans le bassin. Il lui sembla que la pourpre du couchant l'enveloppait de toutes parts; une sensation céleste inonda son cœur, d'innombrables pensées se pressèrent en lui avec une volupté profonde, images nouvelles, jamais contemplées, dressées comme pour se confondre et se transformer en créatures visibles. Et chaque vague de l'adorable élément se pressait contre lui comme une gorge amoureuse. Le flot paraissait fait de charmantes filles dissoutes dans l'onde, qui reprenaient leur forme dès que les effleurait le corps du jeune homme.

Novalis, *Heinrich von Ofterdingen* (trad. Y. Delétang-Tardif)

Maison close, maison d'eau

Après le tombeau, il dessina une maison close. Les chambres, les salons, les couloirs étaient enserrés de murs d'eau maintenus par des parois de verre. Les sols étaient matelassés de lits plains. Un léger courant animait l'eau où flottaient des objets et des images. Victor dédaigna les symboles érotiques. Bouteilles d'encre, armoires, tubes de couleurs, pots à lait, dérivaient lentement dans l'eau, se renversaient et répandaient leur contenu en larges bouffées qui ressemblaient à du sperme noir.

«Le palais du vide», dans *Cathédrale*, p. 45.

Gottlieb Schick, *Ève*.

ALBA. — Ta lettre, ta merveilleuse lettre! Je la connais par cœur!

GUY. — Tes lettres, moi aussi je les connais par cœur.

ALBA (*l'interrompant*). — Le grand inventaire! Tu t'en souviens! Tu m'en parlais chaque fois.

GUY (*intrigué, il rit pour se donner une contenance, ne sachant pas ce dont Alba parle*). — Tu te souviens du grand inventaire.

ALBA. — Si je m'en souviens! Écoute. (*Elle récite très joyeusement.*)

«Alba, mon Alba!

Je pense aux miroirs d'Ostende, je nous y vois enlacés et je refais, comme alors, le grand inventaire. Voyons si tu as toujours dix doigt! Dix doigts et deux oreilles...»

Ils sont à présent l'un à côté de l'autre, un vide entre eux, face au public, comme les solistes d'un oratorio, happés par le passé, elle très joyeuse, glissant légèrement portée par un texte clair et uni, lui, au contraire, presque d'une nostalgie angoissée.

GUY. — Et toi, tu m'écrivais, écoute.

«Guy, mon Guy!

Ce soir, si seule et si seule dans mon lit, si seule et je ne parviens même pas à pleurer.

Sans bouger, couchée, les yeux ouverts dans le noir, sans penser, le vide et le froid à côté de moi, Guy, le vide...»

ALBA. — ...le grand inventaire: «Vérifie! dix doigts et deux oreilles. Un nez pas mal de cils, environ deux jambes, une, deux. C'est notre jeu, Alba.»

GUY. — «Guy, je tends la main, ta main ne vient pas. Mes lèvres. Pas de lèvres sur mes lèvres. Le froid, le noir, toi nulle part, personne, le noir, rien.»

ALBA (*elle sourit, lèvres humides, yeux clairs, toujours rapide, unie, légère, trouvant exquis d'être l'objet de l'inventaire*). — «Deux joues et un front. Front plus joues font trois. Lèvres deux, deux lèvres et un sourire et tes yeux sont graves, Alba, tes yeux.»

GUY. — «Au fond de la nuit, ou est-ce au fond de moi? J'entends le chant des prisonniers, un long appel dans l'obscurité venant de là-bas, du pays des sapins et de la peine.»

ALBA. — «Ta nuque, Alba! Seins deux, épaules rondes. Hanches itou, dos complet, de haut en bas et doux ventre, Alba, doux, doux, douceur, doux ventre qui fait doux, bon, bon, lisse et lisse, doux et douce aussi la peau, douce peau tendrement fine, l'intérieur des jambes plus doux encore que l'extérieur, Alba.»

GUY. — «Guy, là-bas le soir vous chantiez! Mais est-ce un chant! Est-ce ton appel? Une vague? Une plainte? Le souvenir? Viens, viens, Guy. J'ai tellement envie que tu sois près de moi. J'ai mal du manque de toi. Viens dans mon lit froid, Guy.»

ALBA (*prenant un nouvel élan joyeux et rapide*). — «Des yeux, des bras, des pieds, des genoux, et cou tout rond, tes lèvres, Alba, ta bouche, ta langue mouillée, toi, là, toi, couchée devant moi, je me souviens, là-bas, Alba, là-bas à Ostende, trois fenêtres

dont l'une donne sur la mer, tes pieds, tes jambes, l'une pliée, l'autre rose, tes mains si légères sur moi, le vent, tes cheveux, un escalier, pas d'ascenseur et un lit où je te vois, Alba.»

GUY. — «Viens Guy, ma chaleur devient ta chaleur, le froid s'éloigne, le lit est chaud de toi. Tu es là-bas et pourtant tu es ici. Je sens tes lèvres sur moi, Guy, ton poids sur moi, je consens à toi.»

ALBA. — «Guy, tu chantes en moi.» (*Silence.*)

GUY et ALBA (*ensemble — ils se regardent*). — Tu m'écrivais tout cela?

Silence. Ils se rapprochent l'un de l'autre et s'embrassent d'un baiser rapide, interrompus par une inquiétude qui les écarte à nouveau l'un de l'autre.

Miroirs, acte III, scène 3 (version scénique, 1978).

Néfertiti

OCTAVE. — Ne le répète pas à Miette... elle est si jalouse! Hier soir, j'ai rencontré une fille! profilée! Une fusée, une Néfertiti en vrai, mais avec en plus du cou... tu sais le fameux cou, hein? Eh! bien, avec en plus, sous le cou! tout le reste. [...] Car tu sais que la Néfertiti, sauf le cou, elle n'a rien! Rien! Tandis que cette fille, cette fusée à peau fine, elle avait tout. Deux fuselons divins qu'elle avait, cette fusée! Et menottes et quenottes et petons et genoux et petits mollets à mourir, qu'elle avait! Et alors moi, je lui fais des yeux féroces et doux et je lui dis d'énormes déclarations d'amour. Énormes. Elle répond: «Je veux bien». Il y avait là, par hasard, un fossé plein de fougères qui sentaient bon. Je lui dis: «Aimez-vous les fougères dans un fossé?»

Marché, p. 68-69.

Entendu dans le train

Deux hommes assez sinistres:
— La grand-mère faisait la sieste dans le lit d'Hector...
— C'est incroyable!
— ...Et Monique était trop jeune pour arranger les bidons.
— C'est incroyable.
— Oui, mon vieux, il y a de tout dans la vie.
— C'est incroyable... et Hector dans tout ça?
— Eh bien, Hector faisait la sieste dans son lit.
— Et la grand-mère alors?
— Eh bien, je te dis: la grand-mère faisait la sieste dans le lit d'Hector.
— C'est incroyable. Et Monique dans tout ça?
— Eh bien, je te dis: Monique était trop jeune pour arranger les bidons.
— C'est incroyable.

AU MOMENT OÙ LA FEMME PARAÎT, APPARAISSENT EN MÊME TEMPS TOUTES SORTES d'obstacles. Soit des obstacles intérieurs, comme la timidité, soit des obstacles dus au fait que l'on sent la femme indifférente. Tout cela vient s'interposer entre cette femme et le désir que l'on en a. Alors se développe une sorte d'exaspération, le désir est exacerbé et se traduit en violence. Mais il y a aussi l'obstacle essentiel: jamais on n'arrive à posséder une femme, ni la mer, ni la lumière, ni l'horizon. Nous restons à la frontière et il n'y a pas de passeport. Et cela crée en nous une grande douleur qui se traduit parfois en violence.

Je n'aime pas cette violence, pas du tout. Je crois que j'ai toujours ressenti mes moments de violence comme quelque chose de honteux ou, en tout cas, comme quelque chose que je rejette profondément. Comme je rejette la guerre, comme je rejette toute violence. Je ne parle pas ici de la cruauté, qui est quelque chose de très différent. Plutôt qu'avec une attitude violente, je me sens beaucoup plus en accord avec l'attitude d'Agréable dans *La Ville à voile* qui me semble être le seul moyen d'approcher vraiment un être...

C'est le fait de vouloir une femme pour soi, et uniquement pour soi, que je n'aime pas. Il faut la rendre au monde, l'y intégrer, pour qu'elle fasse partie de ce qui nous entoure. Le féminin a quelque chose qui me bouleverse profondément mais il est partout, il n'est pas nécessairement lié à tel ou tel individu. Il est aussi en nous-mêmes et dans tout ce qui entoure. Mais il se prolonge parfois en un attachement essentiel.

Mme Van K. (Marie-Ange Dutheil) et Vincent (Julien Roy) dans *Nuit*.

Rêves de possession

JOSÉ. — Sois en paix. Nous ne nous quitterons jamais. Je suis plus qu'une épouse, plus qu'une amie. Je suis ta sœur. Nous sommes du même ventre. Je suis toi!

*

Mme VAN K. — J'espère qu'il n'a plus de mère. J'espère qu'il n'a pas de femme, ni ami, ni chien, ni maison, ni patrie. J'espère qu'il est seul au monde. J'espère qu'il vient de naître. Eugène! Eugène!

Nuit, p. 9 et 45.

Viande séchée

Je la déteste, je la déteste, je la déteste. En ce moment, elle pense à moi. Elle m'aime, elle m'envahit, elle suinte. Je la tue. Je la découpe en lanières et je la vends sous forme de viande séchée.

Miroirs, p. 14.

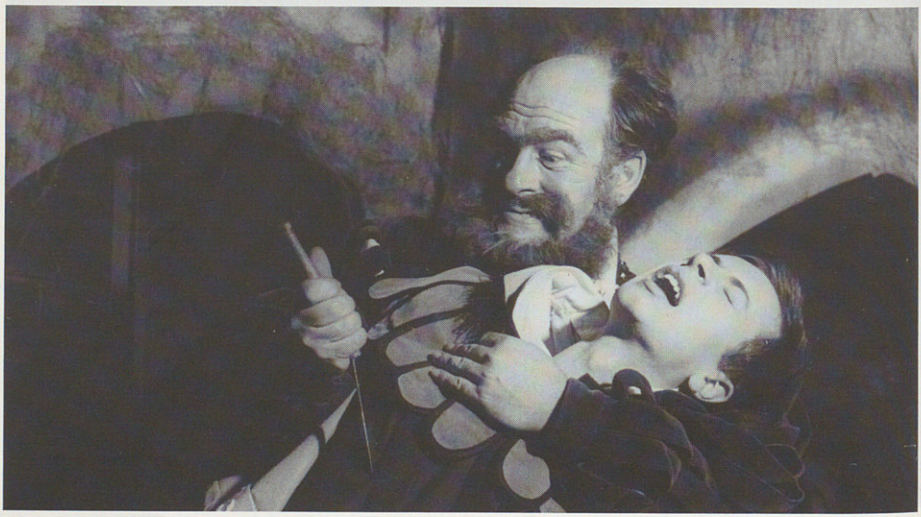
Martin (Raymond Gérôme) et Isabelle (Simone Barry) dans *Bon Vin*.

LA JALOUSIE M'EST ASSEZ ÉTRANGÈRE MAIS JE VOIS TRÈS BIEN FONCTIONNER l'aimant du désir et tout ce qui peut se passer en soi la nuit — parce que c'est surtout une chose de la nuit — quand on ne peut être aux côtés de la femme qu'on aime. Tout cela, quand j'étais jeune, ne s'est pas cristallisé sur une femme, je n'ai pas eu une grande passion mais différentes rencontres ont fait que toujours la femme a été présente dans ma jeunesse. Et pas seulement les femmes que je connaissais bien, mais aussi celles que je croisais dans la rue, que je ne voyais qu'un instant et dont un geste soudain était d'une grâce parfaite ou correspondait exactement à ce que je désirais. Pour une autre, c'était un sourire ou bien un regard, par exemple au moment où dans le train elle se levait pour sortir. Tout cela s'accumule et forme dans ma vie comme une longue nuit de présence et de féminité. Je n'ai jamais été un Don Juan, il ne s'agit pas du tout ici des *mille e tre* mais plutôt d'une sorte de présence continuelle. Et cela s'est manifesté en toutes choses, la nature entière et même le monde entier ont pris pour moi certains aspects féminins et j'ai regardé une table ou un rayon de soleil comme on regarde une femme.

Pleurer
Pièce minute (d'après une conversation dans le train)

ERNESTON. — Frédéric adore faire pleurer sa femme. Il fait ça tous les jours.
EUGÈNE. — Tous les jours?
ERNESTON. — Ça le met en forme.
EUGÈNE. — C'est un peu exagéré.

Warna: jalousie d'Ernevelde (Christian Barbier avec Jules-Henri Marchant).



ERNESTON. — Dans un sens, oui. Dans un autre sens, non. Pleurer c'est pleurer et faire pleurer aussi.

EUGÈNE. — Tu exagères.

ERNESTON. — Et même, c'est deux fois par jour qu'il la fait pleurer.

EUGÈNE. — A quelle heure?

ERNESTON. — Le matin comme d'habitude. Et le soir avant que viennent les invités.

EUGÈNE. — Ça... je trouve ça... mais peut-être... après tout...

ERNESTON. — Le soir surtout. Ça le met en forme.

EUGÈNE. — Ça, je comprends, mais le matin je trouve ça un peu exagéré.

ERNESTON. — Quand on y pense, on dit que les femmes adorent pleurer.

EUGÈNE. — Pourquoi dis-tu: «on dit»?

ERNESTON. — Parce que ma femme à moi, eh bien elle ne pleure jamais.

EUGÈNE. — Là, tu exagères.

ERNESTON. — Et ta femme, elle pleure?

EUGÈNE. — Nous pleurons toujours à deux.

ERNESTON. — Ça vous fait du bien?

EUGÈNE. — Oh! oui.

ERNESTON. — En somme, je trouve que c'est triste.

EUGÈNE. — Quoi?

ERNESTON. — Tout ça. Tout.

Blessures

Il se vengea sur sa femme, comme un enfant qui frappe sa mère parce qu'il pleut.

Micheline, très surprise, subit les premières colères sans réagir. Puis elle rendit injure pour injure. Plus elle résistait, plus il devenait violent. Ce fut pendant quelques semaines un affrontement auquel ils donnèrent toutes leurs forces... Un soir, il la frappa. Micheline poussa un cri et le regarda avec effroi. Alors il la battit jusqu'au sang. Elle sanglotait en tenant ses poings contre ses yeux. La colère de Victor se changea en un furieux désir qu'il assouvit sur elle.

*

Le lendemain, elle se réfugia chez Louis, son amant, qui était un homme doux. Louis fut bouleversé en voyant le corps tuméfié de sa maîtresse. Il passa des heures à la panser et à embrasser ses plaies. Elle pleurait beaucoup... au début c'étaient des larmes de rage, qui devinrent vite des larmes de volupté molle.

Ce furent des jours exquis.

*

Toute trace de blessure avait disparu, mais pour retrouver les délices du premier soir, elle se collait des sparadraps sur le corps et, quand Louis rentrait du bureau, elle lui demandait de les enlever doucement et de l'enduire d'onguents. Malheureusement, elle ne parvenait plus à pleurer. Ces séances étaient d'une douceur si alanguie, qu'elle ne pouvait s'empêcher de grincer des dents. Un jour, elle arracha le pot d'onguent des mains de Louis, et le mordit jusqu'au sang. Il la regarda de ses grands yeux humides de tendresse, la bouche entrouverte, sans comprendre.

— Pardon, dit-il à tout hasard.

Sans dire un mot, elle s'habilla et courut chez Victor.

«Le palais du vide», dans *Cathédrale*, p. 43-46.

Corps à corps

«L'orage! enfin l'orage!» crie Maman Suzanne. Nous nous précipitons vers la fenêtre et recevons au visage la caresse brûlante du vent. L'Escaut, dont la marée haute se tend entre les berges, est parcouru d'un frisson, puis aussitôt des vagues amoureuses se soulèvent et retombent au rythme de la tempête. L'air frissonnant de désir colle son ventre contre le ventre de l'eau, et, torride comme le sang, il mord, là où vole l'écume. Entraînés par ce désir, des nuages épais montent, et l'ombre de plomb descend comme l'inconscience dans le corps du fleuve possédé par l'air. La tension douloureuse soulève l'eau de plus en plus, elle déferle sur ses bords puis se replie sur elle-même pour de nouveau bondir. L'ombre s'alourdit. Le vent pénètre l'eau, et tout à coup au moment où le désir devient insupportable, un immense éclair transperce le corps entier de la tempête, suivi d'autres et d'autres encore, et tout l'air et toute l'eau tremblent dans le fracas de l'orage.

Le grondement naît de l'Est, gagne le Zénith, s'étend, dévale les pentes de l'obscurité, frappe l'eau, rebondit vers le Sud où il se perd. Le rythme de l'ouragan s'accélère encore, les vagues naissent et renaissent sur l'Escaut, intensément féminines en réponse au transpercement de l'orage. Brusquement, au paroxysme, la pluie s'écrase en martelant le fleuve. L'air au même instant fraîchit et se détend. Le corps de la tempête se relevant après l'étreinte, s'en va par bonds se cogner aux arbres et aux maisons. Mais l'eau continue à frémir en vagues profondes.

Tout, p. 49-50.

Vieillard hanté, tout couvert d'une odeur de femme.

Chateaubriand, *Vie de Rancé*.

L'objet aimé

Il avait dû réapprendre à l'aimer, car autrefois il n'avait été séduit que par l'eau qui se reflétait dans ses yeux, et le vent qui touchait son visage.

Herbe, p. 19-20.

*

JOSTY. — Il faut que tu comprennes... je ne te cherche pas toi... je cherche, comprends-moi donc... je cherche la ville à voile.

Ville, p. 157.

*

ANNE-MARIE. — Je ne savais pas que le chagrin venait comme ça... en même temps que l'humiliation...

AGRÉABLE. — Quand on a du chagrin, il faut penser à ce qu'on aime. Moi, quand j'ai du chagrin, je viens la nuit dans votre chambre et je vous regarde dormir.

ANNE-MARIE. — C'est cassé!

AGRÉABLE. — Moi, il ne me faut rien de plus que vous regarder! Je sens une boule qui gonfle en moi, dans ma poitrine, alors je cours dans votre chambre... je vois votre épaule nue... alors la boule éclate.

ANNE-MARIE. — Oui... c'est cassé...

AGRÉABLE. — Après... soulagé... comme s'il avait plu en moi. Je reviens ici m'étendre sur mon lit, les yeux ouverts dans l'obscurité. Et au lieu du plafond, je vois l'Escaut, qui coule, qui coule.

Ville, p. 179-180.

Conversation avec l'ermite

— Si on voit un homme et une femme la main dans la main, on dit que c'est l'amour. Mais s'il n'y a pas de main? S'il n'y a ni homme ni femme? S'il n'y a qu'une étendue bleue, si grande, si profonde, d'un silence si démesuré... s'il y a une étendue vide?

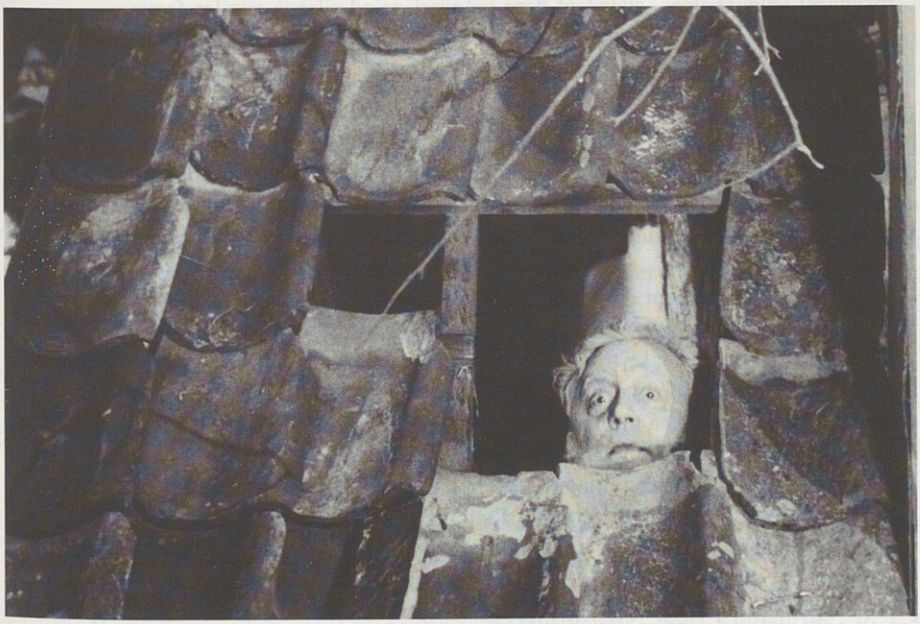
— S'il y a une étendue vide, on dit que c'est l'amour.

Souffrance et défenses

IL Y A CERTES DANS MES PIÈCES DES MOMENTS DE RAVISSEMENT MAIS CELA NE change rien à mon pessimisme fondamental. Par exemple, avec *Il pleut dans ma maison*, la plus jouée de mes pièces en Belgique, il y a eu énormément de malentendus et ce malgré l'exergue: «Rêvons, il pleut, nos destins sont fermés, les rêves et les reflets sont nos seules libertés.» Ce qui, me semble-t-il, veut tout de même dire quelque chose, mais personne n'y a pris garde. Pourtant dans la mise en scène de Pierre Laroche au Rideau de Bruxelles, qui a attiré des milliers de personnes, ce pessimisme est présent et coule comme un courant souterrain à travers toute la pièce. Mais il n'a été ressenti par le public que comme nostalgie, mélancolie.

Qu'est-ce que c'est, ce pessimisme? D'abord le résultat de la souffrance constante et universelle que l'on trouve tout le temps devant soi, contre laquelle on ne peut rien et qui est insupportable. La seule explication que l'on pourrait en donner, ce serait celle

Bulle (Lucien Charbonnier) dans *Il pleut dans ma maison*.



qu'après cela il y a un paradis et qu'ainsi on le mérite. C'est une illusion que beaucoup de gens se font, on s'imagine qu'on sera bien au chaud au soleil ou qu'on aura les pieds devant le feu. Mais comment s'imaginer être parfaitement heureux là-haut s'il suffit de se pencher pour voir tout le malheur qui règne sur la terre, comment pouvoir être bien au chaud si l'on est conscient qu'en bas, des millions de gens sont en train de mourir de froid? Ce n'est pas possible... Puisque tout le mal et toute la souffrance du monde demeurent inexplicables, aussi inexplicables que la joie ou que l'existence elle-même, je ne crois pas qu'il puisse y avoir ainsi une fin heureuse. Quelle chance! Il y a le merveilleux, merveilleux néant, mourir au monde et à soi-même.

En écrivant *Peau d'Ours*, je voulais essayer de susciter une impression analogue à celle que donnent certains passages musicaux. On a parfois, en écoutant Mozart, ou Bach ou Debussy, le sentiment que la musique s'envole ou plus exactement qu'elle descend du ciel. Il n'y a plus simplement des gens qui jouent, il y a soudain un émerveillement total. J'ai voulu faire ça avec *Peau d'Ours*, en faire une histoire heureuse, très joyeuse, pleine d'oiseaux et d'enchantement, une histoire qui se termine bien et où une sorte de lumière traverserait tout ce qui se passe. J'avais tiré cette histoire de Grimm. Mais je voulais aussi qu'il y ait derrière cette transparence, derrière ce ravissement au sens original du mot, quelque chose de terriblement cruel. Et j'avais cru qu'il suffisait de mettre une seule phrase qui indique cela pour que toute la pièce soit marquée par une ombre. Je sais aujourd'hui qu'il n'en va pas du tout ainsi, que cette phrase on la remarque à peine et qu'aucune ombre n'apparaît. J'avais écrit:

> Depuis qu'il y a des femmes au monde, elles attendent. Elles ont inventé, pour attendre, les ouvrages de main et le tricot. Seuls, les chevaux qui, la nuit, dans les écuries remuent tristement leurs chaînes, attendent dans un aussi grand silence que les femmes.
>
> — Moi, j'ai connu une femme qui a attendu toute sa vie que son fils lui dise un mot gentil. (P. 45.)

Je croyais que cela suffisait pour montrer la cruauté du monde. C'est sans doute pour cette raison que l'on a seulement vu dans mes premières pièces leur côté merveilleux, leur côté «poétique», comme on l'a appelé. Et pourtant dans *Le Bon Vin de Monsieur Nuche*, j'ai insisté beaucoup plus sur cette ombre nécessaire à l'enchantement, que représente dans la pièce la bêtise monstrueuse de Monsieur et Madame Nuche.

Je me suis très souvent demandé pourquoi le paradis terrestre, où le loup joue avec l'agneau, est si ennuyeux, pourquoi le chœur des anges a l'air si assommant qu'on n'aurait aucune envie de se trouver là, sauf pour ne pas souffrir. Les sept femmes que Barbe-Bleue a assassinées et pendues dans un placard devaient être bien ennuyeuses aussi, en tout cas on les a oubliées très vite, on ne se souvient même plus de leur nom. Tandis que lui, Barbe-Bleue, le méchant, est si présent et si fascinant! Tout comme Don Juan, qui est un personnage superbe, alors qu'Elvire, sa femme d'une grande vertu et d'une grande moralité, n'est d'aucun intérêt, on s'ennuie dès qu'elle entre et on a envie de la mettre à la porte. Je n'ai jamais trouvé de réponse à cette question mais il est certain que lorsque je décris des personnages grotesques et haïssables, des personnages qui disent des monstruosités, j'écris cela avec un intense plaisir et

beaucoup plus facilement que lorsqu'il s'agit d'évoquer des personnages «positifs». Et pourtant je crois avoir horreur de la souffrance et de la violence. De même, le rire est toujours lié à une certaine forme de cruauté. Il peut aussi être porteur de mal. Quand j'étais jeune, j'étais asthmatique. Les accès de rire, les véritables fous rires suscitaient en moi un tel ébranlement que j'en attrapais une crise d'asthme.

Une chose, toujours la même

OMBRE (*elle chante*). — Il faut le dire et le redire
Le vent s'en va
Et l'eau s'écoule.
L'eau, le vent
Disent, disent, redisent
Le même secret depuis toujours
Secret redit, jamais livré.
Le vent s'en va
Et l'eau s'écoule.
Parfois (rarement)
Mais parfois,
La terre s'arrête de tourner.
Dans le silence qui s'élève alors
Je me rends compte que
Je n'ai pas cessé de pleurer.

Nuit, p. 29.

*

MARIE. — [...] Viens. Plus près ... tout près ... contre moi ... écoute ... la mer continue à déferler avec calme, calme, comme pour rappeler qu'une chose compte ... une chose ... toujours la même ... une ... Une seule (...) Mais quelle chose? Laquelle? Pourquoi n'avons-nous pas de réponse? Que faut-il faire? Emmène-moi!

Warna, p. 41.

*

Les vagues ne disent que deux mots: le premier mot s'élance sur la plage et vient vers nous. Le second se retire reprenant ce que le premier avançait.

«Tchiripisch», dans *Cathédrale*, p. 25.

Varsovie, hiver 1953.

Katarzyna W. Horrible maladie. Les gestes saccadés partent au hasard. Et quand je la regarde, elle est prise de convulsions. Je baisse les yeux mais je ne puis m'empêcher de la voir. Elle le sent et commence alors à épier avec angoisse les signes qui annoncent de nouvelles crises. Cela monte comme un orage grinçant. Pourtant *en transparence*, je vois un sourire calme, et derrière sa voix en déroute j'entends une autre voix au timbre merveilleusement uni, faite pour porter les messages les plus doux. Et alors, je sens tout à coup en moi un élan tremblant et fort. Une sorte de grande vague d'amour me porte vers cette femme que je vois pour la première fois. J'ai la gorge serrée et je ne dis rien. Mais tout à coup les convulsions se déclenchent en effrayantes secousses. La bouche se crispe, la belle voix s'enraie et les yeux de Katarzyna s'agrandissent d'épouvante.

*

Enfant, j'étais sujet la nuit à des accès d'asthme qui, souvent, me tenaient éveillé jusqu'au matin. Alors, pendant des heures, j'écoutais mon conteur. C'était un personnage imaginaire venu je ne sais d'où, qui s'était arrêté un soir en moi et ne m'avait plus quitté. Je ne sais pas pourquoi je l'avais nommé le Romain. Tout ce qu'il me disait était vrai. Une vérité de prophète dont les prédictions se vérifiaient toujours. Une vérité essentielle donc. Et cela me donnait la paix. Une certaine nuit (une nuit d'asthme), le Romain m'a raconté une légende. Légende, oui, mais vraie. Plus vraie, beaucoup plus vraie même que les événements attestés par l'œil de la caméra. Cette légende, la voici:

Un jour, une foule furieuse lapidait une petite fille parce qu'elle s'était baignée nue dans la fontaine. Un ange vint à passer et prit aussitôt la place de l'enfant qui s'enfuit dans la forêt. Personne n'avait remarqué la substitution et l'ange fut lapidé à la satisfaction de tous. Mais le chien du boucher suivit l'enfant en lèchant la longue traînée de sang qu'elle avait laissée derrière elle. Et le maître suivit le chien. Ils trouvèrent la petite fille endormie dans la clairière sur un lit de mousse. Si blanche, et si rouge autour des blessures, elle était ravissante, et le boucher l'égorgea.

*

Katarzyna habite une petite chambre encombrée de livres. Son mari, cinquante ans, maigre, solide, a le teint gris de tous ceux qui ont connu la guerre dans les pays de l'Est. Il sent très mauvais (de cette vieille odeur de misère si contagieuse, qui imprègne jusqu'à la tasse de thé ébréchée qu'il me tend).

Je remarque tout de suite qu'il est l'ange de Katarzyna. Pas un ange comme on dit «mon ange» à une jeune femme si gracieuse qu'elle a l'air d'avoir des ailes, mais un

vrai ange. Un ange de «destination», un de ces anges coriaces, aux muscles durs et aux ailes pauvres que l'on voit aux chapiteaux des églises, dans les vieux pays déshérités. Il voudrait, c'est visible, être lapidé à la place de Katarzyna. Mais à son grand chagrin, il n'est pas parvenu à se substituer à elle. C'est au-dessus de ses moyens d'ange démuni de beauté. Il doit se résigner à assister au martyre de la jeune femme, et pour conjurer l'horreur, prendre un air faussement dégagé et même heureux, chaque fois qu'une crise la dévaste.

*

Je reste longtemps chez eux. Trop longtemps. Ils me montrent leurs livres et m'en parlent les larmes aux yeux, avec une sorte de fièvre passionnée. Ils traduisent en polonais des poètes français intraduisibles. (J'ai d'ailleurs entendu dire que leurs traductions sont excellentes.) A force d'être feuilletés, les livres sont usés et le coin des pages est souillé. Le pouce et l'index y ont laissé des traces noirâtres. Ils connaissent les poèmes par cœur.

Entre les crises, Katarzyna se joint à son mari pour me les réciter, en un accord si parfait que je n'entends qu'une voix où chante l'accent slave si doux à la langue française. Peu à peu j'oublie Katarzyna et je me laisse porter par la poésie.

Mais soudain j'entends un tintement léger et exquisement transparent, comme si là-bas, très loin, des chevaux de neige aux clochettes de glace emportaient au galop un traîneau de fées. Sur la table, la cuiller dans la soucoupe heurte ma tasse de thé vide agitée d'un léger tremblement comme si des camions passaient près de la maison. Je remarque alors que Katarzyna pour contenir ses convulsions s'agrippe des deux mains à la table en un effort si grand que les articulations et le bout des doigts en deviennent blancs. Sans le savoir, elle transmet ses secousses intérieures. Je la regarde. Je ne puis supporter l'expression de ses yeux. Je ferme les paupières et j'ai une sorte d'étourdissement.

— Vous vous sentez mal? dit le mari de Katarzyna, vous êtes tout pâle.

*

Je sors de chez eux à la nuit tombante. Je rentre à pied à l'hôtel Bristol.

Grisaille, grisaille de Varsovie, grisaille de la pauvreté. Gris. Tout est couvert de gris. D'un gris qui ne cache pas les blessures de la ville lapidée par la guerre. Des ruines partout. Des ruines qui ont l'air déjà vieilles. D'une mauvaise vieillesse.

J'arrive tard à l'hôtel.

Je vais dans le petit bar. Je suis seul. Je bois de la vodka. Il fait chaud ici. Il fait bon. Mais l'euphorie de la chaleur et de l'alcool ne me donne pas la paix. Je sais qu'en ce moment même Katarzyna est ravagée de secousses. De temps en temps elle regarde son mari qui répond à son regard affolé par un regard épuisé.

Je pense à mes accès d'asthme. Bien sûr ce n'est pas comparable. J'étais enfant, donc je me sentais immortel, et mes crises ne duraient qu'une nuit, le matin je

renaissais, et puis j'avais le Romain qui me disait des légendes. Mais aujourd'hui que j'ai vraiment besoin du Romain il ne me répond plus. Je sens la solitude de l'âge adulte. Ma seule amie, ce soir, est la vodka.

*

Soudain, j'ai l'impression que le Romain revient. Il est là-bas à la lisière de mes forêts intérieures, mes forêts d'enfance. Je l'entends parler à mon oreille, mais je suis obligé d'écouter vers l'intérieur et je réponds vers l'intérieur aussi.

— Si c'est Katarzyna sur qui tu pleures, prie.

— Je ne puis pas prier.

— Si tu ne peux pas prier, va.

— Où?

— Au plus haut.

— Qu'est-ce que c'est, le plus haut?

— Frappe à la porte. Et s'il y a quelqu'un derrière la porte, parle.

— Et s'il ne veut pas écouter?

— Quand tu avais douze ans tu ne te posais pas ces questions, tu enfonçais la porte! Et tu criais!

*

Je bois coup sur coup trois vodka. Je ferme les yeux. Je vais loin, très loin, haut, très haut en moi. Et je sens que le Romain m'a dit la vérité. Il y a une telle force en moi! Une force d'une telle intensité! Et ce que j'ai à dire est irréfutable. Et quelqu'un m'écoutera! Qui? Quelqu'un. J'enfonce la porte.

*

Je crie:

— En voilà assez! Il faut que ça cesse!

— C'est fait.

— Qu'est-ce qui est fait?

— Je viens de tout changer. Tout. Le soleil est noir désormais. C'est beaucoup mieux. Les colombes sont noires aussi. C'est aussi beaucoup mieux. Et voici des corbeaux blancs. C'est très bien ainsi. Mais pour toi, j'ai gardé comme autrefois, entre les haies, un verger chargé de cerises rouges. Tu verras, c'est beaucoup mieux ainsi.

— Mais Katarzyna?

— C'est fait.

— Qu'est-ce qui est fait?

— C'est son mari à présent qui prend sur lui tous les coups. C'est beaucoup mieux

ainsi. Et enfin elle est calme. Calme, si calme! Elle se promène dans la forêt. A l'instant même où je te parle, elle se couche et s'endort sur la mousse, dans la clairière.

— Et si quelqu'un venait là, et l'égorgeait?

— C'est fait.

*

J'ouvre les yeux. Je suis seul dans le bar du Bristol. Je me lève, et je crie:

— Il faut que ça cesse!

— Oui, monsieur, répond le barman qui sommeillait derrière son comptoir, c'est fait!

— Qu'est-ce qui est fait?

Il apporte une bouteille de vodka.

Nous avons bu à deux jusque tard dans la nuit. Il m'a raconté sa vie, et je l'ai écouté. A l'heure de la fermeture, il a apporté deux autres bouteilles de vodka et a baissé les lumières.

— Pourquoi l'obscurité, et pourquoi deux bouteilles?

— C'est beaucoup mieux ainsi, monsieur, dit-il.

Nuits

CHAT. — J'ai appris, il y a longtemps déjà, pourquoi les chiens hurlent la nuit. Il faut, pour que la nuit soit nuit, que de temps en temps un cri s'élève. Le chien a cette tâche sacrée. Mais parfois c'est un homme qui appelle. Nuit entrevue par la fenêtre quand nous nous réveillons. Nous la regardons avec effroi. Et puis nous retournons vers l'autre nuit, celle du sommeil où nous attendent d'autres chiens.

Nuit, p. 34-35.

Une année du monde

CHAT. — C'était il y a un an. (*Il annonce.*) Chronique du monde pendant un an. Les nuages ont glissé, sans bruit, de l'ouest à l'est, glissé sans bruit. Il y a eu l'automne, l'automne de l'arbre et puis l'hiver, l'hiver de l'arbre. Et maintenant les nouvelles feuilles poussent. J'ai vu passer très haut dans le ciel «l'oiseau Pi-Hi, qui n'a qu'une aile et ne vole que par couple». Signalons pour être complet que dans le monde trente millions d'enfants sont morts de faim cette année. Mais il y a encore beaucoup, beaucoup d'enfants en vie, dont trente millions au moins mourront l'année prochaine. Voilà pour une année du monde.

Nuit, p. 11.

UNE FOIS QUE L'ON PREND CONSCIENCE *HIC ET NUNC* DE LA SOUFFRANCE DU MONDE, vivre devient insupportable si l'on n'est pas capable de faire un peu «comme si». Comme si le malheur n'existait pas, comme si ce monde n'était pas implacable. C'est sans doute pour cela que chaque fois que je sens, dans une de mes pièces, s'approcher le moment où la souffrance ou le mal vont s'affirmer dans toute leur force, je ne vois pour le personnage qu'un seul moyen d'y échapper: il faut faire semblant, il faut faire «comme si», sans quoi il n'y a pas de survie possible dans la vie au jour le jour.

Faire semblant

Madame, cessez de pleurer. Votre rêve est la seule réalité et nous en vivons... tout le reste est cauchemar.

Warna, p. 50.

*

MALO (*il rit*). — Je choisis la mort travestie plutôt que la mort vraie. Trois mois ont passé depuis la fête de la neige. Épidémies partout. On n'enterre même plus les morts. Les chiens leur dévorent le ventre... les seuls survivants, bientôt, seront ces bandes de chiens. [...] Quand les chiens mourront, il régnera un silence plutôt lugubre. (*Silence.*) Ici, nous sommes à l'abri... dans une arche.

Warna, p. 40.

*

J'ai inventé le *bidonville* pour répondre par un mensonge charmant au mensonge énorme et effroyable de nos cités modernes.

Julius Salat'.

*

Il faut faire semblant, semblant, semblant, semblant. Et jamais, jamais, ne jamais s'avouer la vérité. Faire semblant! Semblant! car si on entrevoit, ne fût-ce qu'un bout des choses telles qu'elles sont, telles qu'elles sont vraiment, alors tout est, est, est insupportable.

Ville, p. 149.

*

Le destin, ici, s'est endormi. Ne faisons pas de bruit. Vivons «comme si». Faisons semblant.

Warna, p. 31.

*

Rian, Rian. Jamais. Jamais dire la vérité. Toujours mentir. Toujours dire le contrâre! Si on dit «les canards ont des âiles», il faut répondre: les canards, ça rampe. Je fas le sarment queu les canards ont ni pattes ni âiles et que ça rampe. Je me roule par tarre, et je crache, et je dis, je dis, je dis que les canards ont des dents et qu'ils se nourrissent des piâres, d'encre, de papier et de caoutchouc, et qu'ils ont des dents. Et si on essaye de te faire avouer qu'ils ont un bec, tu te jettes par tarre et tu cries «des dents! des dents!» Sinon, t'es foutu!

Plage, p. XXX.

*

— Et toi Erneston, es-tu toujours aussi menteur?

— Toujours. Je mens. Je mens, ce n'est pas à croire. La vérité me brûle. Quand je dis la vérité, je rougis jusqu'au cou.

Lamentable Julie.

*

WARNA. — Regarde-moi! Dis-moi la vérité! Est-ce que je fais... illusion...

MARTHE (*d'un ton morne*). — Oui.

WARNA. — Tu mens.

MARTHE. — Oui.

Warna, p. 94.

*

VISIUS (*il a arrangé le mannequin*). — Voilà... elle fait encore illusion... Quintus de Smyrne, paraphrasant Archimède, écrit: «Donnez-moi une illusion et je soulèverai le monde...»

Warna, p. 13.

Masques

Warna chaque soir attend le retour d'Ernevelde parti depuis des mois. C'est l'hiver. La neige entre par les fenêtres brisées. La table de fête — la fête du retour d'Ernevelde — est prête. Marthe, la femme de chambre, pare Warna pour la veillée solitaire. Longue et lente scène de maquillage. Warna accumule les fards, les bijoux, les vêtements de nuit, se coiffe et se décoiffe, se pare de robes de chambre d'or et de soie. Dialogue cruel entre elle et Marthe. Au lieu de la rajeunir, la parure la transforme en une sorte de momie, d'autant plus monstrueuse que le masque des fards — porcelaine craquelée, recollée, recassée, revernie, lessivée par les ans — arbore un faux sourire blanc. Derrière la fente des paupières, les yeux de Warna épient son image dans le miroir. Regard anxieux et pourtant qui espère l'impossible. Et derrière ces yeux — second masque — d'autres yeux encore, les yeux *intérieurs* de Warna. Ils sont tristes, profondément tristes. Les deux masques superposés, mensonges, ne sont pas étanches. Des lèvres molles s'échappe l'haleine puante de la vieillesse.

Marthe sort.

Paula Wessely dans *Warna*.

La lumière du feu décroît. La lampe garde pour elle seule sa lumière dorée. Lumière bleue de la neige. Pointes argentées des bougies. Warna enlève ses gants et regarde ses mains.

Elle se regarde dans le miroir, et puis attend la rencontre ultime avec Ernevelde. Elle tente avec désespoir de se faire un autre masque, plus profond encore. Celui du souvenir de la première rencontre. Dernier refuge qui protège son rêve.

Notes pour le personnage de Warna.

...endormis dans des tuniques de Nessus.

Hans Magnus Enzensberger.

Vivre dans le monde que nous nous sommes fait et non dans celui que nous avons reçu.

Thomas Bernhard.

Considérant philosophiquement l'inutilité presque parfaite des études faites depuis l'époque de Solon pour obtenir la perfection des Etats civils et le bonheur des peuples, je me prends un peu à rire de cette fureur de calculs et de divagations politiques et législatives et je demande humblement si l'on peut obtenir le bonheur des peuples sans le bonheur des individus. Ces derniers sont condamnés à l'infélicité par nature et non par les hommes ou par le hasard et pour nous consoler de cette inévitable infélicité il me semble que l'emportent sur toutes autres choses les études du beau, les sentiments, les imaginations, les illusions. C'est ainsi que l'agréable me semble ce qui est le plus utile de tout ce qui est utile et que la littérature est certainement plus utile que toutes ces disciplines d'une aridité extrême qui, même si elles atteignaient leur but, survivraient très peu au véritable bonheur des hommes, qui sont des individus et non des peuples; mais d'ailleurs quand atteignent-elles ces buts? J'aimerais que me l'enseigne un de nos professeurs de sciences historiques.

Leopardi, lettre à Pietro Giordani, 24 juillet 1828.

Le malheur est partout. On n'en est peut-être pas toujours conscient chez nous car beaucoup de souffrances sont cachées. Mais j'en ai pris véritablement conscience au cours de mes voyages, car dans d'autres pays on est confronté directement à cela. La première fois que je l'ai vécu avec une terrible intensité, c'est au cours d'un voyage à Djakarta. C'est une ville immense, de trois ou quatre millions d'habitants ou plus. Les Hollandais l'avaient construite, au temps des Indes néerlandaises, dans le style de leurs petites maisons. C'était Batavia alors. C'étaient des petites villas, des petits bungalows avec des tuiles, sous les palmiers, simples et ravissants. Du moins pour les quartiers où habitaient les gens aisés. On sait par Multatuli les souffrances de ce peuple. Quand l'Indonésie est devenue indépendante, l'architecture du monde contemporain s'y est introduite brutalement. On a construit d'énormes tours qui, dans cette ville entièrement couverte de palmiers, bananiers et autres espèces tropicales abondantes, sont posées très loin l'une de l'autre comme des sortes d'immenses navires interplanétaires qui auraient atterri là. C'est dans ces tours que se trouvent les grands hôtels, les bureaux des ministères et des grandes compagnies internationales. Les hommes d'affaires qui arrivent à Djakarta sont embarqués à l'aéroport dans des voitures à air conditionné et on les conduit directement dans une de ces tours où se trouve leur hôtel. Cette tour est comme une cité entière, on y trouve des magasins, des cinémas, des piscines, etc. On y trouve même des magasins folkloriques qui montrent le folklore des millions d'Indonésiens qui vivent autour des tours. Il suffirait de sortir pour voir non pas le folklore mais la réalité. Mais les Occidentaux ou les Japonais qui arrivent là restent cantonnés dans ces tours ou se transportent de l'une à l'autre dans de belles autos à air conditionné. Évidemment, j'ai voulu sortir. Et tout de suite, à la porte de l'hôtel, la misère s'est présentée à moi. D'abord sous la forme de la prostitution masculine. Il y avait là des dizaines et des dizaines de personnages qui étaient pour la plupart des travestis. Ils s'étaient fait opérer dans une des villes du Sud-Est asiatique où il y a des hôpitaux et ils soulevaient leurs jupes pour montrer qu'ils avaient été opérés. Ces prostitués avaient faim. Ils étaient très maigres, on aurait dit d'étranges fantômes, de véritables spectres. Ils essayaient d'attraper les quelques personnes qui sortaient de l'hôtel pour les entraîner dans un pousse-pousse. Parce qu'il y avait là aussi des centaines de pousse-pousse qui cherchaient le client pour lui faire faire un tour dans la ville.

Une autre fois, j'ai voulu voir la mer et je m'y suis rendu en voiture avec deux amis de l'ambassade. Je voulais savoir si elle ressemblait à ce que j'imaginais — je l'avais évoquée dans *La Ville à voile* —, si les vagues étaient vraiment de la soie qui se déchirait en déferlant le soir au bord de cet océan des Tropiques. Nous sommes partis un peu au hasard en direction de la mer et nous sommes arrivés à un endroit où se trouvait un grand casino. A peine la voiture s'était-elle arrêtée près de ce casino qu'une cinquantaine de petites filles de dix à onze ans sont accourues et ont passé les mains par les fenêtres ouvertes du véhicule. Chacune voulait attirer notre attention. C'était des petites prostituées à l'aspect très misérable. Leurs yeux suppliaient, de grands yeux agrandis encore par la maigreur. Et en même temps, elles étaient d'une grâce terrible, terrifiante. On se disait en les voyant qu'elles allaient certainement mourir dans très peu de temps, tant elles paraissaient frêles, mais belles. Belles. Une autre fois encore,

je suis sorti en voiture de Djakarta et j'ai traversé la ceinture des bidonvilles. Si on ne les a pas vus, on ne peut pas s'imaginer ce que c'est. On peut en voir en Europe, autour de certaines grandes villes, mais ils sont faits de baraques plus ou moins habitables. Tandis que là-bas, ce sont des morceaux de carton, mis ensemble tant bien que mal. Et cela s'étend sur des kilomètres. On ne sait pas d'où viennent les gens qui y vivent, on ne sait pas qui ils sont, et quand on passe à travers ces bidonvilles, on se dit qu'il y a là des millions de personnes en train de mourir, où en tout cas, de souffrir sans espoir. Parce que, quand on vit là-dedans, on ne peut avoir aucun espoir. On peut peut-être améliorer un tout petit peu sa situation mais on a son destin fixé et on n'en sortira pas. Et ce destin est pire, bien pire que celui d'un animal.

Je pense aussi à un autre bidonville que j'ai vu. C'était au Maroc près de Rabat. Sans doute à cause des touristes, on avait élevé autour de ce bidonville un grand mur que l'on surnommait dans le pays «le mur de la honte». Par les ouvertures qui existaient dans le mur s'écoulait une espèce d'immonde purin. Les conditions de vie y étaient d'autant plus abominables que cet endroit était infesté par des milliers de rats. Ils tentaient d'attaquer les enfants dans leur berceau dès que la nuit tombait et les parents devaient sans cesse s'efforcer de protéger leur famille contre ce fléau nocturne.

Tout cela n'est évidemment comparable en rien avec la vie que nous menons. Nous vivons plus ou moins confortablement, nous avons mis de la distance entre certains dangers et nous. Les rats, par exemple, ne nous menacent plus. Mais, même si l'on essaye de cacher la souffrance, que ce soit dans les hôpitaux ou les mouroirs du troisième âge, ou même dans les familles, elle finit malgré tout par nous être toujours présente.

Mais je ne veux pas me lamenter sur le fumier de Job ou composer un drame lyrique. Tout cela est aussi implacable qu'un tableau de Friedrich. C'est ainsi, un point c'est tout. Heureusement, il y a le néant à la fin.

Caspar David Friedrich, *La Mer de glace*.

L'idée du *Marché des petites heures* m'est venue il y a trois ans. Je traverse Zurich en voiture. Je suis aussitôt frappé par l'ordre diabolique qui règne dans cette ville. A même le macadam, sont tracées de larges flèches blanches, droites, incurvées, ou à deux têtes, qui dirigent implacablement les automobilistes vers des destinations qu'ils n'ont pas choisies. Ces flèches combinées avec le jeu hallucinant des feux rouges m'entraînent dans le labyrinthe. Je suis mené de carrefours en sens interdits, de sens interdits en flèches blanches, de flèches blanches en circuits giratoires et de rues en tournants. Une demi-heure plus tard, je me retrouve à mon point de départ. J'ai été obligé de faire plusieurs infractions aux règlements pour sortir de ce cercle vicieux.

Je suis persuadé qu'un touriste anglais, timide et respectueux des lois du continent, restera un jour prisonnier de cet ordre. Il existe peut-être déjà, ce touriste, et il tourne peut-être depuis des mois dans le labyrinthe des flèches blanches.

C'est alors que j'en vins à songer à l'ordre qui nous mène aussi diaboliquement que les flèches blanches: heures de bureau, heures des trains, heures des rendez-vous, heures des repas, heure de la télévision, tarifs du travail, des pensions, des assurances, dates des vacances, tarifs des vacances. Meubles fonctionnels aussi, c'est-à-dire meubles qui obéissent strictement à leur fonction, gelés dans leurs lignes utiles et qui jamais ne se mettent un peu à l'aise.

Notre sécurité, nous la payons de notre liberté. Tribut qui nous laisse assoiffés... Si un homme inventait le moyen de donner l'illusion de la liberté, cet homme deviendrait milliardaire. Il y a des tentatives dans ce sens: les affiches des agences de voyages nous offrent des plages sous cocotiers où nous courons nus et bruns et beaux comme des dieux. Il suffirait de systématiser ce principe pour donner une réponse au rêve de notre époque. J'ai pensé qu'il était amusant d'écrire une pièce dans le sens de ce rêve.

*

J'avais noté un nom dans un cahier de notes. Julius Salat'. Ce nom convenait. Je fis de Julius Salat' l'inventeur-président-directeur-propriétaire d'une grande agence de voyage: l'agence «Univers-vrai». Julius Salat' devint tout de suite un des personnages importants de ma pièce.

*

L'idée du bidonville m'est venue en deux fois. Je me promenais par un soir de décembre pluvieux dans la rue du Faubourg St-Honoré à Paris. Les voitures se hâtaient sous la pluie. Point de passants, ou presque. Je m'arrêtai longuement devant les

vitrines de magasins, parées pour Noël. Quel décor exquis! Que d'élégance heureuse dans la lumière au néon. Je me souviens de la vitrine d'un maroquinier célèbre où des mannequins-fées dont les yeux de diamants bougeaient vraiment, faisaient signe d'entrer pour acheter des objets de cuir très chic. J'imaginai alors que j'étais Julius Salat' et qu'il regardait la vitrine. Aussitôt par ma bouche, il s'écria:

— Avec les moyens techniques actuels on pourrait créer un monde superbe et faux, qui élève de tous côtés des écrans entre le réel et nous. Il faut faire comme les Indonésiens qui nient la mort en la couvrant de fleurs. Les enterrements là-bas sont des cortèges joyeux, les cercueils bariolés comme des baraques de foire sont portés dans des catafalques qui scintillent d'hibiscus, d'or, de lotus et de guirlandes. La mort en est submergée.

Me remettant dans ma peau, je dis à Julius Salat':

— Vous avez raison, chaque fois que le choix entre le rêve et le cauchemar est possible, choisissons le rêve.

Encore fallait-il trouver un lieu d'élection qui donnerait son sens à la pièce. J'hésitai longtemps. Je songeai à situer la pièce dans une vitrine de magasin, ou plus classiquement dans un jardin d'autrefois, dans les halles d'un grand port parmi les produits exotiques, ou dans n'importe quelle Arcadie imaginée. Rien ne me convenait. Je fus aidé par un rêve que je fis une nuit.

*

Voici ce que je rêvai. J'étais invité par Bouddha, Allah et le Bon Dieu à assister à une réunion. C'était Allah qui en avait pris l'initiative. Toutes les salles de réunion dans les cafés de Bruxelles étaient déjà louées par d'autres groupes. Impossible de trouver un endroit où se réunir.

— Il faudra donc se contenter des bons vieux nuages, dit Allah.

Nous nous rendons dans les nuages. Les trois dieux, comme dans de banales images, se couchent sur les nuages. Je les envie, car moi je n'ai pour m'asseoir qu'une console en pitchpin.

On travaille toute la matinée. A quoi? Je ne me souviens plus. Midi.

— Repos! dit Allah. Il nous mène, pour nous détendre un peu, dans les jardins du pacha de Tanger. Bouddha et le Bon Dieu se récrient d'admiration:

— Quelles jolies roses! Quels somptueux lilas! Oh! Oh! et là! Ces iris!

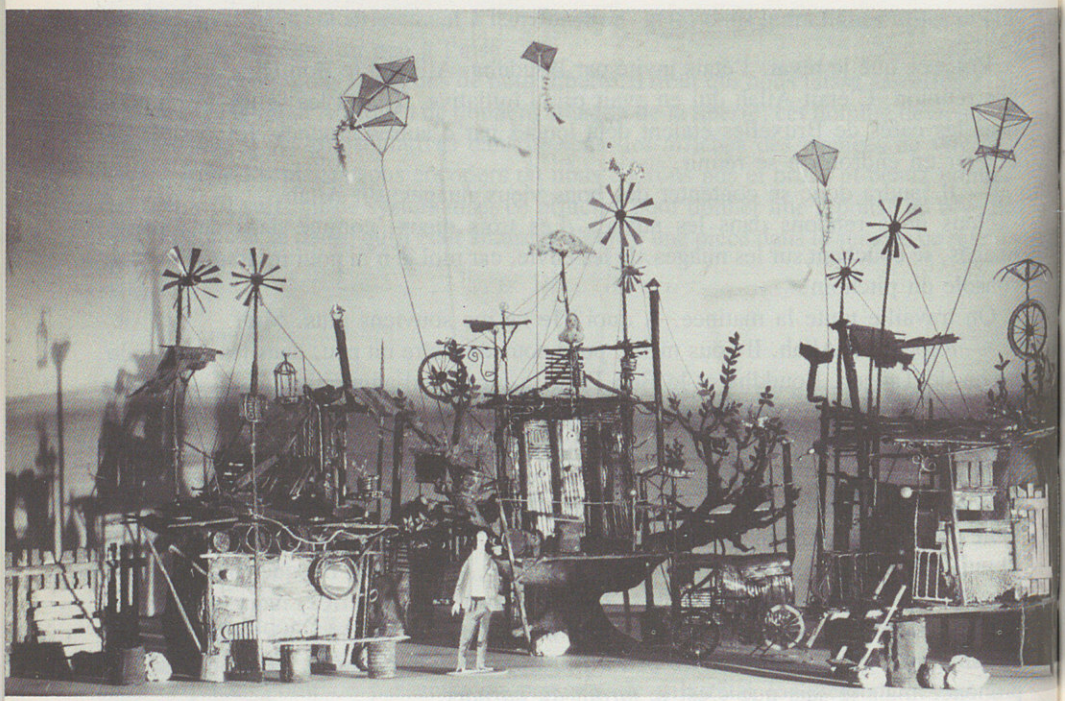
Je ne vois moi qu'un terrain vague. Roues de bicyclettes rouillées, vieux pneus, chiffons, boîtes de conserve, cabanes et baraques faites de vieux bidons et de planches... mais point de jardin. Pourtant Allah nous mène comme par des allées de sable fin, faisant les honneurs d'un jardin que je ne vois pas mais que je devine exquis. Et puis, en regardant bien, je vois en transparence, comme une fresque sous la crasse des siècles, des roses merveilleuses, touffues, aux pétales serrés, mais si pâles, si lointaines, qu'il faut que je regarde à côté pour les voir, car quand je les fixe trop, elles disparaissent. Ainsi, je découvre peu à peu un merveilleux jardin. Le mot n'est pas prononcé mais je sais que c'est le *jardin du paradis*.

Pendant de longs jours, j'ai vécu dans l'atmosphère de ce rêve. Les roses se sont effacées, les dieux se sont échappés de ma mémoire et il ne resta bientôt plus dans mon souvenir que le bidonville. Et je compris que c'était le décor idéal de ma nouvelle pièce. N'y cherchez ni roses, ni lilas, ni jardin du paradis, n'y voyez qu'un lieu faux et charmant comme la vitrine d'un magasin à Noël, un lieu qui fut peut-être, il y a longtemps, visité par les dieux, cela se voit à une certaine *légèreté*, aux *cerfs-volants* et aux *roues de vélo*.

*

Un lieu si fort créa vite ses personnages. Je les voyais sortir des baraques, ils se nommaient, je n'avais qu'à écrire. Ils s'animaient, se disputaient, se quittaient. Les situations naissaient et se défaisaient. J'ai essayé toutes les combinaisons pour ne retenir finalement que la trame la plus simple: l'histoire d'un amour qui ne se connaît pas lui-même et qui tout doucement vient à la conscience des personnages et du public. Et ainsi, j'allais, j'allais, dans la construction de cette œuvre que je voulais légère, amusante, vive, ou effacée comme les fleurs du jardin du paradis du pacha de Tanger.

Décor de Jörg Zimmermann pour *Le Marché des petites heures*.



*

Pourquoi une comédie musicale? Comme tout auteur dramatique, je rêvais d'allier théâtre et musique. Déjà dans ma première pièce, *Le Bon Vin de Monsieur Nuche*, il y a des quatrains qui font signe à la musique. Dans *Peau d'Ours* aussi, il y a des passages où le décor devient musical. Mais jamais je n'avais eu l'occasion de prévoir une participation importante de la musique. Après le succès d'*Il pleut dans ma maison*, le directeur du Rideau de Bruxelles, Claude Etienne, me demanda d'écrire une comédie musicale. Il me laissait toute liberté quant au nombre de personnages, importance de la musique, nombre de décors. Le projet me plut et je me mis vite au travail.

C'est ainsi qu'est né *Le Marché des petites heures*. Cette pièce n'est ni une comédie à couplets ni une opérette, elle n'est pas non plus un *musical* américain. Mais qu'est-ce alors? Disons, s'il faut absolument la qualifier, que c'est une pièce faite de musique, de rêve, d'objets inutiles et d'un décor faux dans un monde faux. Elle ne suit aucune règle, sinon le choix du rêve au lieu du cauchemar, de la chanson au lieu du cri, du rire au lieu de la grimace.

Je souhaite qu'on aime les personnages tout simplement pour ce qu'ils sont. Ils ne sont pas porteurs de messages, ils ne sont pas très intelligents, mais ils ont le courage de rire et d'aimer la musique. Ils sont tout à fait non fonctionnels. J'avoue que je me suis attaché à ces ombres comme si elles vivaient vraiment. Elles vont et viennent dans mon souvenir mais, comme dit Verlaine, elles «n'ont pas l'air de croire à leur bonheur».

En allemand dans le programme de *Mitternachtsmarkt*,
Europa Studio, Festival de Salzbourg 1964.

Un vol

Cette nuit-là, il n'y avait pas de vent. Il faisait très sombre, et on m'a volé tout ce que j'aime. D'abord les arbres. Ils ont été emportés dans le plus grand silence. Et puis l'herbe, les oiseaux, et les azalées. Les étoiles, elles, avaient été tout simplement effacées. Je me suis réveillé et j'ai senti le vide à côté de moi.

La place où dormait ma compagne était froide. Où est-elle? Peur. Mon cœur bat à faire mal. L'aurait-on volée aussi? Oui. On l'a volée. Mais pourquoi ne m'a-t-on pas volé moi plutôt au lieu d'elle? Peut-être parce que je dormais d'un sommeil compact comme un bloc de granit et si lourd qu'on n'a pu me soulever. Je sens que la nuit est vide. Vide de tout, et ma présence se rétrécit en un point noir.

Ce matin quand je me suis réveillé, le soleil éclairait vivement la chambre. Joie. Tout est à sa place: les arbres. L'herbe. Tout. Et la couleur du ciel est heureuse. Depuis que le monde existe jamais encore le bonheur ne s'est accompli comme aujourd'hui.

Je me retourne en souriant vers ma compagne.

Elle n'est pas là. Sa place est froide dans le lit.

Musée de la Littérature

Gaston Compère, Lettre

J'entends bien, cher Paul Emond, ce que tu me demandes: dire mon sentiment sur l'œuvre de Paul Willems. Ta demande me ravit par son inattendu mais, en même temps, m'exaspère parce que c'est là le genre de texte que je ne voudrais pas écrire comme il me faudra le faire. Ta demande m'arrive comme je suis en pleine réflexion violente. Mais je veux croire, je suis même certain qu'elle va, en fin de compte, m'aider.

Ceci. Écoute-moi: il y aura toujours le sujet et le complément d'objet, et entre eux le verbe magnétique. C'est dans l'ordre des choses. Mais le mot *ordre* n'est pas loin de me désespérer parce que, bien loin d'en entendre l'acception évidente, je ne suis sensible qu'à cette autre que l'on trouve dans «A vos ordres, sergent!». Plus je vais, plus j'ai envie de faire de la casse. Je n'ai aucune illusion sur les conséquences. De la casse pour rien! Cette vaisselle en morceaux, ce ne sont pas tous ces pieds si sûrs de leurs pas qui vont s'y blesser! Dois-je te l'avouer, je serais assez satisfait de trouver quelques bonshommes et bonnes femmes saignés, exsangues, l'artère tibiale tout à fait vidée! Mais ce n'est pas le moment de rêver. Ces jours qui se suivent, ne semblent être que pour nous fossiliser alors même que nous avons les yeux ouverts et les poumons actifs. Je marche avec ma peine ou ma rage, mon indifférence ou ma gaieté, au milieu des morts qui s'imaginent être en vie parce qu'ils marchent eux aussi. Ces moutons de Panurge, et le bélier de tête, abominable! Rien à attendre d'eux que des idées reçues dans des formes reçues.

Tu vas me dire: Tu exagères; tes vieilles rages te reprennent; méfie-toi! Sans doute. Sans doute. Mais, vois-tu, je suis excédé même de t'écrire comme je t'écris. Qui nous assurera une révolution dans la syntaxe? On en crèverait peut-être, mais enfin on aurait fait ce que l'on pourrait. Paix aux hommes de mauvaise volonté, c'est sûr. Et pour en revenir à mon vieux Montaigne, qu'aujourd'hui je trouve plus que suspect, je te rapporterai une de ses phrases: «L'intelligence qui nous est donnée pour notre plus grand bien l'emploierons-nous à notre ruine, combattant le dessein de nature et l'universel ordre des choses...?» Eh bien, oui. C'est le seul combat à mener. C'est évidemment un combat sans espoir.

Je t'entends: Et Willems là-dedans? Aujourd'hui j'aurais écrit ces lignes avant de parler de n'importe qui. On ne sort pas de soi. Être loup-garou, impunément! Être ange, sans faire la bête! Mais voilà, on n'est que ce qu'on est, et, en fin de compte, victime de soi. Et pas à plaindre surtout! Ne sont à plaindre que les rassasiés, les encroûtés, les assis de Rimbaud, les momies, la plèbe innombrable des satisfaits d'eux-mêmes — la majorité de nos chers écrivains. Paul Willems, manifestement, ne fait pas partie de ces gens-là. C'est cette constatation qui m'a, d'abord, poussé à te répondre.

Il m'est impossible de parler de Paul Willems objectivement. Et puis je n'en ai pas l'envie. Un beau jour de ma vie, et cela date, il m'est venu l'idée d'écrire (d'écrire d'une certaine façon), et j'ai constaté qu'il n'était rien de plus malaisé. Si je suis arrivé à quelque résultat, ce n'est sans doute pas sans peine; mais c'est aussi en acceptant certains désastres. J'ai dû, par exemple, faire une croix sur la musique. Et j'ai dû limiter mes lectures, et de façon drastique. Je ne connaissais de Paul Willems que le nom, et des titres, et maintenant encore, je le connais fort peu. La raison? Oh, je peux te la donner! Il y a, me semble-t-il, déjà bien longtemps, j'ai vu *Il pleut dans ma maison*. Injustement, je

l'avoue, j'ai conçu pour cette pièce une espèce de haine passionnée. Maintenant que je m'interroge, je constate que cette haine allait avant tout au public de la représentation. Il est certains publics qui révulsent. N'en parlons pas. Je présume qu'on les trouve partout, sous toutes les latitudes. Mais ce genre de public, à Bruxelles, me semble plus redoutable parce qu'on m'invite à m'y noyer dans une communion que je préfère ne pas qualifier. A la suite de cette soirée, j'ai négligé de lire Paul Willems. Nous sommes habités d'une foule de sommeils. Tu m'as tiré de l'un d'entre eux. J'ai lu *Warna* et *Les Miroirs d'Ostende*. Je compte bien ne pas m'arrêter là. Ceci t'indique déjà mon sentiment à l'approche de cette œuvre.

Mais d'abord une réserve. Une réserve qui m'est personnelle et que je ne formule que parce que je suis ce que je suis, du moins ce que je suis devenu. Il me faut constater que la forme de ces deux pièces n'apporte rien de ce *nouveau* dont Baudelaire se désespérait et qu'ont en haine plus ou moins formulée la plupart des éditeurs et des directeurs de théâtre — et, c'est évident, à travers eux, un certain public.

Et pourtant Paul Willems n'écrit pas pour ce public, celui qui aime tant ses aises, son confort, sa sûreté, ses petites manies (qui n'ont rien d'inoffensif), que sais-je? cela qu'il trouve chez la plupart des auteurs avertis de ce qu'il demande, ou tout simplement paresseux. Non, Paul Willems n'est pas de ces auteurs-là. Et il est agréable de saluer un homme chez qui se rencontrent des idées proches des vôtres: certaines constatations, vous les avez faites sans rien savoir de lui; certaines de ses intuitions, vous les avez vécues sans rien connaître des siennes.

On revient toujours, on se voit contraint de toujours revenir au temps, et à ce que l'on peut tenir pour le drame humain, celui de la conscience. Le temps, que l'on devine si présent dans les deux œuvres que j'ai lues, est la seule dimension dont nous pouvons souffrir quotidiennement. Nous souffrons parmi des choses parfois moins éphémères que nous mais auxquelles il nous arrive d'attribuer notre propre temps parce que cela semble être dans notre nature. Il n'est rien que nous ne fassions pour être rassurés, ou du moins pour vivre dans l'illusion de l'être. Tu vois bien où j'en viens, je touche du doigt le mal de Warna, qui est un mal auquel personne n'échappe, et qui peut se faire lancinant: cela même qui fait que nous sommes nous-mêmes là où nous nous refusons d'aller. Je touche aussi du doigt ce *divertissement* que nous offre *Les Miroirs d'Ostende* et qui consiste à changer sinon d'apparence du moins d'identité, dans l'illusion de n'être plus ce que nous sommes et, ce faisant, de vivre un autre temps que celui qui nous est départi.

Refuser le temps, ou le truquer, ces entreprises manquent évidemment de sagesse. Mais les sages n'ont guère plus d'histoire que les gens heureux. Et comment mettre un sage sous les yeux du public? Bouddha dans le bouillonnement des événements et des passions, il n'est guère facile d'user de lui comme personnage. Warna voit ses mains se gonfler et se bute dans une illusion déchirante («Ernevelde m'aime. Depuis vingt-cinq ans! Vingt-cinq ans, d'un amour parfait. Il n'y a jamais eu, jamais dans le monde, un seul amour comparable au nôtre.») au point de sacrifier l'objet de son amour pour que cet amour reste intact. Rien de vraiment changé dans *Les Miroirs d'Ostende*. Mais la pièce est une comédie, et tend un voile supplémentaire sur la «réalité». Mais ne vaut-il pas mieux sourire que pleurer? (Pour ma part, je préférerais un rire bien âcre et bien noir.) Cette légèreté n'est évidemment qu'un masque que Paul Willems pose sur les visages de ses personnages. Ils «sont mangés à la sauce quotidienne» et sont persuadés à des degrés divers que «le mensonge est toujours récompensé». Ils mentent avec plus ou moins de succès. Et leurs mensonges sont presque de nature hygiénique: «Changer de nom, c'est mettre du linge propre.»

Mais Paul Willems n'est pas dupe. Au-delà de cet artifice — qui lui permet d'articuler sa pièce —, il y a les vieux désespoirs. Et

d'abord celui que donne «l'impression de ne pas exister», et, cette impression dissipée, celui que connaît Warna à même sa chair. Paul Willems, souviens-toi, dès le début, parle de «monde en décomposition»: pudiquement et en dehors du dialogue. N'importe, les mots sont là et en disent long, eux qui répètent ce que *Warna* ne cesse d'affirmer: le «monde s'écroule», «tout se désagrège», «le pays est comme un pendu qui pourrit et s'en va membre à membre». Et Paul Willems parle de la pourriture des ans et même de celle de l'amour. Arrivé à ce point-là, comment croire encore à l'ordre des hommes dans le monde, cet ordre représenté si misérablement par celui d'une armoire à linge. «Ouvre l'armoire, j'ai grand besoin de voir de l'ordre.»

Ce refus du temps... Qu'est-ce qu'une œuvre d'art sinon, non pas, comme on l'a dit avec complaisance, une œuvre hors du temps, mais une œuvre dans le temps et qui ne cesse de le défier? Une œuvre susceptible, contrairement à l'homme, de ressusciter? La première politique d'un auteur qui écrit dans cette optique est celle de Paul Willems: elle consiste à retirer à la pièce toute historicité. «L'action est dans le passé, mais pas un passé historique.» C'est clair. «Ostende pendant la guerre. Quelle guerre? N'importe quelle guerre. Oublier l'histoire, l'occupation. Retenir le vide.» C'est toujours clair. J'aime cela. Les reconstitutions historiques sont toujours d'un dérisoire affreux. On sait qu'elles mentent. Comme l'histoire. Un peu plus tout de même qu'elle. C'est là sans doute une politique qui n'offre guère de difficultés. Mais comment la refuser? Et par laquelle la remplacer, qui soit plus efficace? Car tout de même l'auteur est dans l'histoire, et ses pièces aussi — mais, faut-il le dire? dans une histoire qui ne sera jamais connue sinon d'une façon atrocement imparfaite. Les filtres de la mémoire sont des filtres béants. A la limite, toutes nos entreprises sont désespérées. Mais le beau est qu'on les ait tentées. Et sans doute, s'il fallait leur donner une évocation sonore, ce serait celle que Paul Willems suggère pour *Warna*: une évocation qui donnerait «l'impression de venir comme un souffle du fond des temps». Sans doute ces mots ne signifient-ils pas grand-chose; mais ils suggèrent puissamment. On rêve sur les frontières.

Et le rêve est d'autant plus prégnant que Paul Willems refuse toute consolation. Il y a sans doute celle d'écrire une œuvre belle. Il y a encore celle de la comédie, mais *Les Miroirs d'Ostende* ressemble un peu à du Mozart: on devine souvent qu'on y pleure et lorsque la pièce se termine, la jeune fille a la voix chargée de larmes. Il y a avant tout le fait que Paul Willems, manifestement, se refuse la consolation des fables. Cela me paraît important. Enfin quelqu'un qui ne donne pas dans les illusions que l'humanité s'invente pour vivre! Il a les yeux ouverts et regarde le noir. A mon sens, cette attitude, en fin de compte, rassure. Elle est celle que commande l'acceptation de l'inéluctable: l'inéluctable — «l'humble vérité» dirait Maupassant. Derrière les agitations de l'amour et de la peur, et de tout ce dont l'homme est ébranlé, on devine ces personnages plus ou moins fils ou filles de ceux que Maeterlinck présente dans ses premières pièces et place au bord de la «grande vérité immobile» — une vérité, chez Paul Willems non plus extérieure aux protagonistes, mais intériorisée et dont ne prennent conscience que les plus sensibles ou les plus avertis. Vérité tellement essentielle et inscrite dans l'être qu'on pourrait croire qu'elle est même la cause des mauvais sommeils. «Et pourquoi n'êtes-vous pas heureux en dormant?»

Et puis, je reconnais dans *Warna* une atmosphère que nul auteur français n'aurait pu réussir, et qui tient sans doute à notre passé particulier. Les artistes seraient-ils les derniers à être sensibles à ce qu'a d'irréductible l'adjectif *belge*? Mettre les points sur les i est sans doute une entreprise inutile. Il reste pourtant que dans «nos» arts, et par conséquent dans «notre» littérature, on trouve la seule atmosphère qui soit tout à fait la nôtre et qui nous convienne tout à fait. C'est là une réalité à dire et à redire. Note que ce sont là des préoccupations qui me sont le plus souvent étrangères.

Pourtant, à lire Paul Willems, il est en moi de vieilles voix qui se réveillent et me parlent comme aucune ne me parlerait.

J'achève d'écrire: à *lire* Paul Willems. On parle de la magie du théâtre. Et sans doute existe-t-elle. Mais je suis ainsi fait qu'elle joue difficilement sur moi et de moi. Mais celle de la lecture est toute puissante. Je forme mes figures. Les photos de *Warna*, je les évite, j'essaie du moins de les éviter: elles me blessent par ce qu'elles ont d'évident et de sommaire. Mais est-ce le lieu de faire l'éloge du livre, alors que ces textes ont été écrits pour s'incarner? Que veux-tu? mes images me conviennent mieux, et les vieux rêves dont elles participent. Et il ne faudrait pas beaucoup me pousser pour que je m'essaie, à la suite de beaucoup d'insatisfaits, à une métaphysique du songe. Remarque que je ne m'éloigne pas des pièces de Paul Willems, où le songe me paraît toujours secrètement espéré.

Tu le sais peut-être mieux que moi, les gens qui écrivent — pour reprendre des mots déjà cités de Paul Willems — nous mangent *à la sauce quotidienne*. La plupart du temps, celle-ci est fade; épicée, elle est souvent grossière. Celle de Paul Willems, par contre, est rare et délicieuse. Et pourtant, les sauces de cette espèce ne me suffisent plus, si elles me restent toutefois nécessaires. Je rêve d'une autre sauce, mon cher Paul. Non pas, certes, d'une sauce supérieure. Mais une différente.

Il y a là des feux nouveaux des couleurs jamais vues... Auxquels il faut donner de la réalité.

Apollinaire dit là, pour moi, quelque chose d'urgent. Dans le respect et l'admiration des œuvres qui, comme celle de Paul Willems, ont rappelé des évidences et l'ont fait d'une manière supérieure, se changer l'âme... Une fin de millénaire est propice peut-être (absurdement) à ce dessein.

ainsi vieilliront nos rêves,
ou bien ne vieilliront-ils pas ?
nos rêves restent, nous vieillissons,
la distance grandit. cette distance
affecte-t-elle le rêve ? emportons-nous
avec nous nos rêves sauf que
l'âge et la réalité parviennent

WARNA

à les démentir ? Le démenti
au contraire croît-il dans le rêve
un mensonge ? ou bien le rêve
est-il la seule réalité qui
dément tout le reste ?

Suicide

Afin d'expliquer la mort de Xury, Phébus projette d'écrire une lettre où celui-ci annoncerait son suicide et en expliquerait les raisons.

PHÉBUS. — «Je me tue»... c'est bien simple, je vais te dire cela tout de suite. «Je me tue...».

Silence.

LAURENT (*suggérant*). — Parce que tout est si laid dans le monde.

PHÉBUS (*cherchant dans le journal*). — Pas une raison... (*Il a trouvé la rubrique des faits divers.*) Pour la police, tout est coupable, donc tout est laid. Tout! ... Faits divers: «Un homme tue sauvagement sa femme à coups de hache, puis met fin à ses jours»... met fin à ses jours, comme c'est bien dit après tous ces coups de hache... il tue sa femme à coups de hache, et quand il s'agit de lui, il met fin à ses jours... Mais peut-être que Xury n'avait ni hache ni femme. Ah! Voilà! «Harcelé par ses créanciers, il se suicide»... voilà, harcelé... (*Il écrit:*) Harcelé par mes créanciers, je mets fin à mes jours.

LAURENT. — Et s'il n'a pas de créanciers? (*Triste:*) Je mettrais: «Je me tue, parce que tout est si laid.»

PHÉBUS (*décontenancé*). — C'est vrai! (*Il continue à chercher dans le journal.*) Ah!... «Un quinquagénaire se suicide dans son bain! Madame Léonie, sa propriétaire,

Phébus (Henz Moog) et Laurent (Christian Fuchs).

déclare: «Qui aurait pu s'en douter? J'étais si bonne pour lui. En hiver, il venait se réchauffer sous mon édredon...» Convient pas. (*Il cherche dans le journal un autre cas.*) «Sept cent cinquante accidents de la route en Belgique...»

LE BON-DIEU (*montrant la tête*). — J'entends queû vous parlez d'eudeûrdons? Jeu connas deûx ou trwaâs histwaâres d'eudeûrdons à se rouler pâr târr!

[...]

PHÉBUS (*il feuillette le journal*). — «La route meurtrière. Projeté dans une mare, il se noie... attisés par un vent violent, les incendies de forêts ont fait rage lundi sur la Riviera Italienne, et ont tué cinq personnes. Coton, New-York. Baisse... il se suicide... le Mexique a voté hier... quarante-cinq morts.» (*Il devient de plus en plus sombre.*) «Carbo Marchi, trente-quatre ans, a péri guillotiné par la lame d'une machine à couper le papier, alors qu'il nettoyait la machine et en avait déclenché le mécanisme par mégarde...» Pas une mort qui convient. Elles sont toutes faites sur mesure, toutes exceptionnelles!

LAURENT. — J'écrirais: «Je me tue parce que tout est si laid.»

PHÉBUS. — Exceptionnelles... ornées de circonstances luxueuses ou étranges. «Un avion percute une montagne: six morts. Ils ont besoin d'un avion, d'une montagne et d'un mot aussi rare et sonore que «percuter» pour mourir...» (*Il jette le journal avec dépit, se ravise, le rouvre.*)... Le feuilleton! Ah! là! Il y a parfois des choses. (*Il lit:*) «Gustave, alors, se sent l'âme pleine de mollesse et il songe tristement à la longue soirée...». Ça ne va pas. «L'âme pleine de mollesse», non, ça ne va pas. «Coco, dit-elle d'une voix plaintive, embrasse-moi.» (*Il ferme le journal et soupire:*) Non. (*Silence.*) Non, pas «Coco». Ça ne colle pas. (*Il écrit:*) «Je mets fin à mes jours.» (*Rageusement, il froisse le papier et le jette. Il écrit sur un autre bout de papier:*) «Je me tue...», oui, parce que... parce que quoi? J'ai trouvé: «parce que j'en ai marre.» (*Illuminé:*) Ça dit tout!

LAURENT. — Je mettrais: «parce que tout est si laid.»

PHÉBUS. — Parce que j'en ai marre...

Plage, p. XVIII.

...toujours
les mêmes justes ont quitté l'arche
et offert, au mépris des noyés,
emprunts négociables et papes au pair.

Hans Magnus Enzensberger.

BARONNE. — Ça ne peut continuer ainsi.

Dr POSSO. — Non. (*Silence.*)

BARONNE (*avec un soudain espoir*). — Si on devenait bons?

Dr POSSO (*dubitatif*). — Bons?

BARONNE. — Oui. Si on devenait gentils!

Dr POSSO (*il ricane*). — Toi? Gentille?

BARONNE. — Je sais que je ne te plais plus! Mais toi non plus! Il faudra que je fasse un gros effort pour cesser de souhaiter que tu crèves.

Dr POSSO. — «Crèves» n'est pas seyant dans la bouche d'une femme. Meures, disparaisses, effaces, éloignes.

BARONNE. — Je n'y puis rien! Quand je te vois là, devant moi, avec ta moustache à la Stroganov, ça m'agace tellement que j'en mangerais mes mains, alors je dis tout ce qui me passe par la tête. (*Silence.*)

Dr POSSO (*il réfléchit*). — Tu es idiote, mais tu as toujours raison. Devenons bons. Baronne Dentile, tu m'as convaincu!... Attends, j'ai une idée. (*Il sort.*)

BARONNE (*à elle-même*). — Pourquoi est-on belle d'abord et laide ensuite? On devrait au contraire commencer par être laide quand on est jeune et tout doucement, tout doucement devenir belle en vieillissant. Au lieu de se déglinguer on devrait se reglinguer. Et puis un jour, au moment où on serait très belle et très heureuse, on mourrait.

(*Le Dr Posso revient, il a coupé sa moustache. La baronne Dentile pousse un cri de frayeur qui se change en cri de joie.*)

Dr POSSO. — Voilà. Cela m'est venu comme ça. A présent, sans moustache, je suis un autre. Ce sera plus facile pour être gentil.

(*Elle le regarde ravie.*)

BARONNE. — Moi aussi, j'ai une idée. (*Elle sort en courant.*)

*

(*La baronne Dentile revient. Elle a coupé ses cheveux et les a teints en noir.*)

Dr POSSO (*en un cri de surprise. La baronne Dentile rit*). — Mais tu es presque bien!... Tu as teint tes cheveux! Si vite! (*Ils se regardent étonnés; ravis en somme, comme se rencontrant pour la première fois.*)

BARONNE. — Dr Posso! (*Elle se jette dans ses bras.*)

Dr POSSO. — Eh là! Eh là! (*Il l'écarte de lui, craignant de s'attendrir.*) Évitons les excès. (*Il la regarde.*) C'est extraordinaire! Si vite! Tu en tenais donc une autre en réserve!

BARONNE (*elle s'écarte sans se fâcher et lui sourit timidement*). — Dr Posso... voilà! Toi aussi!

Dr POSSO (*en un cri*). — Laissons nos anciens nous-mêmes au vestiaire et soyons des autres!

BARONNE. — Dr Posso, j'ai une idée. Changeons de nom? (*Il la regarde surpris.*) Changeons de nom et nous serons alors vraiment autre. Si tu t'appelais sir Jonathan Balmoral, tu ne pourrais plus te conduire comme un Dr Posso.

Dr POSSO. — C'est vrai. (*Surpris.*) Tu es bête, mais tu as des idées! Sir Jonathan Balmoral. (*Il réfléchit.*)

BARONNE. — Je te vois déjà, l'œil bégayant un peu et l'air d'entendre le carillon de Westminster. Et surtout, sa façon de parler!

Dr POSSO. — Comment parle-t-il?

BARONNE. — Il parle comme s'il faisait l'amour.

Dr POSSO (*curieux*). — Entre parenthèses, cette expression est de mauvais ton. Étreindre. Embrasser. Ceci dit, comment y arrive-t-il?

*

BARONNE. — Merveilleux. Il pousse ses mots dans le plus grand désordre, au hasard, sans suite, et puis tout à coup, il donne une phrase qui fait du bien.

Dr POSSO (*modeste*). — Je veux bien essayer. (*Il marche de long en large. Silence.*) Ça ne va pas. (*Silence.*) C'est un nom difficile à porter. (*Brusquement*). Comment s'appelait ton premier amant?

BARONNE. — Monsieur Bax. Il était...

Dr POSSO (*interrompant*). — Pas un mot! Je m'appelle monsieur Bax. Tu l'as revu?

BARONNE. — Jamais... (*Elle s'approche du poêle et se chauffe les mains.*)

Dr POSSO. — Bien! Bien! Il est donc un souvenir lointain et agréable qui revient aujourd'hui sous la forme d'un homme mûr. Voilà. Je sens que ça vient. Ça monte. (*Il respire.*) Voilà. Je suis monsieur Bax! Pour faire vrai, dis-moi: «Comme tu as changé, monsieur Bax».

BARONNE (*elle le regarde*). — Comme tu as changé, Bax. (*Silence.*) Dr Posso?

Dr POSSO (*corrigeant*). — M. Bax.

BARONNE (*elle rit*). — M. Bax! (*Sérieuse à nouveau.*) Moi, je ne veux pas porter le nom de la première fille que tu as eue.

Dr POSSO. — Je comprends ça. Nous te choisirons un nom qui n'existe pas. Tu naîtras aujourd'hui, à l'âge que tu as. Sans passé, donc sans regrets.

*

BARONNE. — Et mon nom? Mon nouveau nom? (*Dr Posso monte sur le poêle.*) Pourquoi montes-tu sur le poêle? (*Avec crainte.*) Tu vas dire l'avenir?

Dr POSSO. — J'ai froid aux pieds.

BARONNE (*rêvant et se blottissant contre le poêle*). — Il fera bon, bon, bon. Il fera bon vivre! Je veux un nom glissant, zézayant, c'est joli ça. Un nom un peu polonais, ou russe même, avec des ailes de moustique. Un nom qui s'éternue.

Dr POSSO. — Par exemple: madame Tchiléwitz?

BARONNE. — Pas assez glissant.

Dr POSSO. — Madame Ozaléwinopol?

BARONNE. — Pas assez éternuant.

Dr POSSO *(à chaque nom proposé, la baronne Dentile refuse)*. — Tchaléwitski? Plasséwitski? Tchibilski? Tchitchibilski? Tchitchiléwitz? Tchiwitz?

BARONNE. — Tchiwitz! Voilà! Tchiwitz? Et Tchitchiwitz aux moments tendres.

Dr POSSO. — Madame Tchiwitz... charmant. (*Silence.*) Charmant!

BARONNE. — Comment vas-tu, M. Bax?

Dr POSSO. — Ça va, merci, très bien, et toi, madame Tchiwitz, ça va?

BARONNE. — Ça va, M. Bax, et toi?

Miroirs, p. 21-28.

Pasteurisé

Mr FETCH. — On commence par dire merci et donner la main droite. Et on finit pasteurisé.

Marché, p. 70.

Mr. Fetch (Frédéric Latin) dans *Le Marché des petites heures*.

La politesse est un rituel qui permet d'avoir une vie sociale et qui permet de se défendre, c'est une cuirasse grâce à laquelle on ne s'avance pas le torse nu dans la bataille comme nos ancêtres les Gaulois. Lorsque j'ai commencé le barreau, j'étais horriblement timide. Je me souviens que mes deux premières plaidoiries ont été vraiment affreuses. Je me suis dit alors que si je portais un masque cela irait beaucoup mieux et comme il n'y avait pas moyen de porter un masque devant le président du tribunal de première instance, j'ai acheté des lunettes. Je n'avais pas besoin de lunettes à l'époque et j'y ai donc fait mettre des verres normaux. Mais quand je les portais, je me sentais tout à fait à l'aise et je pouvais parler en public. Je crois que la politesse c'est comme les lunettes, elle me permet ma liberté intérieure, elle me permet d'être distrait.

On pourrait dire aussi que c'est une sorte de mensonge. Je crois qu'il n'y a pas un seul mensonge, avec un grand M, il y a des tas de mensonges, des tas de sortes de mensonges. Et ceci est une très belle forme de mensonge — alors que le mensonge peut être abominable, tout comme la vérité peut l'être aussi — c'est un mensonge social qui permet parfois également de masquer l'indifférence. Il n'y a rien de pire que l'indifférence. Ce mensonge permet aussi de supporter la grossièreté, de supporter la bêtise, qui est une chose incroyablement drôle ou terrible, ou encore l'indifférence, la cruauté, la brutalité des autres. Il s'agit d'un merveilleux rempart.

Depuis que j'ai vu *Les Indifférents* d'Odilon-Jean Périer, j'ai souvent pensé également qu'il s'agit là d'un masque extraordinaire pour cacher le désespoir profond de l'être humain. Je ne veux pas dire que je masque toujours le désespoir, je ne suis pas toujours au désespoir, mais enfin il y a une série de choses que je n'aime pas livrer, qui constituent mes secrets. Et la politesse me permet de ne pas les livrer, elle me permet aussi de ne pas livrer mes angoisses ou mes peurs. C'est vraiment très pratique, c'est un bon imperméable.

La politesse me permet aussi de ne pas faire les combats qui ne valent pas la peine d'être faits et il y en a énormément dans la vie. S'il fallait vraiment se battre chaque fois que l'on rencontre la bêtise ou l'hypocrisie, s'il fallait chaque fois s'indigner, essayer de rétablir la vérité, il est certain qu'on en mourrait dans les huit jours. Il faut donc choisir ses combats et alors, au moment où l'on se bat, il n'y a plus de politesse qui compte.

Il est minuit et tout va bien.

Laurel (1890-1965) et Hardy (1892-1957).

Les bonnes manières sont des murs déguisés en miroirs. Elles sont fondées sur une conception profonde de la nécessité de l'isolement tout en conservant délibérément l'illusion du contact.

Hofmannsthal.

Sans lunettes

Je suis avocat stagiaire chez Maître Van der Elst, spécialiste en droit maritime.

Un jour d'octobre, je sortis du commissariat maritime d'Anvers après deux longues vacations. Le vent, avec violence, jetait la pluie aux façades. Mes lunettes s'embuèrent. Je les enlevai: les maisons ressemblent à des visages mouillés, sur l'Escaut, les nuages noirs repoussent le jour, au même instant, les lumières s'allument dans la ville.

*

Je n'avais pas besoin de lunettes pour y voir clair. On me trouvait trop jeune pour m'occuper de grands intérêts et j'étais trop timide pour m'imposer. J'avais acheté des lunettes derrière lesquelles je me cachais. Quand je les ôtai ce jour-là, j'eus l'impression que j'ouvrais une fenêtre. Plus d'obstacle vitré entre la ville et moi. La pluie me gifla. Je relevai le col de mon manteau et, au lieu de retourner chez mon patron, Maître Van der Elst, je m'enfonçai dans la ville.

— C'est maintenant ou jamais, me dis-je.

*

Je songeais à l'enquête à laquelle j'avais assisté au commissariat maritime. Une banale affaire d'avarie. Distraitement, j'avais pris note des dépositions des témoins jusqu'au moment où entra Kurt Hens, troisième lieutenant d'un cargo suédois, le *M.S. Johannisson*. Je l'avais déjà rencontré six mois avant, lors d'une autre enquête. Je me souvins que pendant sa balbutiante déposition j'avais reconnu en lui le tremblement des natures incertaines. J'en avais eu mal pour lui. Il ressemblait à un homme que l'on étrangle et qui s'excuse auprès de son étrangleur de se débattre un peu. J'eus envie de lui dire d'acheter des lunettes. Cette fois, je le reconnus à peine. En six mois, Kurt Hens était devenu un homme. Plus de balbutiements où à chaque phrase il demandait pardon de la phrase qu'il venait de dire. Kurt Hens me regardait à présent avec assurance et me souriait de ses dents blanches comme une réclame de dentifrice. Ce sourire me décida. Après l'enquête, je m'approchai de lui et, après m'être présenté, je lui dis:

— Comme vous avez changé!

— Vous pas, répondit-il, vous êtes toujours un trembleux.

— Comment avez-vous fait?

— L'insolence.

Comme je n'avais pas l'air de comprendre, il ajouta:

— La recette? Exécutez avec insolence tout ce qui vous passe par la tête. A l'instant même! Sans admettre aucune excuse!

— Mais quoi? Quoi? Quel genre d'action?

— N'importe quoi, dit-il en souriant de nouveau. Mais surtout sans réfléchir! Si je

décidais de vous tuer, je le ferais tout de suite. Sans réfléchir. Vous entendez? Sans réfléchir. On ne se sauve qu'à ce prix, ajouta-t-il soudain sérieux. Mais vous n'aurez pas le courage.

— A quel prix? Que voulez-vous dire? On se sauve à quel prix?

— Il faut, dit-il, à chaque instant brûler ses vaisseaux. Je vois, vous ne comprendrez jamais! Et il me quitta brusquement. Je le vis s'éloigner dans son costume bleu d'officier de marine.

*

Mes lunettes. Je mens en disant que je les mets pour me cacher. Je les ai achetées pour ne plus ressembler au Museau. Mes deux confrères, avocats stagiaires comme moi, m'avaient surnommé le Museau. Quand je consultais les revues de jurisprudence, l'attention tirait tout mon visage vers le bas. Mes lèvres avançaient, j'avais un museau de mouton. Ah! Que je me déteste! Si inférieur à moi-même! Moi, enfermé en moi et que je ne pourrai jamais quitter.

Quand ils m'appelaient le Museau, mes tempes se tendaient et mes yeux faisaient mal. Je les haïssais si fort que j'en avais des nausées. Je prenais la *Revue de Droit maritime* et je faisais semblant de lire. Mon cœur battait à ma gorge et à mes poignets. J'attendais sans bouger (parfois pendant une heure) que le calme revienne en moi. De loin, j'entendais les rires de mes camarades. Des rires monstrueux.

*

J'errai longtemps. Anvers ressemblait à un vaisseau spatial lancé dans la tempête grise. Hérissée d'antennes et de radars, la ville pointait ses grues comme des sondes. Les fenêtres des maisons ruisselaient de pluie et de débris d'étoile. J'essayais de ressembler à Kurt Hens. Je venais de loin, de très loin, d'un port du nord et j'avais débarqué à Anvers, dont l'atmosphère aujourd'hui était magique. J'errai longtemps. La volonté se formait en moi. Enfin, je décidai de suivre le conseil de Kurt et de vivre avec insolence, mais avant de plonger dans les périls de l'action, je m'accordai une dernière rêverie.

*

Depuis des années, j'avais perfectionné ma technique de rêve. Il me fallait un décor réel dans lequel apparaissaient les personnages. Ils semblaient naître de ce que j'appelais «les hasards profonds». Je me faufilai dans un de ces immenses hangars-entrepôts bâtis au bord du fleuve. A côté de ballots de toile de jute, des caisses s'entassaient grandes comme les rocs taillés pour l'église des géants. Par d'étroits passages ménagés entre les marchandises, j'arrivai à une aire au centre de laquelle se dressait une caisse isolée comme un autel.

Dans les grands ports existent des sectes religieuses et érotiques qui se réunissent dans le secret des entrepôts. Je me cachai derrière les ballots de coton. Je calmai ma

respiration pour créer les conditions nécessaires au rêve. J'entendais crépiter la pluie sur la tôle ondulée. Les orgues folles du vent s'engouffraient sous les hangars. L'odeur de chanvre et de sapin de Norvège m'oppressait. Mon regard alors se brouilla et les ombres créées par mon imagination se mirent à vivre. Ce fut une cérémonie grave. Une jeune fille fut amenée, les mains attachées derrière le dos. Elle fut dénudée par deux hommes dont le visage me restait caché. Elle attendait, sans mouvement, le couteau du prêtre.

La gorge serrée, je regardais son corps aux formes pleines. Elle semblait prise d'une sorte de terreur consentante. Je l'aimais d'autant plus que toute sa douceur allait être immolée. Trois ou quatre hommes faisaient le guet, tandis que d'autres, immobiles et blèmes, le visage délavé par la pluie, faisaient fonction de témoins. La chair de la jeune fille appelait la souffrance comme un accomplissement. Je ne vis pas le couteau se lever, je ne vis pas la blessure, mais je sentis en moi comme une déchirure. Le corps de la jeune fille devint pâle et lumineux. Il ressemblait à présent à ces statues de cire blanche qui sont presque vivantes. Les témoins alors prirent une toile de jute, y ficelèrent la victime et, avec une infinie piété, la laissèrent glisser dans le fleuve.

*

Quand je sors du hangar, la pluie a cessé. Le ciel nettoyé est plus clair que la ville et un vent doux sèche déjà les rues.

Je marche avec allégresse. Le sacrifice que j'ai rêvé m'a délivré. Je sens un bien-être de tout le corps. J'arrive au centre de la ville. Je m'arrête devant un magasin de mode et, me souvenant des conseils de Kurt Hens, je prends la décision d'adresser la parole à la première femme qui s'arrête devant la vitrine.

Je ne regarde pas les fichus de soie brune et jaune, ni les pulls verts, ni les vestes de daim étalés parmi les gaines de fusils de chasse. J'épie les reflets des passantes, qui glissent sans que j'aie le temps de les fixer. Parfois j'entrevois un visage. Vision insaisissable et irréelle, tandis que tout à l'heure mon rêve était presque vrai. Soudain, sans que je sache pourquoi, mon cœur cogne à ma poitrine. Je prends conscience alors qu'une forme féminine est immobile à côté de moi. J'ai envie de fuir, mais en moi, la voix nette de Kurt Hens m'arrête.

— Agissez à l'instant! Sans excuse! A l'instant!

Je tourne la tête. Pour la première fois de ma vie je regarde un être humain et non plus une forme vague entrevue en panique derrière mes lunettes. C'est une toute jeune fille au visage encore rond mais où se dessine déjà la femme. Plus tard, elle sera fragile. Je lui souris. Elle me regarde de ses yeux indigo adoucis de cils trop longs pour un visage aussi enfantin. Elle me fixe sans ciller et attend que je lui parle.

— Mademoiselle, peut-être trouvez-vous étrange...

— Non, pas du tout! dit-elle avec impatience.

— Un poète a écrit: «En automne, les arbres se dévêtent dans le brouillard, la chaleur alors se réfugie dans les regards.»

— Ne prends pas tant de détours!

Je la regarde, interloqué par ce tutoiement. Je comprends qu'elle me prend pour un écolier quand elle ajoute, après m'avoir regardé de la tête aux pieds:

— Tu dois être en rhétorique? Moi, je suis en seconde, aux Filles de Marie. Je m'appelle Marise. Mon père est avocat. Viens. On pourrait nous voir ici.

Elle m'entraîne par les petites rues tout en continuant à bavarder et en n'ayant pas l'air de remarquer mon silence. Elle s'arrête devant un fleuriste et nous regardons longuement les chrysanthèmes.

— J'ai seize ans aujourd'hui, dit-elle brusquement.

— Attends, dis-je, et j'entre seul dans le magasin.

Pendant que la fleuriste emballe le bouquet (seize petites roses jaunes) je vois Marise entre les fleurs, de l'autre côté de la vitrine. Droite, grave: une enfant. Elle me voit, elle sourit, l'enfant a disparu: c'est une femme.

— Deux cents francs, monsieur, répète la fleuriste pour la troisième fois.

Marise accepte les fleurs en riant.

— Nous rentrons par le parc, dit-elle.

En traversant le pont qui enjambe l'étang, elle s'arrête. Je crois le moment venu et je lui prends la main.

— Pas ici, dit-elle, quelle heure est-il?

Je regarde ma montre.

— Six heures et quart.

— Viens! Et elle s'élance en courant comme une petite fille. Brusquement, elle s'arrête.

— Non. Je ne peux pas rapporter ce bouquet à la maison... Maman devine tout.

Elle retourne vers le pont, et jette les roses à l'eau. Une à une, lentement, absorbée et soudain triste. Ses jambes sont un peu fortes et sa taille n'est pas marquée dans son manteau d'écolière. Mais sa nuque que je vois bien, lorsqu'elle se penche sur la rampe du pont est si tendre que l'émotion prend tout mon corps. Elle remarque mon trouble.

— Reconduis-moi, dit-elle. Mes parents sont absents ce soir. Il est six heures passé, la secrétaire de mon père est partie.

*

Dans sa chambre de jeune fille, Marise se donne sans hésiter et ses caresses me révèlent une femme.

— Regarde-moi, regarde-moi! dit-elle.

Ma vue se trouble et j'enfouis mon visage dans ses cheveux. Je ne veux pas réfléchir. Je veux vivre le présent, sentir la présence de ce corps qui sent la lavande.

— J'ai faim, dit-elle brusquement. Elle se lève, enfile un peignoir rose et sort.

Couché sur le lit, je regarde autour de moi. La chambre est bourrée d'objets niais. Des dizaines d'ours en peluche assis sur une étagère qui fait le tour des quatre murs me regardent de leurs yeux en bouton. Dans une vitrine s'entassent des petits vases et des potiches incroyablement roses ou bleues.

Marise revient, et me tend un sandwich.

— Eh bien, me dit-elle, la bouche pleine. J'ai menti. Ce n'est pas mon anniversaire. J'aurai seize ans dans six mois.

— Quinze ans! Je sursaute et elle éclate de rire.

— Eh bien, tu as remarqué: je ne suis pas vierge. J'ai rencontré quelqu'un une fois, une seule fois. Il ne m'a pas plu. Pas du tout. Toi, tu me plais. Beaucoup. Mais nous avons le temps. Termine d'abord ta rhétorique. Je n'en parlerai pas à Maman. On verra après. Entre toi et moi c'est à la vie à la mort maintenant, ajoute-t-elle en prenant une énorme bouchée d'un sandwich au fromage. Tout en mastiquant, elle me regarde, les yeux clairs:

— Je viens de te dire mon dernier mensonge. Après, je ne te mentirai jamais. Ce monsieur, eh bien, j'ai dit que je l'ai vu une fois. En réalité cela a duré trois semaines. Il ne me plaisait pas. Je lui ai dit que s'il continuait à me suivre, je le ferais mettre en prison. Voilà. Tu sais tout. En réalité je suis une fille sérieuse, très sérieuse et tu me plais beaucoup. Onze heures moins le quart, mes parents vont revenir du cinéma. Va-t-en!

Pendant que je m'habille, elle lisse les draps froissés, jette les mégots, se revernit de la tête aux pieds comme un jouet. Elle me demande mon numéro de téléphone. Pendant que je sors, je l'entends répéter ce numéro à haute voix comme si elle chantait une comptine.

*

Sur la ville danse le vent léger et tiède d'octobre. La rue est sèche comme s'il n'avait jamais plu. Les feuilles mortes courent et puis s'arrêtent en frôlant les dalles. Elles font entendre un crissement léger. Violons pour personne, sauf pour moi, dont le corps est alerté par les caresses de Marise. Je sens cette petite musique de l'automne sur toute la peau. Je me retourne vers la fenêtre de la chambre de Marise au moment où elle éteint la lumière. La maison blanche s'endort aussitôt en une grande innocence. La plaque de cuivre — *Pierre Delcampe, avocat* — s'efface dans l'ombre. Point de bruit, sauf au loin les appels du port. Pierre Delcampe... je ne me souviens pas de l'avoir rencontré au Palais de Justice. J'en suis soulagé. Je m'informerai discrètement dès demain.

Mes talons sonnent joyeusement sur le trottoir. Je m'arrête. J'écoute les feuilles crisser sur les dalles. Je repars. Un couple tourne le coin de la rue et vient à ma rencontre. Je devine aussitôt: ce sont les parents de Marise. Je ralentis le pas. Que faire? J'ai envie de fuir. En moi, la voix de Kurt Hens m'arrête.

— Abordez-les sans délai! Sans excuses! Sans délai!

Je m'approche et leur demande le chemin.

Maître Delcampe me regarde et tout à coup, à ma stupéfaction, il s'écrie:

— Ah! Mais c'est mon jeune confrère! Je vous reconnais! Vous êtes stagiaire chez Maître Van der Elst!

Je me présente avec une désinvolture qui m'étonne et je mens en lui disant que je le reconnais. Je souris à madame Delcampe. Tout en me tendant la main elle a un mouvement de recul. Je la regarde. Elle ressemble à sa fille. Les yeux surtout, mais elle a une expression blessée et étonnée. Maître Delcampe, jovial, s'écrie:

— Il n'est pas tard, venez prendre un verre chez nous. Je vous appellerai un taxi.

Madame Delcampe se tait. Je sens qu'elle n'a pas envie que je vienne. Elle a de nouveau un mouvement de recul, comme si, en se retirant dans l'ombre, elle m'effaçait. Cela me décide à accepter l'invitation de Maître Delcampe.

Nous entrons.

— Ne fais pas de bruit, Pierre, dit madame Delcampe à son mari, la petite dort. Et se tournant vers moi: excusez-moi un instant. Je vous rejoins.

Je devine qu'elle va dans la chambre de Marise. Je suis machinalement Maître Delcampe dans le salon, mais tous les sens alertés, j'écoute le pas de madame Delcampe et je la suis en imagination. Elle monte légèrement l'escalier et arrive au premier. Elle enlève ses souliers et, sur ses bas, va vers la chambre de Marise. Elle s'arrête, elle tourne doucement la poignée, elle ouvre la porte et regarde sans bouger. D'abord elle ne voit rien puis ses yeux s'habituent lentement à l'obscurité. Marise, dans son candide lit de petite fille, dort d'un sommeil étale.

— Eh bien, qu'avez-vous? me dit Maître Delcampe en me tendant une coupe.

Je me resaisis et je m'exclame avec une surprise bien jouée:

— Du champagne!

La porte s'ouvre. Madame Delcampe entre. Elle sourit. Donc, elle n'a rien remarqué d'anormal. Tout en parlant avec Maître Delcampe, je ne puis m'empêcher de la regarder. Son beau visage aux yeux meurtris me trouble. C'est un être anxieux. Je devine en elle une agitation, un désarroi douloureux. Tout son corps semble attendre un attentat auquel elle ne consent pas mais qu'elle désire par-dessus tout. Elle sent mon regard et à son tour elle me regarde furtivement puis baisse les yeux et regarde mes mains, qui, sans que je le sache, ont ébauché un mouvement vers elle. Elle en est troublée et déjà anxieuse. Maître Delcampe nous quitte pour appeler un taxi au téléphone. Madame Delcampe rencontre de nouveau mon regard, mais tout de suite elle ferme les yeux. Nous restons silencieux. Elle se trouble. Alors je prends mon élan. Sans hésiter je lui dis:

— Venez demain matin à huit heures chez moi. Voici mon adresse.

— Vous êtes fou!

— Vous consentez, je le sais!

— Qu'est-ce qui vous prend! dit-elle fâchée, mais elle prend mon adresse et la cache dans son sac.

*

Je ne pus m'endormir, ce soir-là. J'avais l'intention de penser à Marise et de revivre notre rencontre, mais dès que je fermais les yeux, je revoyais les grands entrepôts et j'entendais la pluie sur le toit du hangar. Je me faufilais entre les ballots comme dans un temple. La mère de Marise était couchée sur la caisse-autel. Elle se levait en me voyant et approchait son visage meurtri tout près de mes lèvres. Elle me disait:

— Tue-moi.

La vision était si obsédante que je me levai, m'habillai et descendis en ville.

*

J'errai toute la nuit. Je descendis vers le port, marchai le long des bassins où dormaient les allèges agglutinées les unes aux autres. Plus loin, derrière les entrepôts à bois, j'arrivai à la digue. La tempête avait apporté des épaves de toutes sortes, il y avait là les débris d'un panneau publicitaire dont les planches avaient été arrachées et qui avaient l'air de saigner.

J'essayai machinalement de reconstituer le texte du panneau au moyen des quelques lettres qui restaient lisibles.

Si..... ses
.... eau
..... dors
Le ci.....
...le

La marée était haute et les bateaux se mirent de toute part en mouvement pour entrer dans les écluses et de toute part aussi retentirent des sirènes qui avaient l'air, elles, de vieilles orgues.

Je m'étendis sur la berge et je fermai les yeux. Les lettres du panneau échoué s'ordonnèrent lentement et se complétèrent comme dans les jeux d'enfant où les cartes sont marquées d'une lettre. En même temps, il me semblait que le chant des sirènes s'ordonnait en un immense air d'orgue.

Si tu te po*ses*,
Ois*eau*,
Tu t'end*ors* !
*Le ci*el est grand,
Vo*le* !

Je n'avais jamais composé de poèmes. Celui-ci me venait à l'esprit comme une réponse aux questions de mon étrange aventure.

La rosée d'octobre glaça mon visage. Le jour pointait. Je me levai et rentrai chez moi en remontant le flot des ouvriers à bicyclette qui descendaient vers le port.

Je pris un bain et m'endormis profondément.

A huit heures du matin, je fus réveillé en sursaut par la sonnette de ma porte. Tout étourdi encore, je me levai et ouvris. C'était Madame Delcampe.

*

Elle vint toujours le matin, au petit déjeuner. Son mari allait souvent plaider à Bruxelles et il partait très tôt. Madame Delcampe conduisait Marise à l'école et venait chez moi.

Elle s'appelait Amélie, mais on disait Mélie. Elle était douce et sauvage à la fois et puis soudain anxieuse. Elle se livrait à moi et oubliait la peur, mais la moindre chose

lui rappelait le danger du monde. Par exemple, elle avait peur du téléphone. A chaque fois, elle craignait l'annonce d'une mauvaise nouvelle. Elle tremblait quand on sonnait à la porte et elle mettait un long moment à se remettre. Elle me dit que la vie n'était qu'une longue menace. Je lui demandai un jour pourquoi elle s'était donnée à moi. Elle répondait en riant:

— Oui, nous sommes des enfants. A quoi bon? A quoi bon. Je ne te verrai plus.

Mais elle revint le lendemain matin.

Les petits déjeuners étaient exquis: café brûlant, rôties, œufs sur le plat ou croissants chauds qu'elle apportait de chez le meilleur boulanger. Elle me demandait alors que je lui récite le poème de l'oiseau ou que je lui dise le rêve de sa mise à mort au fond de l'entrepôt. Ses yeux se cernaient et elle sombrait dans une sorte de néant apaisé.

Un jour, elle me dit qu'elle haïssait son mari parce qu'il suintait de satisfaction. Elle avait horreur du champagne qu'il offrait n'importe quand et à n'importe qui comme un hommage incessant à sa propre réussite.

*

Le soir, je rejoignais Marise dans sa chambre quand Maître Delcampe et Mélie sortaient. A l'opposé de sa mère, elle était sans ombre. Elle avait confiance en toutes choses, et l'inquiétude n'avait pas plus de prise sur elle que l'eau de la douche qui perlait sur son jeune corps sans le mouiller. Elle me parlait de sa mère comme d'un être supérieur dont la lumière éclairait toute chose d'un bonheur calme. Elle la tenait pour la gardienne de la loyauté et de la droiture. Elle se réservait de révéler notre liaison à sa mère dès qu'elle aurait seize ans. J'aurais alors fini mes humanités et nous pourrions nous marier. (Elle me croyait toujours écolier.) Nous vivrions ensemble, tandis que je ferais mes études de droit, plus tard, je serais stagiaire de son père. En somme, dans son esprit, nous nous substituions à ses parents, elle devenait sa mère et moi, semblable à son père, je versais le champagne.

— J'ai totalement confiance en toi, me disait-elle en mangeant d'énormes sandwichs. Quelle chance que je sois tombée sur toi et que je n'aie pas dû chercher! Maintenant c'est une chose réglée pour toujours! Tu me plais beaucoup.

J'étais heureux dans l'ambiguïté et je déjouais aisément les pièges de ma double vie.

Je remettais à plus tard les explications à Marise, comptant sur ma chance pour trouver des solutions au moment même.

J'aimais que Mélie me parle de Marise.

— Elle est encore si enfant! disait-elle. Absolue et naïve. Mais surtout absolue! Je ne veux pas que tu la rencontres. Elle pourrait deviner qu'il y a quelque chose entre nous, et je serais perdue à ses yeux. Promets-moi que tu n'essayeras jamais de la rencontrer. Plus tard, quand elle sera mariée, nous pourrons penser à nous.

Je promettais.

Ma vie au bureau s'était transformée.

— Mon cher, ne bêlez pas, avais-je dit au collègue qui m'avait appelé le Museau.

Mon nouveau personnage fait d'insolence et de sécheresse s'était affirmé et déjà des collègues plus âgés que moi redoutaient mes plaidoiries.

*

Mais bientôt les petits déjeuners devinrent mélancoliques. Mélie était malheureuse. Comme la plupart des femmes, elle ne supportait pas de vivre dans l'instant.

— Tout cela ne mène à rien, répétait-elle.

J'inventai un nouveau poème:

Vent, arrête!
Tu vas, tu vas;
Mais où vas-tu?
Tu mènes à quoi?
Vent, arrête-toi!
Le vent s'arrêta.
Depuis lors nous n'avons plus d'espoir.

— Des bêtises, dit-elle... je veux vivre avec toi.

— Impossible! Ton mari, toute ta vie engagée...

— Je me charge de mes problèmes, me dit-elle. On dirait que tu te réserves des arguments pour rompre un jour. On dirait que tu plaides! Tu es libre, toi... alors?

— Mais ta fille?...

— Ma fille est amoureuse...

Je la regardai avec inquiétude:

— Amoureuse? Une enfant!

— Je ne sais rien encore. Je soupçonne. Elle a acheté deux tasses roses, deux couteaux, deux fourchettes, deux assiettes et deux verres.

Je ricanai, agacé:

— Un trousseau.

Mais au fond de moi, j'eus un petit pincement désagréable que je ne connaissais plus depuis que je vivais avec insolence.

Tout à coup, Mélie se mit à pleurer.

— Elle va... elle va... où je suis allée... qui a-t-elle rencontré? Qui? Elle va à l'école, encore! Elle ne sort pas. Où a-t-elle rencontré quelqu'un? Quand?... Je la surveillerai.

Mélie resta silencieuse avec une expression que je ne lui connaissais pas.

— Il m'est venu une idée folle, dit-elle timidement. Si Marise est vraiment amoureuse, elle n'a plus besoin de moi... nous serons heureux.

— Une enfant! Elle n'a pas seize ans! Tu es folle, dis-je brutalement.

*

Je sentais à présent que je m'aventurais sur une glace fort mince. Je pris peur et décidai de rompre avec Marise.

Ce fut avec perplexité que je vis dans sa chambre les objets dont avait parlé sa mère. Marise, rayonnante, la bouche pleine, me dit:

— Bien sûr, Maman se doute de quelque chose, c'était inévitable et j'avais prévu.

Je lui ai dit que j'ai rencontré le frère d'une de mes amies. Louis Henry. C'est un garçon incolore et sans danger. Maman le connaît. Elle est soulagée.

Marise prit un second sandwich et ajouta:

— En octobre, tu entreras à l'université et moi j'aurai seize ans. Nous dirons tout à Maman, pas avant.

— Seize ans, c'est très jeune, risquai-je.

— Ce sera une merveilleuse surprise! affirma-t-elle.

— Marise, écoute, je ne suis plus écolier. En réalité, je suis déjà avocat... comme ton père. Je crois qu'il vaut mieux attendre avant de nous marier, que tu aies dix-huit ans.

Elle me regarde, stupéfaite et dépose sur l'assiette un sandwich à moitié dévoré. J'accumule les arguments: elle est jeune, il faut qu'elle s'habitue à moi, nous avons le temps, il est possible qu'elle change un jour d'idée, je veux lui laisser toute liberté, dans un ou deux ans, elle se rendra peut-être compte que je ne suis pas l'homme de sa vie...

Elle devient très pâle. Je m'arrête. Elle me regarde avec une expression d'adulte qui me fait mal. Elle me voit pour la première fois. J'essaye de plaisanter.

— N'est-ce pas une excellente nouvelle? Je suis avocat!

Elle sort de la chambre. Je l'entends dévaler l'escalier et un instant après, la porte de la rue se ferme avec fracas.

*

Je résolus alors de rompre avec Mélie. Elle vint le lendemain pour le petit déjeuner et était si touchante, elle me plaisait tant, que je ne parlai pas. Je ne pouvais me passer de ses rires mêlés de larmes. Je la suppliai de rester quelques instants encore, mais elle s'échappa, heureuse de me sentir si ardent. Je lui donnai un long baiser devant la porte de l'ascenseur, tandis qu'un courant d'air humide aux odeurs d'hiver montait dans la cage d'escalier.

Mais en rentrant dans ma chambre, l'image de Marise toute pâle, me revint à la mémoire et je résolus de rompre le lendemain.

*

J'ai préparé le petit déjeuner comme d'habitude, mais Mélie ne vient pas. J'attends toute la matinée, pressentant quelque chose de grave. Vers midi le téléphone sonne. Mélie! Sa voix à peine reconnaissable:

— Louis, ... un malheur! Marise... elle s'est tuée... je veux dire un accident... tombée... oui... du second étage... mais je crois... si j'avais été plus attentive... j'aurais peut-être deviné... je m'amusais, moi, et elle, pendant ce temps, avait un grave problème... j'en suis sûre... On dit que c'est un accident... mais je ne crois pas... je voulais te dire Louis... je ne te reverrai jamais... pardonne-moi.

La raison de la mort de Marise; je l'apprends quelques moments plus tard par une lettre: «Louis, ce matin, j'ai vu ma mère et toi, j'étais cachée dans l'escalier. Marise.»

*

Je tentai en vain de joindre Mélie. Le téléphone était coupé. Au barreau, on me parla de l'accident. Personne ne fit allusion à un suicide. Un accident. Un simple accident.

J'avais beau me répéter: «Un simple accident», j'étais follement inquiet. Si on découvrait quelque chose! S'il y avait une enquête. Si Mélie avait écrit une autre lettre, par exemple à sa mère! Si on découvrait que j'avais été l'amant de Marise!

J'essayais de me répondre à moi-même que Maître Delcampe était un homme rusé, attaché au succès social et qu'il ferait tout pour cacher la vérité, l'inquiétude revenait, intolérable. Je me méprisais. Au lieu de pleurer Marise, au lieu de courir consoler Mélie, de la prendre dans mes bras, de la bercer, de lui caresser les cheveux longtemps, longtemps, jusqu'à ce que le cerne de ses yeux s'efface, au lieu d'aider Maître Delcampe, je me laissais occuper tout entier par la peur.

Je remis mes lunettes et je marchai dans la ville.

*

Je marchai des heures, machinalement. Il me semblait que mes lunettes ne me suffisaient plus pour me cacher à moi-même. J'entrai chez un fripier. Je parlai anglais, comme si j'étais étranger et j'eus le plaisir de m'entendre répondre dans la même langue avec l'accent que l'on entend dans tous les ports du monde, qui sent l'algue et le goudron. Je me sentais déjà loin. J'achetai une valise, une casquette d'officier de marine dont le galon doré était terni, une veste bleu sombre à boutons de cuivre et un pantalon. Je pris aussi une blague à tabac qui ressemblait à une main molle et une pipe.

*

Une demi-heure après, déguisé en officier de la marine marchande, je sortais de l'hôtel Star. J'étais devenu Kurt Hens, du *M.S. Johannisson* et je m'efforçai de penser en anglais.

Ma peur m'avait quitté avec mes vêtements, j'avais laissé Louis Verne, avocat, responsable du suicide de Marise, dans l'armoire à glace de ma chambre. C'était une armoire étriquée, teinte en rouge pour imiter l'acajou et qui sentait le moisi. Ce moisi particulier qui n'existe que dans les hôtels de troisième classe.

J'allume ma pipe. Le parfum du tabac anglais avive mon dépaysement. Et je reprends ma marche à travers la ville.

*

Le soir est tombé. Je marche depuis des heures. Mes pieds sont endoloris et gonflés. J'entre dans un café louche.

De petites tables rondes, des sièges en moquette rouge et des aquariums qui séparent des box. Des poissons à longs voiles et gros yeux nagent en une lente stupeur.

Une serveuse vêtue de soie artificielle luisante s'approche et me dit qu'elle s'appelle Lily. Elle s'assied près de moi. Nous buvons du porto. Nos verres en corolle pleurent des larmes sucrées. Chaleur moite, odeur de femme et de cigarettes. Lily, vague et molle, boît beaucoup. Avec ses gros yeux stupéfaits, elle ressemble aux poissons de l'aquarium.

Je lui parle anglais. Je crois qu'elle ne comprend pas ce que je dis. Elle répète tristement, d'une voix pâteuse de porto:

— Comme c'est amusant, comme c'est amusant...

Sa main, molle comme ma blague à tabac, s'égare sur ma cuisse. Après mon huitième porto, je sens que je dérive avec toute la ville dans la nuit. Quand Lily met ses bras autour de mon cou, j'éprouve un immense besoin de me confesser et de me détruire.

Cela n'a pas d'importance puisque Lily ne comprend pas l'anglais. Je lui raconte comment moi, Kurt Hens, j'ai tué mon meilleur ami, un jeune avocat. Je l'ai tué parce qu'il avait un museau de mouton. Le mot «mouton» se prononce difficilement quand on a bu. Ce mot me paraît énorme et dégoûtant. Je répète «mouton, mouton, mouton», m'appliquant à dire les «ou» et «on». Une sale bête dont je me délivre. Prudent, j'ajoute que ce jeune avocat, mon ami, est anglais. Je l'ai tué dans un petit hôtel à Londres, et j'ai caché son corps dans une armoire étriquée, teinte en rouge pour imiter l'acajou...

— Je veux encore un porto, dit Lily.

— Apporte du champagne, dis-je délivré par ma confession.

Quand Lily revient avec le seau à champagne, elle me dit:

— La patronne demande que tu paies maintenant.

Je lui tends quelques billets et elle s'assied à côté de moi; raide, distante, comme si elle attendait quelque chose. Soudain, la porte s'ouvre et entrent deux agents de police vêtus de cuir noir. Ils tiennent la main à la ceinture, prêts à dégainer le revolver. La patronne de l'établissement s'agite... je comprends que Lily m'a dénoncé. Je me laisse emmener docilement au commissariat. On me fit attendre longtemps, mon ivresse se dissipa et j'eus le temps de me ressaisir.

*

Je ne reconnus pas le commissaire de la première division. Mais lui s'écria:

— Maître Verne! Que se passe-t-il?

Je lui dis sèchement:

— C'est à vous de m'expliquer! Je prenais un verre avec une fille, et vos agents viennent m'arrêter! C'est mon costume qui vous gêne? Je m'habille comme je veux, quand je fais une petite virée, non?

Il y eut des explications. Le commissaire fit venir la fille. Elle s'embrouilla dans ses déclarations et dit que je m'appelais Kurt Hens.

— Elle est ivre, dis-je, vous ne vous en êtes pas rendu compte?

Le commissaire, très embarrassé, me fit des excuses. Je lui serrai la main et promis de ne pas me plaindre auprès du procureur du Roi. Je sortis.

J'entendis encore le commissaire crier à la fille:

— Alors il parlait anglais, hein! Et bien, moi, je vais aussi te parler anglais!

Je retournai à l'hôtel Star. Je me jetai tout habillé sur le lit et m'endormis comme si je tombais au fond d'un trou.

*

Quand je rentrai chez moi le lendemain vers huit heures, je trouvai Mélie qui m'attendait sur le palier.

— D'où viens-tu? me cria-t-elle avec violence. Elle était pâle et avait des cernes profonds. Sa voix était rauque d'avoir pleuré. Je la fis entrer chez moi.

— Mais d'où viens-tu? répéta-t-elle avec des sanglots secs.

Je compris que malgré son chagrin elle était jalouse.

— Où as-tu passé la nuit? J'avais besoin de toi! Tu es parti! Chez qui as-tu passé la nuit? Et moi qui suis venue ici pour chercher ton secours! Marise est morte, j'ai besoin de toi! Tu es allé chez une autre femme...

Elle parlait entre des sanglots qui la soulevaient tout entière et qui se changeaient en hoquets.

Je lui dis que je n'avais pu rester dans mon appartement. Une attente insupportable. J'avais marché toute la nuit. Elle avait dit au téléphone qu'elle ne me reverrait jamais.

— Tu aurais dû comprendre que je viendrais, me dit-elle.

Soudain son visage se figea et elle me regarda avec colère.

— Pourquoi as-tu une valise? Où as-tu passé la nuit? Tu sens l'alcool!

Je lui expliquai que j'avais voulu partir loin, pour toujours, mais que j'étais revenu en espérant la revoir une dernière fois. Elle ne demandait qu'à me croire, elle baissa la tête et pleura.

— Tu voulais partir à cause de moi!

Alors je la serrai contre moi, avec vertige, comme jamais encore. Je l'embrassai, je bus ses larmes. Ce visage défait! Meurtri! Cette bouche qui riait en ayant mal. Moi aussi, je pleurais, et je parvenais à peine à reprendre haleine. J'avais l'impression de me défaire de toutes mes petitesses et de toutes mes peurs. Elle se donna à moi et sur son visage pâli de larmes passait une expression de joie extraordinaire, qui était aussitôt effacée par la peine, mais revenait comme une vague.

Nous restâmes longtemps étendus dans une demi-inconscience.

*

Nous nous levons enfin, et elle me dit:

— Je vais faire du café.

Nous nous asseyons, comme nous l'avons fait si souvent à la table du petit déjeuner.

Mais nous ne pouvons manger ni boire. Le café répand un parfum chaud dans la pièce mais nous ne le sentons pas.

— Pourquoi me regardes-tu? lui dis-je.

— Pour voir si tu me méprises, dit-elle en me souriant tristement. J'ai été jalouse. je me suis donnée à toi et cela le lendemain de cet horrible...

— Cesse de me parler comme à Maître Delcampe, dis-je avec colère.

Elle baissa les yeux, et machinalement arrangea ses cheveux.

— Voilà! dit-elle, voilà!... Il faut que je retourne, on va se demander où je suis allée. Mais vois-tu, je crois que je ne me remettrai jamais de la mort de Marise. Quand nous vivrons ensemble, il te faudra beaucoup de patience. Pauvre Louis, tu auras une femme triste et de dix ans plus âgée que toi.

Elle se contredit aussitôt en ajoutant:

Je crois que je supporterais mieux si j'étais sûre que c'était un accident.

Je fus sur le point de lui avouer la vérité, mais je me rendis compte qu'elle attendait une réponse qui lui permettrait de vivre et je lui dis avec force:

— On ne se suicide pas à seize ans.

— C'est vrai, balbutia-t-elle, on ne se suicide pas à seize ans.

— Elle était heureuse, et jeune, et bien portante.

— C'est vrai, admit-elle, tout cela est vrai.

— Elle n'avait aucune raison de se suicider!

Elle dit timidement:

— Et si elle avait découvert, par hasard, que nous sommes amants?...

— Ce n'est pas une raison de suicide!

— Elle n'est pas allée à l'école le matin avant l'accident... c'est ça qui me paraît étrange, elle a eu le temps de me suivre, de me voir entrer... nous nous sommes embrassés sur le palier, elle aurait pu...

Je la pris par les épaules et la secouai brutalement:

— Cesse de te poser des questions. Il y a toujours des questions auxquelles on ne peut pas répondre.

— Qu'allait-elle faire sur le balcon?

— Assez! criai-je, un accident!

Docilement, elle répéta:

— Un accident. Et après un silence, elle ajouta: Il faut que je retourne, on va se demander où je suis. En sortant elle dit: Je ne viendrai pas pendant quelques jours.

— J'attendrai, dis-je.

Mes lèvres tremblaient, mais j'essayai de sourire. Je savais qu'elle guérirait et que je resterais toute ma vie seul avec ce secret que je ne pourrais jamais partager.

Chat à lunettes

Rien n'est plus dangereux qu'un chat à lunettes, mais comme il n'existe pas de chat à lunettes, on peut dire que notre vie est établie sur des bases solides.

J'AI FAIT CE QU'ON APPELLE LA CAMPAGNE DES DIX-HUIT JOURS. DIX-HUIT JOURS DE guerre c'est évidemment fort peu mais ce fut pour moi une période très intense et dont je garde un souvenir très vif. J'ai été mobilisé en septembre 1939. D'abord près du Canal Albert non loin d'Herenthals et puis à Liège, où j'étais le 9 mai 1940. J'étais dans l'artillerie montée. Pendant mon service militaire, j'avais un cheval mais dès la mobilisation ce cheval a été métamorphosé en bicyclette. Comme j'avais une permission de nuit, j'étais sorti dans la ville avec d'autres camarades et je m'étais un peu attardé, dans les cafés et dans les rues. Il faisait beau. Je suis rentré à l'aube, sur les hauteurs de Saint-Nicolas, où se trouvait la chambre que l'armée avait réquisitionnée pour moi. Cette chambre n'était pas très loin du P.C. de ma compagnie. En rentrant, j'ai vu qu'il y avait une lumière au P.C. et je suis allé voir. On m'a dit qu'il y avait une alerte très sérieuse, que quelque chose de grave se passait, que je devais aller me mettre en tenue de combat. Je me suis donc préparé, j'ai fait mon baluchon, mais je pensais que c'était sans doute une alerte comme les autres. Un quart d'heure plus tard je suis sorti de chez moi et j'ai vu alors dans le ciel très clair — c'était un admirable matin de mai — des centaines d'avions qui volaient très haut et qui semblaient rayonner de lumière. Au loin, on entendait déjà des détonations et je me suis rendu compte alors que c'était la guerre.

Très vite, en une demi-heure, tout s'est animé, les soldats arrivaient de toutes parts. Au lieu de nous envoyer à notre poste qui était du côté de Seraing — il fallait pour cela nous faire traverser la Meuse —, on nous a dit qu'il fallait battre en retraite parce que la première poussée des Allemands avait rompu le front et que l'armée devait se reformer plus à l'arrière. Une heure plus tard, alors que nous nous préparions à quitter Liège, les avions allemands sont arrivés, beaucoup plus bas que ceux qu'on avait vus tout d'abord mais ils n'ont pas bombardé. Quand les soldats d'infanterie ont vu les avions, ils ont tiré avec leur fusil dans leur direction.

J'ai ressenti à ce moment-là — je crois que beaucoup ont eu alors le même sentiment — une sorte de joie sauvage, comme si, à cet instant même, je me trouvais délivré du poids de tout ce qui avait fait ma vie jusque-là, comme si une liberté absolue se présentait soudain à moi. Peut-être le monde allait-il éclater, peut-être tout allait-il être détruit, mais rien à ce moment-là n'était encore détruit et la seule chose qui était évidente, c'était la totale disponibilité de l'instant présent et la totale ignorance de ce qui allait se passer une heure plus tard. Et tous ces soldats qui tiraient sur ces avions avaient l'air ravi, ils savaient naturellement que cela ne servait à rien mais ils étaient dans un état d'exaltation incroyable, un état qui n'a pourtant rien à voir avec le courage ou avec l'esprit de combat. Et moi je me disais: enfin, tout cela va sauter! Je ne savais pas ce qui allait sauter mais il n'empêche que ce sentiment d'exaltation était là.

Et la retraite a commencé. On m'avait donné une vieille bicyclette de curé, elle avait encore des jantes en bois et je transportais sur le porte-bagages le manuscrit de *Tout est réel ici*. Ce roman n'était pas tout à fait terminé et, à ce moment-là, c'était pour moi la chose la plus importante, beaucoup plus importante que la mobilisation ou la guerre.

Ce premier jour de la retraite était tout de même assez dangereux parce que les Allemands ont commencé à bombarder les routes. Mais je n'ai pas, en tout cas pas ce jour-là, été directement menacé. J'ai vu de loin les fameuses stukas qui piquaient sur

les forts et les détonations étaient très violentes, mais tout semblait irréel. Et on a reculé ainsi toute la journée, et encore la nuit jusqu'à une heure du matin, on marchait, on roulait, on n'allait évidemment pas très vite puisque les routes étaient encombrées de réfugiés et de toute l'armée qui refluait. On s'est arrêté vers une heure du matin dans un petit jardin, je ne me rappelle plus où c'était. C'était le printemps, il y avait une odeur merveilleuse de fleurs — c'étaient des glycines. On entendait le grondement continu du charroi qui passait mais à l'intérieur de ce jardin, où nous devions attendre notre peloton, j'étais très heureux. Je me sentais merveilleusement bien. Et comme j'avais une petite lampe de poche, je me suis plongé dans *Tout est réel ici* et j'en ai corrigé certains passages. Je ne pensais pas du tout à dormir. Ce qui est curieux, c'est que la veille, le 9 mai, j'aurais pu travailler à ce livre mais, comme ce n'était pas la guerre, j'étais sorti, j'étais allé boire avec des copains et que cette nuit-là, au contraire, je me suis senti poussé à le faire, dans ce tumulte formidable, au moment où un monde glissait sur l'autre, où l'on sentait qu'on était envahi.

On est reparti à l'aube et c'est devenu de plus en plus dur. Le second soir, nous sommes arrivés à un village près de Bruxelles qui s'appelle Grand-Rosière — j'ai repris ce nom dans *Il pleut dans ma maison*. Nous avons passé la nuit dans le parc d'un château où l'on entendait chanter des dizaines de rossignols. On se trouvait à nouveau dans un endroit admirable, comme au sein d'un paradis qui aurait été caché là, entouré

Les Marx Brothers dans *La Soupe au canard*.

de haies et fermé d'une grille. Et j'ai continué à travailler à mon roman. La retraite a repris au matin et finalement on s'est arrêté pour résister pendant deux jours sur la fameuse ligne K.W. Je crois bien que cette chose s'appelait comme ça. Mais chaque fois que j'avais un moment, je me replongeais dans mon livre, comme si c'était lui qui était la réalité et que la guerre n'était qu'un rêve. Plus tard, cette impression d'irréalité que me procurait la guerre est devenue beaucoup plus forte encore. Cela s'est produit au moment où pour la première fois j'ai vu des cadavres de soldats. Ils étaient pareils au *Dormeur du val* de Rimbaud, ils étaient habillés de leur capote, ils étaient étendus dans la prairie et on aurait vraiment dit, comme dans le poème, qu'ils dormaient.

Les jours suivants, j'ai vu des vaches qui avaient été tuées et là j'ai eu beaucoup plus déjà le sentiment de la présence réelle de la mort, parce que leur corps avait gonflé. Mais les cadavres des soldats tués par les bombardements ou par des mitraillages me semblaient toujours irréels. Comme si, au sein de cette guerre, la mort ne se faisait pas pour moi réellement présente. Le temps était admirable et on allait ainsi de place en place, de château en château, de ferme en ferme. Comme beaucoup d'habitants avaient fui, ou avaient dû partir, on pouvait entrer dans une boutique et prendre du pain. C'était comme dans un conte des mille et une nuits. J'ai été désigné alors comme observateur, en première ligne paraît-il, dans une villa abandonnée. Il y avait là d'énormes paniers remplis d'œufs, de grands sacs pleins de sucre, et un grand nombre de bouteilles de vin de cerise. Je suis resté là pendant trois jours et je me suis nourri presque exclusivement de ces œufs et de ce vin de cerise, que je mélangeais avec du sucre. On m'avait placé là tout seul puisque j'étais observateur. Je me trouvais à environ un kilomètre d'une batterie de canons dont je devais observer les tirs et à laquelle j'étais relié par un appareil archaïque, le téléphone de campagne. Mais je n'ai rien dû observer du tout puisque pendant tout ce temps l'ennemi ne s'est pas montré et que l'on n'a donc pas tiré. J'ai pu travailler à mon roman pendant tout ce temps. Finalement on m'a donné l'ordre par téléphone de faire retraite.

Plus tard, nous avons passé un canal, aux environs de Boom ou de Termonde, je ne me suis jamais rappelé où c'était exactement. Près de ce canal, il y avait un couvent. Les religieuses avaient préparé des monceaux de tartines et les donnaient aux soldats qui passaient. On se retirait avec ordre, et les troupes du génie préparaient la destruction du pont. Mais ces religieuses ne se préoccupaient nullement du fait que le pont allait sauter et personne ne songeait à leur dire de s'éloigner. J'ai ressenti soudain une très grande fatigue et, sans même prendre de tartine, je me suis assis et j'ai dû m'endormir. J'ai senti à un moment donné qu'on me tapait sur l'épaule, c'était une toute petite religieuse, je la vois encore et, sans me dire un mot, elle m'a fait signe d'entrer dans le couvent. Je l'ai suivie. Nous sommes passés par des corridors d'une fraîcheur et d'une propreté extraordinaires, le pavement était de marbre noir et blanc et derrière il y avait un petit jardin rempli de fleurs. Tout y était calme, silencieux. La petite religieuse m'a fait entrer dans une sorte de parloir où il y avait une table et une chaise. Sur la table se trouvaient une bouteille de vin, une assiette, des couverts et de très beaux verres en cristal. Elle m'a dit de m'asseoir et elle m'a servi du potage, des côtelettes, un dessert et elle a déposé un petit cigare à côté de mon assiette. J'ai mangé, j'ai bu la bouteille de vin et je l'ai remerciée chaleureusement. Alors elle m'a dit:

«vous aviez l'air si fatigué que je vous ai donné le déjeuner du général.» Quand je lui ai dit adieu, j'ai oublié de lui demander comment s'appelait ce couvent. Après la guerre, j'aurais voulu aller la remercier mais je n'ai jamais retrouvé cet endroit et je ne sais pas si ce couvent existe encore.

Plus loin encore, mon poste d'observateur s'est trouvé dans une église. Je voyais les soldats allemands de l'autre côté d'un canal qui préparaient une batterie de canons de petit calibre. Ils s'agitaient autour de cette batterie, ils étaient à peu près à sept ou huit cents mètres de moi. Je me suis rendu compte que je pouvais appuyer mon fusil sur la fenêtre, tirer et les tuer. Cela aurait été très facile mais je n'ai pas pu le faire. Je n'aurais pas pu tuer comme cela un ou plusieurs hommes, même si c'était la guerre. Je crois que cela n'aurait été possible que si j'avais été agressé et qu'il avait fallu me défendre.

Tout cet itinéraire de la retraite, je n'ai jamais vraiment essayé de le refaire, parce que celui, beaucoup plus imprécis, de mes souvenirs, était beaucoup plus beau que si j'avais mis des noms sur toutes les localités. Il n'y a que le couvent que je regrette de ne pas avoir retrouvé.

A un moment donné, j'étais dans un verger défendu par des chasseurs ardennais. Il y avait là des petites tranchées, des trous où il n'y avait place que pour un seul homme et, comme on attendait une attaque, on m'a dit de me mettre dans un de ces trous. L'attaque n'a pas eu lieu mais le verger avait été bombardé par un tir d'artillerie. Je n'avais pas peur parce que tout cela me semblait totalement irréel. Un obus a touché des pommiers en fleurs qui se trouvaient près de mon trou et celui-ci a été recouvert soudain de fleurs et de branches. Le bombardement terminé, le verger saccagé, avec toutes ces branches en fleurs qui jonchaient le sol, était vraiment admirable à voir. Je me rappelle encore que pendant ce tir d'artillerie j'étais très content de ne pas avoir peur et que j'ai allumé une cigarette simplement parce que cela m'amusait.

Et toujours, tout au long de cette retraite de dix-huit jours, chaque fois que j'avais un moment, je me replongeais dans mon livre.

L'avant-dernier matin, on m'a envoyé dans un poste d'observation sur la Lys. Il se trouvait environ à un kilomètre et je devais traverser en vélo une grande plaine sur une route très étroite. C'était une de ces petites routes de Flandre avec des pavés irréguliers. Soudain, j'ai entendu derrière moi le bruit d'un camion qui me suivait. J'ai eu peur parce que la route était si étroite qu'il n'y avait pas de place pour me ranger. Alors, j'ai sauté de mon vélo et j'ai regardé derrière moi. Il n'y avait pas de camion, il n'y avait rien sur la route. J'ai été très étonné et très inquiet. Je me suis remis en route et, après quelques centaines de mètres, j'ai de nouveau entendu ce camion. Je me suis donc de nouveau arrêté en me disant que peut-être il était plus loin, que je n'avais pas bien regardé la première fois, mais quand je me suis retourné il n'y avait toujours rien. Alors, j'ai pédalé comme un fou jusqu'au petit bois où je devais me rendre parce que le bruit était à nouveau revenu dès que j'étais remonté sur mon vélo et que je croyais vraiment être poursuivi par ce camion. Et ce n'est qu'une fois arrivé là que j'ai compris que tout cela était le résultat de ma très grande fatigue et que j'étais l'objet d'une sorte d'hallucination auditive due au fait que toute la nuit j'avais entendu passer les camions sur la route. Je crois que c'est le seul moment où j'ai vraiment eu peur.

Le lendemain, j'ai vu un pendu dans une église. Comme dans beaucoup de petites églises de Flandre à cette époque, les cordes des cloches se trouvaient dans l'entrée et ce soldat s'était pendu à l'une d'entre elles. C'est la première fois que j'ai eu conscience de la mort et de toute la violence qui y est liée. Un officier est arrivé et a dépendu cet homme. Au moment même, je ne l'avais pas reconnu mais un de mes camarades m'a dit qu'il s'agissait d'un garçon qui avait été dans la même école que moi à Anvers. Je n'ai jamais su si c'était vrai. Je ne sais pas pourquoi il s'était suicidé, par peur peut-être, par fatigue ou par désespoir. J'ai souvent pensé à cela. Peut-être s'était-il tué pour quelque chose qui n'avait rien à voir avec la guerre. Peut-être un chagrin ou une grande frayeur qui remontait à son enfance ou une grande honte. Je ne sais pas.

Vingt-quatre heures plus tard, l'armée belge a capitulé. On était là. Une foule énorme. Soldats, réfugiés, autos en panne, charrettes, chevaux. Les villageois étaient aux fenêtres. Au hasard, déboussolés, on allait, on venait comme des fourmis. Tout à coup quelqu'un me frappe sur l'épaule : « Vous n'avez pas vu le maréchal des logis Paul Willems? » Je me retourne. C'était mon ami A.B., qui m'accompagnait dans mes descentes de l'Escaut en canoë et en bateau à voile. Il avait repéré le numéro de mon régiment sur mes épaulettes, lui appartenait à une autre unité et venait d'un autre coin du front. De dos, il ne m'avait pas reconnu. Même pas étonnés qu'un hasard aussi prodigieux nous réunisse, nous étions morts de fatigue. A.B. avait trouvé une sorte de petit hangar où il y avait de la paille. Nous nous y laissons tomber et nous nous endormons comme des pierres. Quand nous nous sommes réveillés quarante-huit heures après, il y avait une odeur épouvantable. Nous avons regardé dans la paille sur laquelle nous étions couchés. Il y avait là le cadavre d'un bouc.

Guerre

Dr POSSO. — [...] J'ai calculé que si l'on utilisait la chair de tous les hommes qui vont mourir pendant cette guerre, on aurait de quoi nourrir dix milliards de rats pendant quatre-vingt-sept ans. Tu te rends compte de ce que c'est, dix milliards de rats? Ils couvriront la surface de toute l'Europe, ça grouillera partout. Partout! Même le plancher de notre appartement en pullulera! Les hommes survivants seront perchés sur de hauts tabourets. Ils jetteront à ces rats des lambeaux de chair humaine et cela pendant quatre-vingt-sept ans!

BARONNE (*elle rit*). — Hi! Hi! Hi! Sur des tabourets!

Dr POSSO (*furieux*). — Quoi?

BARONNE. — Je nous vois déjà! (*Elle rit.*)

Miroirs, p. 20.

Air barbare et tendre.

Après il y a eu l'occupation. Elle a été ressentie comme une sorte d'inondation dans laquelle nous étions pris comme dans un cataclysme qui nous dépassait. Très vite, le pays a été survolé par des avions venus de l'ouest. Les Allemands essayaient de les arrêter par la défense aérienne. On entendait aussi le bruit des sirènes. Et il y avait les couvre-feux et les très longues nuits qu'ils imposaient. C'était comme de longues parenthèses, on avait l'impression de ne pas vivre vraiment sa vie, la vie du monde, mais de se trouver dans une sorte d'attente. Comme si on n'était plus partie prenante du destin du monde, comme s'il était décidé ailleurs. Beaucoup de gens ont eu, je pense, cette sensation; c'est celle que doivent ressentir les esclaves ou ceux qui vivent sous la dictature. On se replie alors sur soi-même. J'ai beaucoup écrit ces soirs de couvre-feux. C'est de cette époque que date *Blessures*. C'est alors aussi que j'ai commencé à prendre des notes pour *La Chronique du Cygne*.

J'étais spécialiste en droit maritime mais puisque les bateaux n'arrivaient plus à Anvers je n'avais rien à faire et j'ai quitté le barreau. J'ai été alors engagé dans un service créé par le ministère du Ravitaillement, dans une section qui s'occupait principalement de la pêche. Pendant très longtemps, du fait de la guerre, les grands bateaux de pêche des pays riverains de la mer du Nord ne sont plus sortis en haute mer et les poissons, notamment les harengs, se sont fort rapidement multipliés. Chaque année, d'octobre à décembre, d'immenses bancs longeaient la côte belge. Quand les bateaux ont pu sortir à nouveau, il y a eu de véritables pêches miraculeuses et j'ai été chargé d'en assurer la distribution à travers tout le pays. Je me suis rendu souvent à Ostende où les bateaux venaient décharger. Je ne les voyais que de derrière les lignes de défense allemande puisque la digue était devenue inaccessible. On voyait revenir les barques, grandes et petites, débordant d'immenses cargaisons. Les cales étaient pleines et des montagnes de poissons tout frétillants couleur bleu-argent apparaissaient au-dessus du pont. On avait l'impression d'un trésor qui arrivait d'ailleurs et qui dégageait une odeur d'algue, d'iode, d'eau et de poisson frais. Odeur merveilleuse. Et pourtant ces bateaux n'avaient pu s'éloigner qu'à un kilomètre de la côte.

Ces cargaisons étaient alors envoyées dans des centres de triage qui se trouvaient à l'intérieur du pays et qui les distribuaient dans toutes les poissonneries. C'était passionnant à organiser et c'est peut-être le seul moment de ma vie où je me suis vraiment senti utile socialement. Car ce poisson a certainement contribué à empêcher la famine de se répandre dans le pays. Nous avions pris le parti d'en distribuer la plus grande partie tout de suite et de ne pas le faire traiter dans des fabriques de conserves. Cela évitait qu'il soit réquisitionné par les Allemands. En même temps, on s'efforçait de fournir aux consommateurs de multiples recettes, soit pour consommer le poisson immédiatement, soit pour le saler en prévision de l'hiver. Le poisson était chargé en vrac sans aucun emballage sur la benne des camions. Comme il n'y avait pas d'essence, ceux-ci étaient actionnés par des sortes de gazogènes à bois et roulaient lentement. Cela permettait à des bandes d'enfants de sauter sur les camions, de jeter un maximum de harengs sur la route et de disparaître rapidement. D'autres enfants suivaient, qui venaient ramasser ce poisson. Il était volé pour des paysans qui s'en servaient pour nourrir leurs cochons, vendus ensuite au marché noir. Il y a des paysans

qui se sont ainsi fait des fortunes. Mais même par ce détour, ces pêches miraculeuses combattaient la famine.

Je m'étais marié en 1941 et nous avons passé la guerre à Bruxelles dans un tout petit appartement. On voyait très peu de monde, toujours à cause du couvre-feu. Quand on allait chez des amis, il fallait passer la nuit chez eux, quitte à dormir par terre ou sur des matelas. Mais j'ai de tout cela un souvenir relativement vague, sans doute à cause de cette impression qu'il s'agissait d'une parenthèse et que ce ne serait qu'après la guerre que je me trouverais devant les choix véritables de ma carrière.

J'étais très peu mêlé à cette époque au monde littéraire. J'ai rencontré parfois Marcel Lecomte dans les cafés qu'il fréquentait. C'était un homme étrange et fascinant et j'aime beaucoup son œuvre. Je me souviens aussi d'avoir vu Colinet, Madeleine Bourdouxhe ou encore Georges Lambrichs, qui n'est allé à Paris que plus tard.

Il y a eu ensuite le souffle et la joie de la Libération. On a vu passer, avant l'entrée des Alliés à Bruxelles, les débris de l'armée allemande. Il y avait des milliers de gens dans la rue mais qui n'osaient pas encore trop montrer leur joie devant ces Allemands qui ne faisaient déjà plus attention à eux. Je me souviens des dames élégantes avec leur petit chien, parmi toute une foule venue assister à l'incendie de la coupole du Palais de Justice tandis que sur le boulevard, haves, gris de poussière, défilaient les soldats allemands, les uns à vélo, les autres en charrette, à pied, en camion, poussant des landaux où étaient entassés leurs bagages. Je ne sais plus si on y avait mis des explosifs ou si c'était de grandes quantités d'alcools qui y brûlaient mais la coupole avait sauté et le Palais de Justice ressemblait à un immense brûle-parfum qui fumait. Le lendemain, les Anglais sont arrivés. La première chose que j'ai senti en sortant dans la rue, c'est l'odeur des cigarettes anglaises. Des chars passaient, chargés de soldats, de jeunes filles et de fleurs.

Légende

Il y a des millions d'années, les galets sont descendus vers les plages pour regarder la mer. Chaque galet avait un grand œil qui s'ouvrait à fleur de pierre. C'était un œil bleu, délicat, transparent, serti de cils charmants quoique sans paupières car il ne se fermait jamais. Le matin, le soir, la nuit, le jour, en hiver, en été, le galet regardait l'océan, dont l'immensité le faisait vivre. Il y trouvait bonheur et angoisse. Il s'abreuvait sans boire. L'océan était sa nécessité et sa liberté.

Mais les tempêtes et les vagues qui se fracassaient sur les rives bousculaient les galets, blessaient les yeux. Certaines pierres devenaient aveugles et mouraient.

En un effort immense qui dura plus de deux millions d'années, les galets parvinrent à protéger leur œil en l'enveloppant de pierre polie. Finalement, l'œil fut repoussé au centre même de la pierre. Enfermés là, ne reflétant plus rien, les yeux se sont atrophiés et ont disparu.

Parfois, si on fait éclater la pierre, on trouve encore une vague trace bleue.

ALBA. — Je crois que je puis avoir confiance en vous.

M. BAX. — Oh! Oui! Mais je ne suis pas sûr de pouvoir vous aider. De la vie, je ne savais pas grand-chose avant la guerre et à présent, je ne sais plus rien. Vous comprenez, nous avons vécu ici pendant quatre ans, enfermés comme deux poupées au fond d'une boîte qui aurait été au fond d'une armoire, au fond d'une maison, au fond d'Ostende, elle-même au fond de la mer.

Miroirs, p. 37.

La ruine, la mort, le rien

JE SUIS FASCINÉ PAR LES RUINES, PARCE QUE, D'UNE CERTAINE FAÇON, ELLES SE rapportent au phénomène de la mémoire. Quand on voit une ruine, on a toujours tendance à reconstruire en esprit les parties qui ont été détruites. Et avec cette reconstruction, on est confronté à une réalité beaucoup plus forte. Une forme de mémoire s'inscrit là dans l'espace par ces courbes que l'on complète et qui s'ajoutent à ce qui existe encore du monument. Et puis, quand on voit des choses en ruine, elles ont l'air de sortir d'une autre nuit, qui est peut-être celle du néant. On peut s'imaginer qu'au moment où il ira vers le néant, le monde entrera dans ce genre de nuit. Peu à peu, certaines de ses parties seront absorbées. La fascination des ruines me semble inséparable de cette tentation que nous avons de nous détruire. Cette tentation, je l'ai surtout éprouvée dans ma jeunesse, et plus tard encore jusqu'aux environs de mes quarante ans. C'était la tentation d'arriver aux portes du néant. J'ai souvent pensé à ce que pourrait être la fin du monde.

Je ne veux évidemment pas dire que j'ai un tempérament suicidaire. Il ne s'agit absolument pas de ça. Il s'agit d'une autre forme de destruction, qui peut être d'ailleurs dangereuse et qui peut vous détruire intérieurement. Je veux parler d'une sorte de tentation qui vous prend à un certain moment de la nuit. Cela se passe surtout en ville, ou dans les faubourgs, ou encore dans les terrains vagues. On sent, à un moment donné, qu'il n'y a pas moyen d'aller se coucher, qu'il n'y a pas moyen de s'absenter du monde au moment où il commence à vous angoisser le plus. Une sorte d'angoisse monte en vous, qui n'est pas due à un phénomène extérieur, ni même à une pensée qui vous vient. Il s'agit brusquement d'une angoisse totale et on sent qu'on doit la vivre jusqu'au bout, jusqu'à la destruction. On sent qu'il n'est pas possible d'aller se coucher, la seule idée de retourner dans sa chambre et de s'y trouver seul dans son lit provoque une véritable répulsion. Pareille chose semble abominable à vivre. Je ne suis généralement pas un être angoissé, absolument pas, mais à ces moments-là, j'éprouvais une forte angoisse. Et cela m'arrivait même au moment où j'étais le mieux portant, où j'étais très heureux. Ce phénomène n'était donc pas lié à un événement malheureux de ma vie ou à une déception, il venait simplement avec la nuit. Je voulais surtout continuer à vivre cette nuit qui avançait, à aller vers le bout de cette nuit qui était en même temps la mort. Et je sentais que je me détruisais en le faisant. J'étais pris par une fatigue très grande, je buvais sans que cela aille jusqu'à la véritable ivresse, mais il y avait en moi cette sorte de mal que vous fait l'alcool au moment où l'on est affreusement fatigué. C'est une sorte de poison mais l'on a besoin de continuer, d'aller

jusqu'à l'aube. Et au moment où l'aube paraît, c'est vraiment comme si c'était la mort, parce qu'il y a aujourd'hui qui cesse et brusquement on se trouve dans le lendemain. Le passage on le sent à peine, on ne peut pas déterminer le moment où il se fait, pendant quelques minutes on se trouve dans une sorte de néant et il faut beaucoup de temps pour se reprendre. Les aubes qui suivent les nuits blanches sont vraiment affreuses. C'est une chose impossible à analyser, à expliquer autrement que comme on l'a vécu. On trouve dans les pièces de Tchekhov le même sentiment d'anéantissement et il s'accompagne également d'une sorte d'angoisse sans raison, sans explication, d'une sorte de passion. Tout, cela est très différent de ces moments où l'on se réveille la nuit parce qu'on est tourmenté par un problème, qui devient alors monstrueux.

Anne et Patrick Poirier, *Ostia Antica*.

Ruines

JOSTY. — Tu n'es qu'un souvenir pourri! Et c'est *ça* que j'ai trouvé en revenant à Anvers! Des ruines! Et ça? Et ça? Et ça? Qu'est-ce que c'est? des grimaces...

[...] Rien, rien n'est resté d'autrefois. Tout est parti.

Ville, p. 105.

Musique à trous (I)

«Et, monsieur, j'ai encore mon piano, dit-il. Je voudrais que vous le voyiez. Je m'appelle Éric, monsieur, Éric le Rouge, parce que j'étais roux comme vous.»

Ce nom ne lui allait pas du tout parce qu'il n'avait rien de rouge; il était terne jusque dans sa voix usée comme un vieux fauteuil. Il m'emmène dans un grand bâtiment de brique et me fait monter un interminable escalier. A chaque palier il s'arrête un instant, épuisé: «Je m'y userai, c'est lui qui m'achèvera. Je rentre de moins en moins chez moi à cause de cet escalier. Il y a huit jours que je n'en ai plus eu le courage, j'avais pourtant envie de jouer du piano... je vous expliquerai mon plan musical, monsieur, car j'ai une idée... une grande idée pour laquelle il me faut un piano de plus en plus vieux.»

Il fallait monter quatre étages avant d'arriver à sa mansarde. Il ouvre la porte et me fait passer poliment devant lui. La première chose qui me frappe, c'est un grand tas de cendres contre le mur. Éric le Rouge, probablement depuis des années, quand il vidait son poële, repoussait simplement les cendres sur le côté, de sorte qu'elles formaient une sorte de cratère gris, au fond duquel une bouilloire était à moitié enfouie. Une couche de cette neige grise recouvrait aussi tous les meubles, sauf les touches du piano qui luisaient comme des vieilles dents jaunies par le tabac. Cependant. Éric le Rouge s'était approché de son lit:

«J'y tiens, dit-il, à cause des barreaux et des boules de cuivre. J'ai très souvent les mains fiévreuses, je les rafraîchis contre le fer, mon seul secours, surtout en été. Dans cette chambre, c'est comme l'ombre des arbres, c'est comme en mer lorsqu'il fait chaud sur la côte, c'est comme de la salade. Je change mes mains de place pour garder la fraîcheur... et parfois, lorsque je suis très malade, je pose une boule de cuivre sur mon front. Elle est terriblement froide et dangereuse.»

Éric le Rouge se mit au piano, pendant que je regardais la chambre, et vraiment je n'ai jamais rien vu d'aussi terne: rien où accrocher le regard, de la cendre partout, partout jusque dans le lit, et chaque meuble était placé là où jamais on n'eût pensé le mettre.

Alors mon attention fut attirée par la musique. C'était, me semblait-il, une musique *à trous*.

«Voyez-vous, me dit-il, un peu plus tard, j'ai délibérément supprimé certaines notes que je juge tout à fait inutiles. Ainsi, les *sols*, je ne crois pas que l'on puisse soutenir qu'ils soient indispensables.»

Il me regardait avec défiance. «Je renonce aussi aux *mis*, cette note m'a toujours paru terriblement féminine. Et je hais les femmes, vous m'entendez! Je les hais! Dans le temps il en venait une ici, elle était blonde, ça vous étonne n'est-ce pas, au milieu de choses si grises? Elle me disait, les yeux brillants, les joues délicatement colorées: «Éric, il faut que tu viennes chez moi, il y a un grand piano et des tas de petits chiens...»

«La première fois qu'elle vint, je fus tenté. Elle était si blonde, monsieur... et je ne me suis pas assez méfié. Elle a laissé son odeur de femme dans la chambre, elle voulait me conquérir par une présence continuelle. Quand je jouais du piano, le parfum rôdait autour de mon nez, je pensais qu'elle était là, debout derrière mon dos, je me retournais brusquement, mais il n'y avait personne. La nuit, j'ai respiré son parfum, et c'est ainsi que j'ai été pris. Le lendemain, elle est venue et a laissé ses yeux ici, je me cachais mais je la sentais partout... Un jour, elle a laissé son regard dans la glace, elle m'observait de là. Oh! Comme j'avais la fièvre alors! Je restais étendu sur mon lit, les mains sur les barreaux de fer, espérant en leur vertu minérale contre ces présences... Son corps, elle l'a laissé en une fois. Un soir elle n'est plus sortie du tout, elle a porté ses souliers devant la porte et elle est revenue sur la pointe des pieds comme une danseuse des îles. Nous passions nos jours côte à côte, à refroidir nos mains aux barreaux du lit. Jusqu'à ce que...»

Tout en écoutant je m'étais approché du piano. Le ricanement du clavier avait je ne sais quoi d'attirant et de repoussant à la fois. Je tendis la main et je poussai sur une touche. Il y eut un son fêlé et incertain. Éric le Rouge s'arrêta net, puis il s'agita et cria furieusement:

«Ah! vous aussi! Ah! vous n'êtes venu ici *que* pour cela! Ah, ah! et vous pensez que je vais me laisser faire, que je... Ah, ah! votre jeu n'est pas très fin! Vous venez de *sa* part: Elle veut donc toute ma gamme? Mais elle n'aura *plus une note* entendez-vous?»

Il se précipita vers le lit et dévissa le pommeau de cuivre.

Après un moment de stupeur, je me suis rué vers la porte et j'ai dégringolé, littéralement dégringolé l'escalier. J'étais au deuxième palier lorsque la boule de cuivre lancée d'en haut passa à quelques centimètres de ma tête, puis alla sourdement frapper les dalles du rez-de-chaussée.

Tout, p. 34-37.

S'il vit, c'est par l'oubli.

Tristan Corbière (épitaphe).

Musique à trous (II)

M. ROI. — Comment est-ce qu'un piano en arrive à tomber dans l'eau? [...] Basculer. Il a macéré pendant deux ans. La tête du dragueur en le retirant! Personne ne voulait d'un piano qui crachait la vase de toutes ses dents. Moi. C'est le genre de piano que Josty aimera. [...]

JOSTY. — Ma mémoire. De la musique en ruine. *(Avec force.)* Mais surtout, je ne veux rien de plus que ce dont je me souviens! *(Le piano fait entendre une mélodie en haillons; Josty se lève et écoute.)* Ça chante... et puis on trébuche dans le vide... *(Il est debout, face au public, avec une expression de peur.)* Mais, je ne retrouve pas tout...

Le piano s'arrête.

Ville, p. 14 et 29.

Accumuler
Pièce minute (d'après une conversation dans le train)

Une dame:

— ...Dès que je parle, j'oublie, et comme je parle tout le temps, j'oublie tout. Mais ça me revient la nuit. Alors je pense: «Ça, ça, ça, ça et ça, il ne faut pas que j'oublie ça demain.» Et le matin je dis à mon mari: «Cette nuit j'ai pensé à ne pas oublier des tas de choses, mais j'ai oublié ce que je ne devais pas oublier.» Mon mari me dit: «Ça ne fait rien tu y penseras cette nuit.» Mais tu vois, comme ça, ça s'accumule. Et accumuler c'est mauvais.

— Oui c'est mauvais, accumuler.

— C'est même très mauvais.

— Il ne faudrait jamais accumuler.

— Mais vois-tu, moi, accumuler, ça vient la nuit. Comme ça. Ça vient.

— Eh bien! Moi! Je n'accumule jamais. Moi: c'est plutôt le foie.

Une âme

Si j'avais une âme, je voudrais qu'elle soit un vieux chandail rose troué aux coudes avec des poches, trouées aussi. Pour qu'en tombe tout ce qui est lourd.

Il ne resterait que le léger:

Ta présence.

Et tout le long passé.

L'éternel printemps de l'amnésie.

Hans Magnus Enzensberger.

Bibliothèques

Les traces du temps sont partout dans les bibliothèques des vieilles maisons. Les cadrans solaires ne gardent aucune trace des étés dont ils ont dit les heures claires. Le naïf tic-tac de la pendule s'envole. A peine a-t-il dit une heure que ma montre bracelet en dit une autre. Les bibliothèques, elles, sont des cadrans d'ombre dont les heures, que j'aime imaginer bleues ou violettes, déteignent lentement sur la page du livre. Signes extraordinairement évocateurs. Voici un point d'interrogation griffonné en marge de la page 557 du Molière ayant appartenu à mon père (Hachette, 1857). Il s'agit d'une réplique du *Dom Juan:* «Monsieur, je viens vous avertir qu'il ne fait pas bon ici pour vous.» Je me suis arrêté à cette phrase à cause du point d'interrogation. Qui l'a mis et pourquoi? La phrase, privée de son contexte, a un air de menace ou d'avertissement qui a mis un demi-siècle à me parvenir et semble s'adresser à moi. Plus mystérieux encore, voici un signet qui marque la page 94 des *Brigands* de Schiller (Cotta, 1838). Languette de papier jauni, où je lis quelques mots écrits à l'encre noire dont les lettres, bues par les ans, sont auréolées d'une tache bistre. Ce signet a été arraché à la page d'un cahier. J'y lis quelques débris de mots:

Ayez
possible
La lett
et paya
de ma
mars
ob
de la fin...

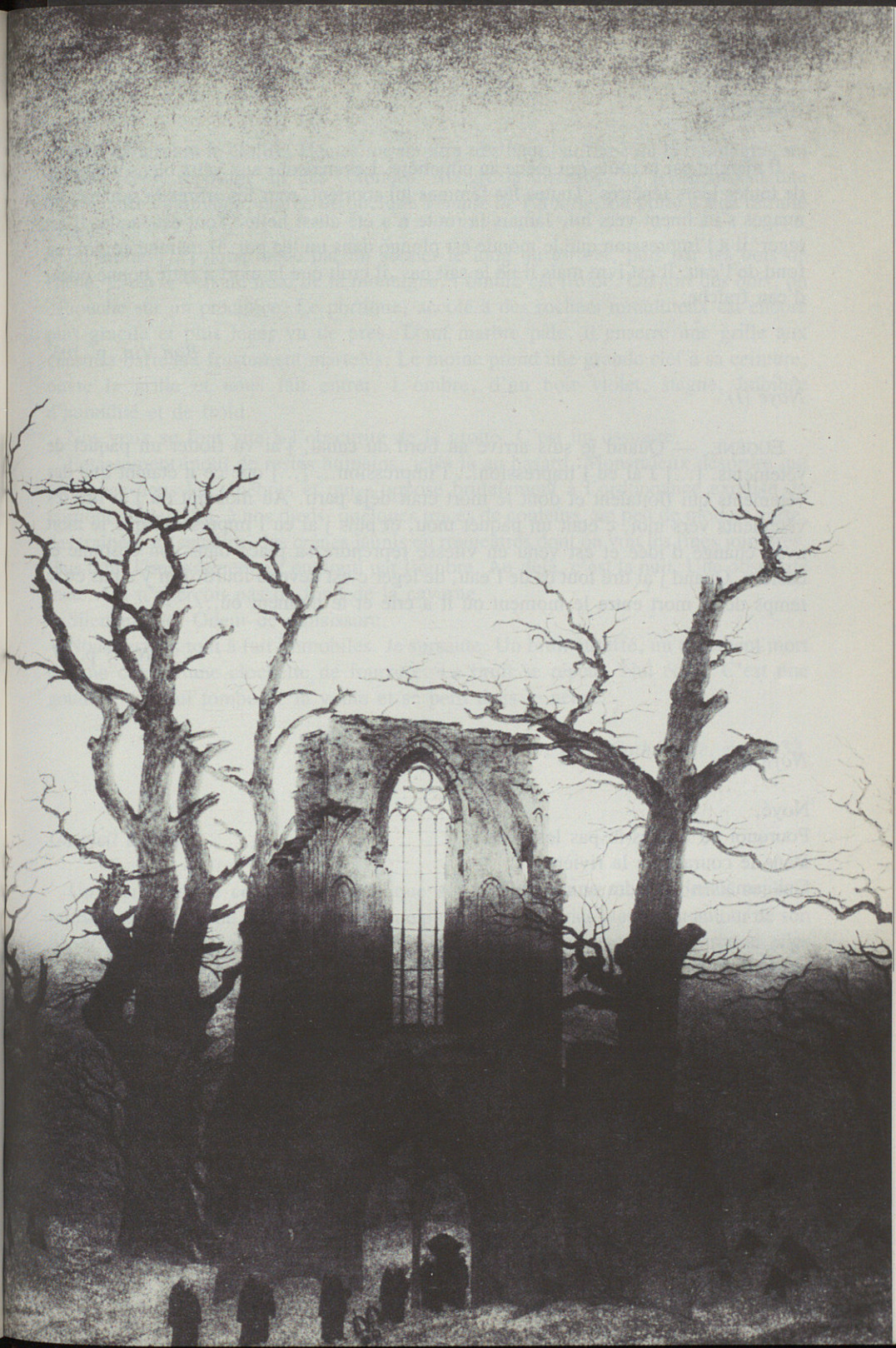
La lecture de ces syllabes sans suite me donne le même plaisir mélancolique que de me promener dans une église en ruines. J'en reconstruis en imagination les arches dont la forme est amorcée par les piliers restants. Mais le petit poème du hasard que je déchiffre a ceci d'étrange qu'il ne témoigne pas de lui-même, mais du texte dont il assigne la page au début du IIIe acte des *Brigands*. Amalia chante en s'accompagnant du luth: *Schön wie Engel, voll Walhalla's Wonne, / Schön vor allen Jünglingen war er*. Et il me semble que les somptueuses strophes de Schiller sont ponctuées par le modeste poème dada comme par les tintements brisés d'une petite source d'eau froide et ironique dans les ruines d'une immense cathédrale gothique.

«Lire», dans *Cathédrale*, p. 65-67.

La deuxième question du Sphinx

LE SPHINX. — Qu'est-ce qui est mort et qui vole?
OEDIPE. — Les feuilles en automne.

Caspar David Friedrich, *Abbaye dans un bois de chênes.*



Cimetière

Il marche par la route qui mène au cimetière. Les maisons aux yeux bleus regardent de toutes leurs fenêtres. Toutes les femmes lui sourient, tous les arbres le saluent, les nuages s'inclinent vers lui. Jamais la route n'a été aussi belle. Tout est facile. Il est léger; il a l'impression que le monde est plongé dans un lac pur. Il marche comme au fond de l'eau. Il est ivre mais il ne le sait pas, il croit que la mort a cette bonne odeur d'eau fraîche.

Bon Vin, p. 103.

Noyé (I)

EUGÈNE. — Quand je suis arrivé au bord du canal, j'ai vu flotter un paquet de vêtements. [...] J'ai eu l'impression... l'impression... [...] que ce n'étaient que des vêtements qui flottaient et dont le mort était déjà parti. Au moment où j'ai tiré les vêtements vers moi, c'était un paquet mou, et puis j'ai eu l'impression que le mort avait changé d'idée et est venu en vitesse reprendre sa place dans son costume et caetera. Quand j'ai tiré tout ça de l'eau, de léger c'est devenu lourd. Il n'y a pas eu le temps de la mort entre le moment où il a crié et le moment où...

Nuit, p. 37.

Noyé (II)

Noyé,
Pourquoi ne fermes-tu pas les yeux
Dans le courant de la rivière
Qui jamais n'atteindra aux cieux?

La bête velue

Vous connaissez la bête velue, alors? La bête velue qui se colle à vous, quand on ne peut pas dormir?

Ville, p. 44.

Et ils s'en vont, portant leur propre cadavre.

Lin-Tsi.

Ossuaire

En contournant le cloître, Hector me montra très haut, au flanc de la montagne, un fronton léger, reposant sur des colonnes. Malgré la distance, on reconnaissait une architecture charmante, entrée de quelque *Temple de l'Amitié,* ou porte d'une retraite galante. [...]

Le moine [...] nous mène par un sentier le long du torrent, puis par les bois de chêne. C'est le versant nord de la montagne, l'ombre est froide. On sort des bois, on débouche sur un précipice. Le portique, accolé à des rochers tumultueux est encore plus gracile et plus léger vu de près. D'un marbre pâle, il enserre une grille aux énormes barreaux frustement martelés. Le moine prend une grande clef à sa ceinture, ouvre la grille et nous fait entrer. L'ombre, d'un noir violet, stagne, imbibée d'humidité et de froid.

Nos yeux se font vite à l'obscurité de la grotte. C'est un ossuaire.

Entassement inouï de restes humains, jetés là au hasard. Monstrueux désordre qui s'enfonce dans les ténèbres et qui s'oppose brutalement à l'ordonnance exquise du portique italien. Ici, à nos pieds, quelques traces de couleurs, un peu de mousse verte, des traînées de salpêtre, des crânes jaunis ou rougeâtres dont on voit les fines jointures. Plus loin, l'entassement est englouti par l'ombre. Au-delà, c'est la nuit. Une obscurité mate. On n'aperçoit pas de fond de la caverne.

Silence fade. Odeur de moisissure.

Nous restons tout à fait immobiles. Je sursaute. Un bruit étouffé, un tintement mort comme celui d'une clochette de fourrure. Le bruit se répète. Nul écho. C'est une goutte d'eau qui tombe de la voûte et se perd dans le néant.

«Tchiripisch», dans *Cathédrale,* p. 31-32.

Un vieil homme

Un vieil homme constata un jour que son beau costume et ses beaux souliers refusaient de sortir de l'armoire. Il vit que plusieurs personnes pleuraient autour de son lit, et puis, soulagées sortaient d'un pas léger mais en parlant bas comme si elles avaient peur. Personne ne le regardait sinon furtivement et dans la chambre régnait une odeur fade de muguet et de lys. Dans la pièce voisine, Fernand, son ami — vieux, lui aussi — buvait du porto à grandes lampées. «Si mon ami Fernand boit avec tant d'allégresse, c'est signe que tout va bien.»

Mort

Père attrappa ma rougeole et en mourut.

— Il est mort dans la fleur de l'âme, disait ma mère.

Place du Sablon

Cette nuit, place du Sablon. Il est une heure passée. Je m'assieds sous la charmille du square des Douze Colonels. Personne. Et comme il arrive parfois, silence de la ville. La rue est morte, les maisons se taisent. Rien. Même pas, comme à la campagne, le murmure des arbres.

Je remarque alors avec effroi ce que le bruit des trams et des autos m'avait caché: la nuit se déplace d'un bloc en un faible, constant et immense courant de métal qui entraîne tout avec lui. Inutile de nager, il n'y a pas de plage où aborder.

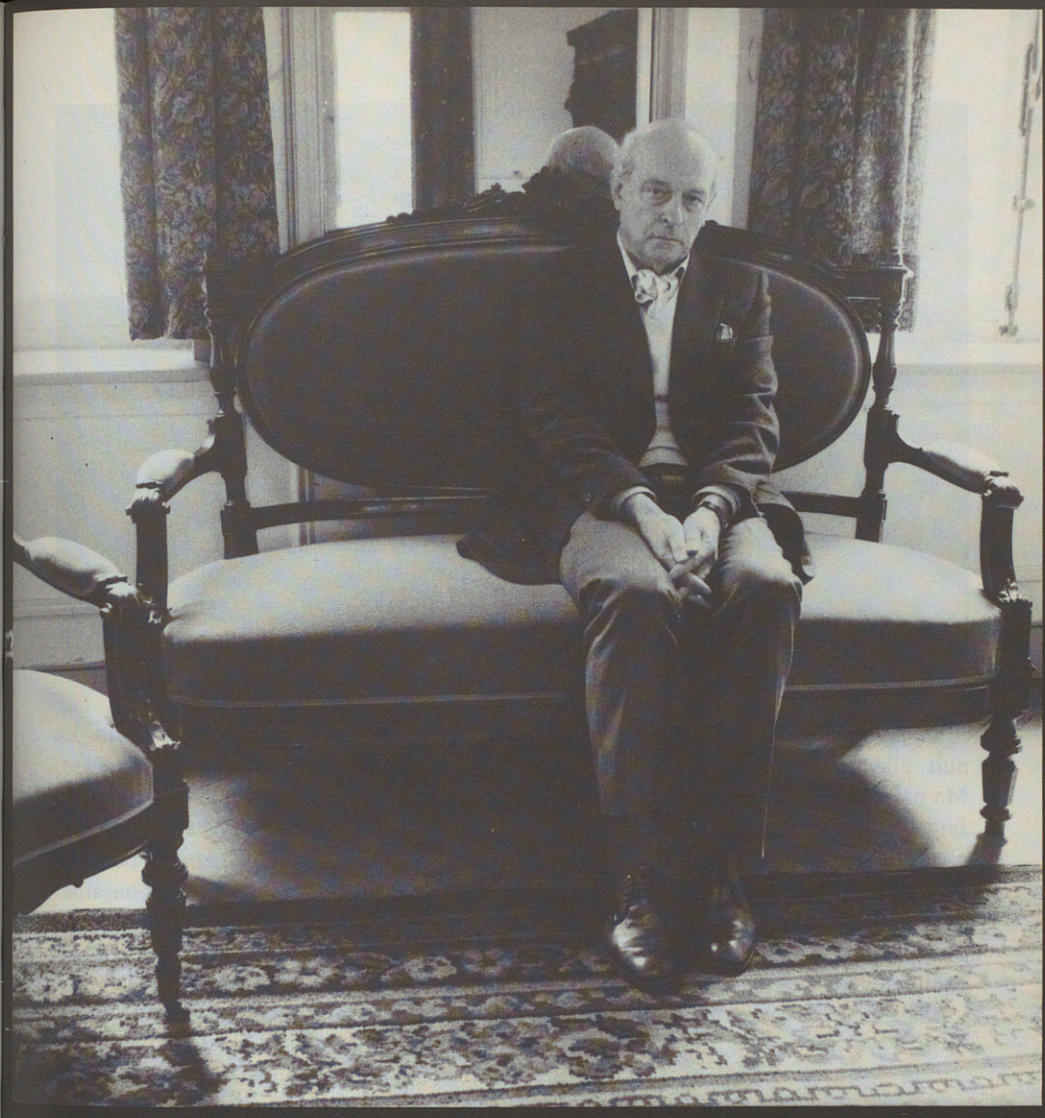
Un moment de silence

Tout à coup j'ai eu peur du silence. Il me semblait que ce n'était pas un bon silence. C'était un silence qui avait tout envahi. Même la vieille armoire qui la nuit craque avait l'air d'obéir non sans stupeur à l'ordre — venu de nulle part — de se taire. J'avais l'impression que le monde qui commençait là, de l'autre côté de ma fenêtre, était une salle immense où rien ne bougeait. Comme une sorte de salle de concert universelle où aucun concert ne se donnerait et où les chaises prêtes sur la scène attendraient un orchestre qui ne viendrait jamais. Et ce m'était insupportable de n'entendre aucun soupir, aucune voix. J'aurais tellement aimé que le concert que j'attends depuis toujours commence. Mais je restais, bien que le silence ce soir-là était de ceux qui n'annoncent pas les concerts.

Si j'avais entendu tomber ne fût-ce qu'une feuille morte et son crissement léger à la fois grinçant et exquis sur le trottoir, tout se serait remis en place. Mais rien. Et je n'ai pas osé aller à la fenêtre de peur que les nuages se soient arrêtés dans le ciel et que, derrière eux, la lune, les étoiles, tout soit pris dans les glaces.

Un secret — il y a de nombreux secrets — n'est pas gardé par un dragon à l'entrée d'une grotte. Un vrai secret est gardé de par sa nature même. Imaginons un pont qui ne joindrait pas deux rives, qui ne franchirait aucune vallée, aucune rivière. Imaginons que ce pont, au lieu d'être fait de béton ou de pierre, soit fait de vent. Mais de vent immobile, de vent arrêté pour toujours. Personne ne soupçonnerait que ce pont existe, d'abord parce que personne ne songerait à chercher un pont dans l'air, là où ne coule aucune rivière, là où il n'y a pas de rivage, là où aucune vallée n'existe. Les oiseaux et les avions le traversent et personne ne pourrait deviner que là s'élèvent des arches silencieuses.

Si jamais quelqu'un lit ces lignes, ce pont existera un peu (très peu) parce que, peut-être, le lecteur s'arrêtera un instant de lire et rêvera. Il essayera de se représenter ce pont pour personne, et le verra en imagination bleu ou gris suivant le temps qu'il fait



et se demandera ce qu'il adviendra de ce pont fait de vent immobile les jours de tempête. Il voit les immenses vagues du vent qui se fracassent contre les piliers, dont le ressac projette l'écume à des hauteurs inouïes.

Mais tout cela n'est que rêve à partir d'une définition imaginaire d'un pont d'air qui ne relie aucune rive et ne franchit aucune vallée. Il ne s'agit que d'un faux secret, comme les secrets gardés par les dragons, celui de la légende du Graal, ou même celui de la messe orthodoxe, qui est protégé par l'iconostase.

Rien ni personne ne pourra donner ne fût-ce qu'un début de réponse à ce moment de silence qui semblait me convier à écouter.

La nuit

Le matin est loin, très loin de la nuit. Mais on peut y compter: la nuit viendra. La nuit, elle, ne se termine jamais. Il faut un hasard exceptionnel pour que la nuit cesse. Ma naissance est un de ces hasards. Avant ma naissance, je n'étais jamais né encore. Jamais. Avant ma naissance, la nuit ne cessait pas. Sans début, sans fin, toujours, c'était la nuit. Maintenant, depuis que je suis né, il ne reste plus que de petits bouts de nuit, interrompus pas l'aube. Il faut un hasard exceptionnel, comme tous les hasards: comme si le zéro sortait à la roulette tout le temps, pendant un mois. «Des hasards comme ça, ça arrive» disaient les douze singes de Huxley en présentant les œuvres complètes de Goethe qu'ils venaient involontairement de taper à la machine.

Mais tout ça va cesser. Alors ce sera de nouveau la nuit.

Notes pour un personnage de *Nuit*.

Comme tu me plairais, ô nuit! sans ces étoiles
Dont la lumière parle un langage connu!
Car je cherche le vide, et le noir, et le nu.

Baudelaire.

Il est minuit et tout va bien.

Laurel (1890-1965) et Hardy (1892-1957).

Transparence

Ce matin, la rue était triste. Je regardais les vitrines et j'espérais voir s'y refléter la silhouette d'un ami perdu qui s'arrêtait parfois ici. Mais il n'y avait rien que la transparence des vitres où étaient suspendues quelques gouttes de pluie.

Rien

CHAT. — Si nous mettons l'oreille à terre, nous entendons à grande profondeur le chant des fleuves souterrains. Qui essaient de nous dire. Rien. Qui essaient de nous dire. Quoi? Qui essaient, essaient de nous dire. Rien.

Nuit, p. 44.

Anges

Blancs, blancs, tout blancs,
J'ai vu des anges en cheveux,
En longs cheveux blancs
Et en ailes de feu.
Leurs yeux?
Violets, violets, violets,
Et en même temps verts.
Verts, verts, très verts.
Que regardaient-ils?
Ils regardaient demain.
Demain, demain, demain
Quand nous ne serons plus rien.
Et leurs mains?
Pour plaire aux morts
Les anges avaient les mains
Froides, froides,
Très froides.

Le rire des dieux

OMBRE DE Mme VAN K. — Autrefois, les dieux se promenaient sur la mer en marchant. On les entendait rire de loin. C'était le rire clair du rien.

Nuit, p. 53

L'instant

Le monde se conjugue au présent de nos sens et l'instant est son éternité. Depuis toujours, j'ai vu les nuages violets glisser de l'ouest à l'est dans le tumulte et le silence. Ni passé, ni futur. Ils sont là en une sorte de permanence fuyante. L'instant. Mon voyage, ou plutôt ma flânerie, m'apporte émerveillement et vertige, mais s'accompagne toujours d'anxiété. Bien entendu, quand je parle de l'instant, il ne s'agit pas du fait divers qui meurt en naissant, mais de l'instant où le monde semble offrir l'éternité. C'est la mer mêlée au néant. La merveilleuse mer, le merveilleux néant.

Peut-être est-ce le voyage du poète. Toute la poésie chinoise est là. Dans quatre vers de Li Taï Po, l'univers livre d'un seul coup tout ce qu'il a à donner.

Parmi les fleurs un pot de vin
Je bois tout seul sans un ami.
Levant ma coupe, je convie le clair de lune;
Voici mon ombre devant moi: nous sommes trois.

Bouleversant, admirable, et délicieux message du rien.

Aller à la rencontre de l'instant, le chercher, tenter de le capter, c'est aussi l'itinéraire de nombreux poètes occidentaux.

J'aime ce voyage qui mène aux frontières du dire.

«Écrire», dans *Cathédrale*, p. 78.

Éternité

Les fleurs du cerisier s'effeuillent.
Je pensais qu'il neigeait.
Le printemps est déjà vieux.

Saisir l'instant

J'étais étendu sur mon lit, encore à moitié vêtu, et j'entendais par la porte ouvrant dans la tapisserie les voix de l'homme et de la femme dans la chambre contiguë. Tout en bas, il y avait un léger clapotis, c'était sans doute dans la rue, l'eau perpétuellement courante de la fontaine, non ce n'était pas la rue du village, c'était la mer qui léchait les degrés de marbre de la maison. Ils devaient maintenant être en face avec leurs barques garnies de lampions — en face près des îles. Peut-être étaient-ils descendus et avaient suspendu leurs lampions dans les branches du jardin du

monastère et ils étaient assis dans l'herbe côte à côte entre cinq mille lys en fleur et pieds de romarin et ils chantaient. Les notes étaient comme des oiseaux volant haut, si haut qu'elles gardent encore la lumière qui a dévalé derrière le monde, jusqu'à ce que celle-ci ait partout recommencé à vivre. Maintenant le chant s'éteignit, mais brusquement il resurgit tout proche, plus nourri, avec des sonorités plus sourdes — on eût dit les sons chargés d'âme d'un oiseau — aussi près du langage humain, plus humain que le langage, imprégné d'une vie sourde, jaillissante, pas exagérément haut et cependant tout près de moi. C'était là-bas, derrière la porte de la tapisserie, qu'il était. Ce n'était pas un chant, c'était effectivement le rire léger, résonnant sourdement de cette belle grande femme.

Hugo von Hofmannsthal, «Souvenir de beaux jours»,
dans *Lettre de Lord Chandos et autres essais* (trad. Albert Kohn).

Conversation avec l'ermite

— On dit que si le bleu du ciel s'écaillait, on verrait une couche de rouge qui, elle, est indélébile. On ne saura donc jamais ce qu'il y a sous le rouge. Une voûte de brique ou de marbre? Un lourd plafond de chêne, du torchis? Ou un papier très léger collé sur de minces baguettes de bois (comme on fait pour les cerfs-volants)? Ou bien des portiques aux architectures fragiles et formidables tendus de rideaux de cristal si minces qu'on pourrait les traverser sans les briser?

— Non. Il y a là insomnie sans couleur. C'est là que défilent les fanfares mortes.

Une fenêtre totale

CHAT. — Les secrets? On ne voit rien. Le ciel est une fenêtre qui occupe tout le ciel. Une fenêtre sans croisée, sans cadre et sans mur autour du cadre. Une fenêtre immense, sans maison, rien qu'une fenêtre sans rien autour. Le ciel est une fenêtre totale. Et c'est triste cette fenêtre toute seule qu'on appelle ciel. Et d'ailleurs comment regarder par une fenêtre qui n'a ni encadrement ni murs? Comment voir par une fenêtre sans maison?

Nuit, p. 29.

Écrire

Écrire en Flandre

PARMI LES ÉCRIVAINS DE FLANDRE, MAETERLINCK EST LE PREMIER QUE J'AIE découvert. Son monde m'est très proche. J'y suis entré par la musique: chaque soir, avant le dîner, mon père s'asseyait au piano et jouait *Pelléas* (il y avait en ce temps-là des réductions pour piano de tous les opéras). Tout en jouant, il chantait tous les rôles. Et moi j'étais assis en tailleur sous le piano et j'étais enveloppé par la musique qui devenait pour moi la forêt, la grotte ou le navire s'éloignant sur la mer. Parfois mon père m'appelait, je sortais de dessous le piano et il me faisait chanter un passage pour lequel il lui fallait une voix d'enfant. C'était la chanson de Mélisande à sa fenêtre: «Saint Michel et saint Raphaël / Tout le long du jour...» Plus tard, très jeune encore, je l'ai lu, d'abord *Pelléas* et puis *Les Serres chaudes*. Ce langage me touchait directement et c'était comme si j'avais vécu dans son monde.

Max Elskamp, je l'ai connu par ma mère. J'étais encore enfant quand je l'accompagnais au Musée d'Anvers où elle me montrait la *Vierge* de Fouquet. Portrait d'Agnès Sorel, dit-on. Portrait de femme très ambigu, encadré des fameux anges bleus et rouges qui ne parviennent pas à attester son innocence. Ma mère ne m'a pas donné d'explication mais m'a récité le poème d'Elskamp:

Marie épandez vos cheveux
Voici luire les anges bleus
Et dans vos bras Jésus qui bouge
Avec ses pieds et ses mains rouges.

Elle me faisait aussi le récit de ses visites au poète qui s'enfonçait lentement dans la démence.

Plus tard, j'ai lu et relu la *Chanson de la rue Saint-Paul*. Et j'ai flâné souvent dans cette rue alors *blanche comme un pôle*. Blancheur de toutes les façades, qu'on repeignait encore tous les ans. Je m'arrêtais longuement à l'église Saint-Paul où j'aimais entendre les sirènes des navires, dont l'appel se mêlait au chant des orgues.

Il y a eu ma mère aussi qui, tant en ce qui concerne la langue que l'approche de la littérature, a eu sur moi une grande influence. Elle m'a ouvert les yeux sur beaucoup de choses en me montrant ses textes. Dès mes treize ou quatorze ans, elle me montrait ce qu'elle écrivait pour avoir mon avis, pour pouvoir en bavarder. J'étais donc obligé de regarder un texte autrement que si je le lisais simplement, elle m'expliquait ce qu'elle voulait dire et que j'ai mieux senti alors dans ce qu'elle avait écrit. Comme elle avait une approche concrète des choses, cela aussi m'a formé à regarder ce qu'on

appelle «la nature», directement et avec une grande attention. Mais par nature j'entends ici tout ce qui nous entoure et qui est appréhendé par les sens, aussi bien un terrain vague que le port d'Anvers, par exemple.

Beaucoup plus tard, j'ai eu la révélation de Crommelynck. Cette révélation s'est faite à travers la description du décor des *Amants puérils*. J'avais peut-être déjà lu Crommelynck auparavant, mais sans accrocher. Même si Crommelynck était à moitié français, je ne crois pas qu'un tel texte aurait pu être écrit par un Français. La description du lieu, la description des baies donnant sur la mer, correspond à une sensibilité et à une vision qui nous sont propres.

Je n'ai pas oublié Ghelderode. On considère très souvent, dans le domaine du théâtre, que la littérature flamande de langue française est avant tout représentée par Maeterlinck et Ghelderode, mais il me semble qu'il y a — c'est peut-être un peu violent de l'affirmer comme cela — quelque chose de faux chez Ghelderode. Guiette écrit que Ghelderode a résolu le problème de la langue en se réfugiant dans le passé, dans le XVe siècle. Il échappait ainsi à une réalité qui devenait soit trop flamande, soit trop francophone, dans laquelle il ne pouvait pas s'intégrer et dans laquelle surtout sa langue ou sa non-langue ne trouvait pas de place. Ce qu'il a imaginé, c'est une sorte de rêve baroque, mais à mon avis, sauf peut-être dans *Mademoiselle Jaïre*, c'est souvent faux, on a l'impression qu'il se force pour avancer.

Et puis il y a Paul Neuhuys, que j'ai connu plus tard encore mais dont certains poèmes me touchent beaucoup. J'ai senti très souvent que nous avions suivi des chemins un peu parallèles — lui aussi est un inventeur de mots — et nous nous sommes rencontrés comme des voisins ou plutôt l'un et l'autre comme des descendants — lointains il est vrai — de Dada.

Autre anversois, Guy Vaes vit en une sorte d'osmose complexe et douloureuse avec le monde. Il est important de savoir qu'il fait de longues promenades solitaires à pied. Le soir, lorsqu'il revient de Bruxelles, il descend à Hove et marche dans la nuit et n'arrive chez lui que deux heures plus tard. Je crois que sa pensée est un chemin aussi. Son dernier livre *L'Envers*, est à la fois une longue promenade dans Londres et en lui-même, et comme pour toute démarche initiatique c'est le chemin qui importe, qui a une signification, et non le but, qui n'est jamais atteint. *L'Envers* finit d'ailleurs sur une autre ouverture, un nouveau *poteau indicateur*: «Et voilà que l'ombre du garçon — une ombre plus impressionnante que celui qui la projetait toucha l'extrémité du pont.»

L'œuvre de Guy Vaes (comme celle d'Elskamp, de Maeterlinck ou de Crommelynck) est loin de l'alternative linguistique infantile et nuisible dans laquelle on veut enfermer les écrivains flamands de langue française. Les questions, l'angoisse, l'espérance et la désespérance de *L'Envers* se posent dans toutes les langues.

«Je regrette amèrement de ne pas savoir le flamand. C'était la langue qu'il m'aurait fallu, puisque le belge n'existe point!...» écrit Max Elskamp en 1893 dans une lettre citée par Robert Guiette. «... En d'autres termes je ne puis plus travailler, car je ne suis plus sûr de savoir une langue!... Quelle bonne chose ce serait d'être d'un pays à soi, fût-ce la Belgique, si ça existait!» Robert Guiette souligne que c'est le drame de tout écrivain qui vit dans un milieu dont il ne parle pas la langue. «Cela explique, dit-il, leur souci de se créer une langue ou un style si personnel qu'il ne relève que d'eux-mêmes. De Coster dans *Ulenspiegel* pastichera le français du XVIe siècle. Lemonnier se créera, à coups de dictionnaire, une langue baroque qui rebute aujourd'hui les lecteurs.» (*Max Elskamp*, Paris, Seghers, 1955, p. 56-57.)

Un drame? Est-ce un drame? On l'a dit et redit. Plutôt une crise. En général assez courte. Au moment où, parlant le français approximatif de l'Anversois, j'ai débarqué pour la première fois à Paris, j'ai remarqué avec stupeur qu'en France, les mots volent. Tandis que nous nous traînons à ras de terre, entravés par l'accent et surtout par la syntaxe dont la pauvreté ligote la pensée. J'avais dix-neuf ans. Je me sentais découragé, pis: humilié. J'avais beau me dire que les abords de la gare du nord étaient sinistres, et que les maisons couvertes de suie aux façades écaillées étaient lugubres, une voix en moi répondait: «oui mais je parle mal. Je ne connais pas le français, je connais mal le flamand, je n'ai pas de langue.» Je ressentis alors intensément «la difficulté d'écrire». J'ai cru longtemps que je n'arriverais jamais à m'exprimer à peu près correctement et que je ne trouverais jamais *l'alliance,* c'est-à-dire l'unité de l'arbre et de ses racines.

J'enviais les écrivains flamands qui avaient toutes les chances, me semblait-il. Ils participaient à la renaissance du néerlandais et n'avaient qu'à puiser aux sources vives du langage dont moi, francophone de Flandre, j'étais privé. Changer de langue? Impossible. La partie créative de nous-même se forme très tôt par associations mystérieuses qui se font entre le monde et le centre de nous-même, là où brûle notre lampe secrète. Ces associations sont les mots qui sont à la fois les messagers du monde et nos messagers vers les hommes, les bêtes, et même vers les choses. Quand il neige, nous disons: «tiens, la neige» et la nommer nous la rend chère. Et c'est ainsi que pendant l'enfance les mots engrangent en nous leurs moissons d'or.

J'ai appris le néerlandais plus tard. Je le parle correctement, je le lis, je l'écris, mais cette langue que j'aime se refuse en moi aux métamorphoses de la création et reste une traduction. Pas nécessairement une traduction du français, mais une traduction de ce que je désire dire en ce que je dis. Les quelque trois cents mots de flamand appris pendant mon enfance et qui sont chargés de magie, ne sont pas assez nombreux pour vaincre aux grandes batailles de la poésie. Tandis que le français, mon outil, est fait à ma main comme le manche de la bêche à la main du jardinier. Outil maladroit, ai-je dit, mais le seul outil.

Il n'y a pas longtemps, j'ai appris que les écrivains flamands de ma génération avaient leurs problèmes. Marnix Gijsen écrit dans *Zelfportret, gevleid, natuurlijk:*

> Chez moi on ne parlait que le dialecte anversois et je n'ai «joui» que de l'enseigement en français tandis que le néerlandais était systématiquement saboté (une heure par semaine chez les Célestins et ce pendant le temps réservé hebdomadairement à la confession, donc, en fait, vingt minutes)... Le résultat, pour moi en tout cas, a été que j'écrivais le néerlandais à peu près comme une langue morte, comme j'aurais écrit le latin... (p. 84-85.)

Je me rendis compte que si je souffrais de ne pas avoir de racines, les écrivains flamands souffraient aussi. Ils avaient des racines, mais ils n'avaient pas d'arbres. Ces temps sont loin. Le problème de la langue est résolu en Flandre. Désormais la société flamande devenue cohérente n'est plus «coupée de ses élites».

Suzanne Lilar, Paul Neuhuys, Guy Vaes, moi-même et quelques autres sommes les derniers représentants d'une race en voie de disparition. Je n'évoquerais pas ces questions qui n'intéressent plus personne si elles n'avaient encore des répercussions sur la création théâtrale.

L'auteur dramatique flamand de langue française ou d'origine flamande, même s'il a quitté la Flandre depuis longtemps, est confronté à tous les niveaux de la création à des problèmes complexes. Le premier est celui *du lieu de l'action*. Tous ceux qui ont écrit savent combien le lieu est à la fois un obstacle et une aide à la création. Pourquoi? Parce que le lieu quand il est *situé socialement* commande l'action, le ton et la langue. Si je situe une pièce au port d'Anvers, je ressens moi, écrivain de langue française, une gêne. Je vois mes personnages, je les entends parler: ils parlent flamand. Quand j'ai commencé à écrire *La Ville à voile,* je sentais si fort la présence d'Anvers, ses maisons, ses docks, ses pierres, son odeur, qu'il m'était impossible d'écrire.

J'étais paralysé par la réalité. D'autant plus que j'avais donné à mes personnages des noms de chez nous. *Monsieur Vermeulen* me tirait par la manche chaque fois que je tentais de lui faire dire une réplique et *Madame Vermeulen,* son épouse, s'esclaffait quand je lui faisais dire: «Voulez-vous me faire le plaisir d'entrer.» Et pourtant je la sentais, ma pièce, au fond de moi, mais étant «rêvée» en français, elle exigeait une autre maison que telle maison précise de la place Falcon à Anvers et d'autres personnages que ceux que j'ai rencontrés si souvent dans les petits cafés le long des quais. Jusqu'au jour où, me promenant dans le quartier du port, du côté du Pilotage (c'était un jour de mars que je n'oublierai jamais), je vis au-dessus de la ville d'immenses nuages blancs étincelants dans un ciel d'un bleu dur. Grâce à une illusion d'optique comme on en a dans un train à l'arrêt lorsque le train du quai d'en face s'ébranle, j'eus l'impression que les nuages étaient immobiles et que c'était toute la ville qui démarrait sous d'immenses voiles blanches. Et je dérivai avec Anvers, dont la présence se métamorphosa aussitôt en une autre réalité infiniment plus forte et plus libre. Mes personnages en étaient l'équipage mais comme ils étaient encore retenus par les amarres de leurs noms, je les rebaptisai Josty, Monsieur Roi, Agréable ou Feroë. Tout de suite, ils parlèrent. Les problèmes de langage se dénouèrent et, embarqué dans ma ville à voile, j'entrepris la périlleuse et merveilleuse traversée qu'est l'écriture d'une pièce. Il est donc impossible pour un auteur flamand de langue française d'écrire

«en prise directe» sur un lieu précis situé en Flandre. Les écrivains flamands eux, ont pu le faire avec efficacité et force. C'est le cas par exemple pour *Het Gezin van Pamel* de Cyriel Buysse (1903) qui se meut avec aisance dans un milieu rural très précis et qui pose avec vérité un problème social. Or, vers la même époque, en 1892, Maurice Maeterlinck publiait son *Pelléas et Mélisande*. On a dit de cette pièce qu'elle est flamande. Elle l'est, dans l'esprit, autant que la pièce de Cyriel Buysse l'est dans sa situation. Mais Maurice Maeterlinck a évité de la *situer* en Flandre. Arkel roi des Forêts, Golaud prince sans peuple, Mélisande princesse égarée errent dans un château qui n'existe nulle part. Toute référence au réel est évitée. La scène est en nous. Dans ce monde rêvé, la langue à la fois classique et symbolique de Maeterlinck s'épanouit sans heurts. Et personne ne songe à sourire lorsqu'à la fin de la pièce Arkel dit, tandis que Mélisande meurt: «Attention... Attention... Il faut parler à voix basse. Il ne faut plus l'inquiéter... l'âme humaine est très silencieuse... l'âme humaine aime s'en aller seule...» langage qui semblerait insupportablement faux dans un décor et une situation réalistes.

Beaucoup d'autres auteurs dramatiques belges ont eu à résoudre le même problème. Ghelderode s'est réfugié dans un XVIe siècle de légende ou hors du temps. Voyez *Pantagleize* dont l'action se situe, écrit Ghelderode, «dans une ville d'Europe au lendemain d'une guerre et à la veille d'une autre».

Crommelynck lui aussi se garde de situer son histoire. Il était pourtant de mère française et très peu flamand (quoique je l'aie entendu parler le patois de Malines avec un superbe accent local). Lorsqu'il écrit *Les Amants puérils,* pièce qui se passe, j'en suis sûr, au bord de la mer du Nord, il décrit ainsi le lieu de l'action:

> C'est le salon commun, à la villa des Tritons, devant la mer. Par l'immense baie vitrée on ne voit que le gouffre d'air éblouissant et froid. Des housses ou des rideaux de toile blanche recouvrent tous les meubles, tous les tableaux, les vitrines, la pendule, le tapis. Seuls sont nus les miroirs gelés et le lustre de Venise pareil à un buisson de givre.

Peut-on masquer plus soigneusement la réalité? Seuls les miroirs gelés ne sont pas voilés mais ne reflètent que les housses, les rideaux ou les gouffres d'air. N'est-ce pas indiquer d'emblée que la pièce est vouée aux vertiges intérieurs et se cachera du monde extérieur?

Voilà donc le théâtre flamand de langue française, voué aux lieux rêvés. Défense d'entrer dans les salons de Molière ou dans la cuisine de Pinter. Nous sommes mis au défi d'inventer des lieux scéniques et, en même temps, nous sommes obligés de créer un langage qui réponde au lieu et à la situation choisis. Ces obstacles, ces problèmes, deviennent aussi notre force. Pendant longtemps je m'en suis irrité. A présent, je m'en réjouis. Je suis certain, je sais d'intuition, que Crommelynck a écrit d'un trait sa fulgurante description du décor sur lequel s'ouvre le rideau des *Amants puérils*. Je sais aussi qu'après avoir recouvert tous les meubles de housses, il a été comme porté et il a su que les premiers mots de sa pièce devaient être:

> FIDÉLINE. — Comment osez-vous mentir ainsi?

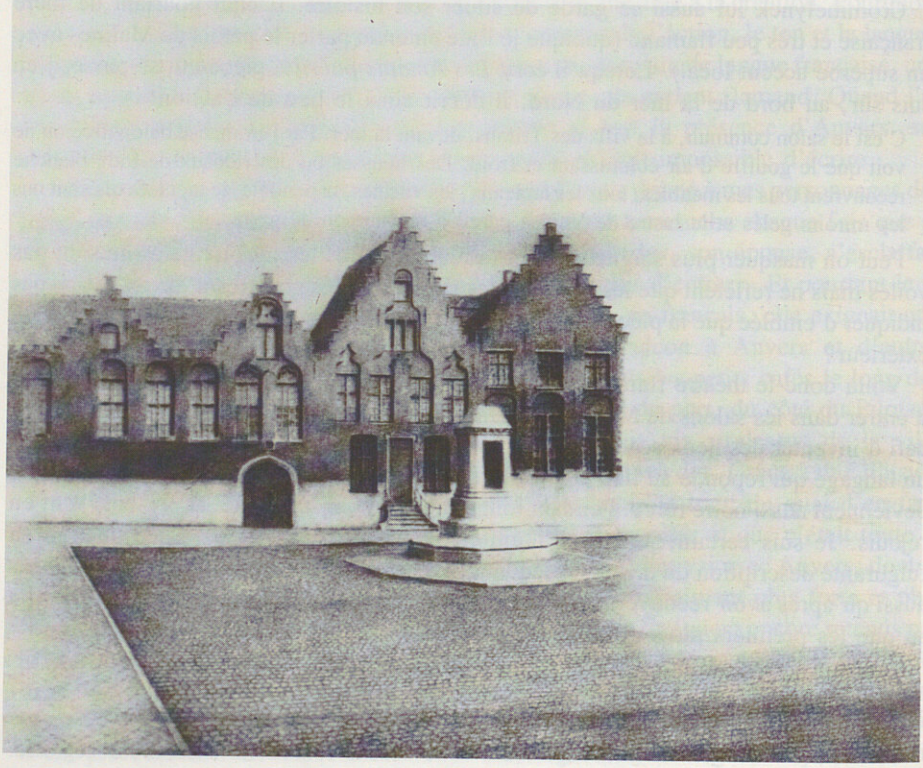
Et plus loin:

> FIDÉLINE. — On voit les mensonges dans votre bouche comme les dents d'une négresse.

L'espace du théâtre n'est pas l'espace de la vie. C'est un espace magique qui se crée devant nous, et avec la complicité du public. Un espace magique qui dispose de son Temps, de sa Réalité, de sa Morale. Qui a son rire et crée son effroi à lui. Qui naît et meurt devant nous. Qui a au début de la pièce son avenir et à la fin ses souvenirs. Beau et mystérieux feu dont la flamme froide ou brûlante nous consume. On voit alors que le fond du problème n'est ni le flamand, ni le français, ni l'anglais, ni le russe. Finalement peu importe la langue de la création. Ce qui importe, c'est de se créer *sa langue de théâtre,* qui sera aussi différente de la langue de la vie que le français d'un avocat l'est du français d'un chauffeur de taxi. Langue fabriquée à partir de la situation et du décor, langue dont la syntaxe et le rythme sont commandés par les personnages et par la présence du public. Beaucoup de nos auteurs dramatiques flamands francophones ne s'en seraient peut-être jamais aperçus s'ils ne s'étaient trouvés dans une situation sociale particulière. Nos deux cultures suscitent en eux de profondes incertitudes d'identité, c'est-à-dire des incertitudes de temps et de lieu. Obligés de les résoudre, ils ont trouvé dans le combat même les conditions de la création.

Dans *Études de Littérature française de Belgique offertes à Joseph Hanse,* p. 31-34.

Fernand Khnopff, *Une ville abandonnée.*



Dominique Rolin A Paul Willems

Collaborer à l'ouvrage qu'on vous dédie m'apporte une émotion faite aussi bien de plaisir que d'anxiété. Plaisir d'être convoquée une fois de plus par ceux que je nomme «les miens» — et quand je dis «les miens» vous comprenez, n'est-ce pas, que cela dépasse les bornes de ma famille personnelle. La notion «miens» couvre notre pays de naissance dans son entier, c'est-à-dire notre mémoire communautaire où se combinent aussi bien les harmonies que les dissonances. Anxiété devant ce petit travail qui me pose un problème, bien qu'il se profile avec un naturel plein d'élan: comment rassembler une somme d'impressions anciennes qu'il me faut réinvestir avec le maximum de spontanéité? Comment éviter la répétition d'une foule de perceptions dont je n'ai jamais cessé de faire le compte, romanesquement, de livre en livre exactement comme vous l'avez fait, vous, de votre côté? Bref, comment vous témoigner une amitié bien d'aujourd'hui quoique issue de nos travaux les plus lointains? Car nous nous connaissons uniquement à travers eux et nos rencontres dans la réalité ont été rares.

Je termine à l'instant la relecture de votre *Ville à voile* qui répond à la question. Le sourd enchantement dont rayonne la pièce joue de nouveau à plein. Enchantement particulier que je qualifierai de «natif», de «natal» puisqu'il m'engage à vous parler comme si nous étions parents.

Le livre est donc là, à portée de main, de cœur et d'images. Son titre agit déjà à la façon d'une espèce de laissez-passer d'oreille donnant libre accès à la ville d'Anvers, votre lieu. Vous avez sûrement noté que la consonne *l* s'y répète quatre fois et le *v* deux fois. Il ne s'agit pas d'un hasard, qui ne peut se mêler des affaires de la création. Les caractères aux vibrations mouillées de *La Ville à voile* frissonnent à l'ouïe de qui s'entête à capter le sens et la forme, l'envers et l'endroit d'une expression: c'est par la musique exclusivement que tout commence et se termine. Quatre ailes m'emportent donc très haut dans le ciel anversois avant de me larguer en a pesanteur brumeuse au-dessus de ses innombrables habitations, celles-ci serrant de près l'Escaut ouvert sur son port. Ma situation de cartographe aérien m'a permis de goûter entre-temps le froid salé de la mer proche, d'entendre l'incessant carillon des églises, et surtout de recevoir de plein fouet le vent du nord que nous respirons — ici-même — comme aucun étranger ne le fait: il y a là une science du souffle face au large, un large à la fois austère et furieux où se mélangent — sans jamais se nuire — l'espace et le temps. Dans mon enfance, lorsque je parcourais le sable argenté de nos plages désertes à l'époque, l'intuition me venait qu'il est fou de dissocier l'une de l'autre ces deux puissances dont tout donne à penser qu'elles sont inconciliables. J'avais la certitude qu'on peut être dominé par l'infini, ou par l'éternité, à condition de le vouloir.

Avant de toucher le plateau de votre théâtre proprement dit, on se promène un moment parmi les toits de la ville qui ressemblent aux ponts d'une armada de bateaux à l'ancre. Un geste de magie pourrait couper — dirait-on — leurs mille amarres. Mais cela ne se produit pas: les voilures claquantes retardent encore notre plongée dans l'intérieur de M. Roi. Finalement les murs s'écartent puisqu'ils ne sont que les pages d'un livre. Le vieux brocanteur est là, solide et truculent, qui intrigue au milieu de ses proches: sa femme Paysage, Agréable l'homme de peine innocent et bégayeur, Josty-la-Fortune revenu au pays après quarante années d'exil à Bornéo et son éter-

nelle fiancée Feroë la bouquetière, Anne-Marie la sournoise et son cupide amoureux Dile, et surtout l'énigmatique mannequin de cire, jumelle d'Anne-Marie, que vous avez curieusement nommée Fenêtre. Et l'étrangeté naît aussitôt: à mesure que se développe entre ces personnages une action pourtant bien concrète, on s'aperçoit qu'il s'agit d'un dialogue de sourds. Chacun se parle à soi-même, en aparté solitaire. Ils n'ont plus rien à voir avec des corps de fiction qui s'attirent ou se repoussent. Comme ils sont le produit de votre imagination tour à tour burlesque, tendre, tragique, rêveuse, féroce ou démente, très vite ils s'imposent comme autant de signes codés, les révélateurs de votre univers caché. Vous vous contentez de nous les transmettre par le biais d'un drame tout à fait direct d'apparence et fixé dans la structure d'un naturalisme banal. Serons-nous piégés par ce naturalisme? Pas le moins du monde. Le passage entre votre «dedans» muet et notre «dehors» de lecteur ou de spectateur est brusquement secoué par un total renversement dans le choc des valeurs — le phénomène n'était pas prévisible. Voici que le familier explose dans tous les sens, le concret se brise, le banal transfiguré se dilate jusqu'au cœur de l'irrationnel. Nous voyons ainsi la grande poupée Fenêtre comme n'importe quelle fenêtre ouverte à deux battants sur l'autre versant des choses, et cela nous prend, nous inquiète. Visage aussi, l'épouse humiliée mais têtue dans son vain espoir de communiquer avec autrui, n'est plus désormais qu'un visage vacant. Josty l'aventurier gonflé d'or et d'expériences prend le volume d'un généreux fantôme que rend fou sa quête d'un amour impossible. Centré sur son désir, il s'impose à nous comme la clé du spectacle. On se rend progressivement compte que son désespoir est l'incarnation d'une certaine nostalgie, la Nostalgie majuscule, sensible de la première à la dernière réplique de votre texte.

La Nostalgie! On peut insister à son propos. Elle n'habite pas uniquement votre *Ville à voile*; dans son impalpable présence, elle est la propriété de chacun de nous. Enracinée dans notre sol, elle a su pousser et s'épanouir, susciter le plus singulier patrimoine qui soit. Elle est devenue notre seconde nature. Permanente, elle répand partout un brouillard riche et baroque où se condensent les actes du conscient et les besoins de l'inconscient. Elle est inventive, et brillante dans son obstination à noyer les contours souvent trop secs de ce qu'il est convenu de nommer la raison. Elle triomphe sur toute la ligne puisqu'elle a su produire des écrivains tels que Charles De Coster, Maurice Maeterlinck (dont vous êtes proche), Emile Verhaeren, Michel de Ghelderode; des peintres comme Jérôme Bosch, Pieter Breughel, Memling, Van der Weyden, tant d'autres. Ainsi pouvons-nous paisiblement assurer que la Nostalgie, à travers les blancs et les noirs du temps, a maintenu et renouvelé notre tradition grâce à la sévérité de son délire.

Méfions-nous cependant: elle est à double face. Baignée de lumière d'un côté, de ténèbres de l'autre, elle se révèle positive ou dangereuse selon l'angle. Si nous cédons à sa part d'ombre, elle nous emprisonne à vie dans de vieilles coulisses périmées, là où l'on se survit à soi-même en regrettant ce qui fut, ce qui aurait pu être. En revanche si nous choisissons sa part de lumière, nous voici poussés loin en avant des décrets chétifs imposés par le sort. Elle nous accorde alors toutes les libertés, toutes les légèretés du monde. C'est ce que j'ai tenté de faire: la Nostalgie s'est montrée belle et bonne puisqu'elle m'a protégée de la tristesse d'avoir quitté notre pays. La très mince distance qui m'en sépare, purement relative, s'est annulée d'elle-même au cours des années. Pourquoi? Parce que mon souvenir de la Belgique soumet ma tête à un constant effort d'accommodation. Mon souvenir n'est plus un souvenir. Dès que ma pensée me refoule vers ce que j'ai le mieux connu autrefois, elle se met en état d'alerte, s'excite et gaîment me brûle. Le passé continue à m'investir d'un capital de nouveauté; ses perceptions soi-disant englouties sont autant de découvertes. Ainsi mon enfance et ma jeunesse du côté de chez vous, Paul Willems,

m'attendent dans le futur avec patience et fraîcheur.

Le silence au cœur duquel vous êtes resté, tranquille et têtu, au cours de votre vie d'artiste, peut également s'interpréter comme une riposte à l'esprit volontiers pervers de la Nostalgie, inévitable entité occupant nos territoires: bien que vous n'ayiez jamais songé sans doute à quitter ce Nord qui a toute notre fidélité, vous avez triomphé d'elle en ne gardant pour vous, pour votre œuvre, que la clarté de ses projets.

Avant de clore mon bref message, je vous rapporterai une séquence relative à ma vie privée: elle semblerait anecdotique au premier abord et sans rapport avec mon propos d'affectueuse estime. Pourtant, vous allez le voir, clandestinement il s'y rattache. Il y a environ quatre ans, une voix fraîche et déterminée que je n'avais jamais entendue me demandait par téléphone un rendez-vous. La rencontre eut lieu dès le lendemain. Je faisais ainsi la connaissance d'une Anversoise appelée Marion Hansel, cinéaste. Son but: réaliser un premier long métrage en s'inspirant de mon roman *Le Lit* dont la lecture l'avait touchée. Mon contact avec cette jeune femme se fit aussitôt intime, complice, aussi naturel et joyeux que si nous avions appartenu à la même famille. Et c'est à partir de ce petit fait qu'intervient l'originelle sagacité de ce que nous avons l'habitude de définir par *destin*. Mon livre était le récit ponctuellement autobiographique de la maladie et de la mort de l'homme auprès duquel je vivais. Le drame s'était bouclé — début, milieu, fin — dans une maison démodée d'Ile-de-France au cœur d'un printemps magnifique et parmi des collines douces, des prairies et des vergers en fleurs. Cependant Marion Hansel refusait d'emblée cette atmosphère au romantisme trop décoratif. Elle s'emparait du thème avec autorité tout en lui restant absolument fidèle. Elle décidait alors d'en situer l'action dans son propre pays de naissance — qui est le vôtre, Paul Willems. Vous voyez se dessiner la courbe? se renouveler le rendez-vous? Ma maison 1880 n'avait plus qu'à s'effacer au profit d'une péniche amarrée sur la rive d'un bras mort de l'Escaut, à proximité du village de Hingene que vous devez parfaitement connaître. L'ivresse légère de mon printemps personnel que dominait le désespoir cédait à la nudité d'un hiver au froid mordant. La neige recouvrait tout. Un soleil rouge sang illuminait les peupliers d'alentour cristallisés par le gel, des vols de corneilles troublaient parfois l'immobilité de l'air. Bref, au cours du tournage, on ne cessait de s'aventurer dans les perspectives d'un Breughel vivant. Une transposition aussi brutale de ma narration aurait pu me surprendre, n'est-ce pas, et me déconcerter sinon me choquer? Le contraire se produisait. Un travail de reconduction me ramenait du côté de mes sources, et cela malgré moi. J'obéissais sans arrière-pensée à une logique du retour, et cela m'apparaissait d'autant plus juste et plus doux que je ne l'avais pas directement voulu. On me donnait ainsi l'occasion de me retrouver. Une certaine musique interne, jusqu'alors enfouie dans mon inconscient, se laissait écouter de nouveau.

L'élaboration cinématographique du *Lit* d'un côté, la relecture de *La Ville à voile* de l'autre nous créent ainsi pour un moment des liens fortuits mais singuliers. Détachés des images d'un film et des feuillets d'un livre, nous sommes recouverts, peut-on dire, par un seul ciel comparable à quelque miroir fantastique: il nous reflète en nous résumant. Il nous fait mieux comprendre l'interminable mouvement de ses nuages, ses intervalles de limpidité, ses crépuscules froids et ses aubes souvent pluvieuses, en bref un monde tournant de vérités très vieilles, très secrètes, dont nous avons décidé d'être les messagers.

JUSQU'À LA FIN DE MES ÉTUDES UNIVERSITAIRES, JE NE ME SUIS JAMAIS RENDU compte que le fait de parler le français dans un milieu flamand pouvait faire problème. Mais quand je suis arrivé au barreau d'Anvers, en 1935 ou 1936, que je me suis inscrit au cabinet de l'avocat Antoine Franck, un grand cabinet de droit maritime — j'avais choisi le droit maritime non pas parce que je l'aimais particulièrement mais parce que tout m'y parlait de la mer et des bateaux que j'adorais — j'ai eu, comme jeune stagiaire, à plaider des affaires *pro deo* et je me suis alors trouvé brusquement en face de gens qui ne comprenaient pas le français. C'étaient pour la plupart des gens d'un milieu très simple, ils n'avaient pas assez d'argent pour se payer un avocat et on leur en désignait un d'office. J'ai donc eu à défendre des petits escrocs, des petits faillis, des petits voleurs, bref tout une population marginale de petits délinquants et de gens embrouillés dans des querelles, divorces, et autres problèmes confus.

Ces gens, je les comprenais bien mais je ne possédais pas suffisamment leur langue pour pouvoir bien les défendre. Et cela m'a posé un problème de conscience, parce que je me suis rendu compte que s'ils avaient eu un autre défenseur ils auraient été mieux défendus.

Et je me suis dit alors que c'était tout de même extraordinaire d'avoir à défendre des gens d'une ville que j'adorais — j'avais parcouru Anvers pendant des nuits et des nuits, des jours et des jours, je la connaissais à fond —, des gens avec lesquels j'avais des contacts directs, et de ne pas être capable d'expliquer suffisamment devant un tribunal de quoi il s'agissait exactement. J'ai alors essayé de trouver des milieux qui parlaient le néerlandais et je me suis rendu compte avec surprise que ces milieux existaient à Anvers. Ils étaient relativement nouveaux et ils faisaient en général partie du mouvement flamand. C'est ainsi que j'ai fait la connaissance de la famille de ma femme, qui était la fille du professeur De Groodt, qui enseignait l'histologie à l'université de Gand. C'était un homme merveilleux, qui a eu sur moi une grande influence. Grâce à cette famille, j'ai appris tout le problème social que posait la question du flamand en Flandre. Cela m'a fait un très grand choc: écrivant en français, j'ai cru assez longtemps que je trahissais mon milieu social. J'ai mis des années à comprendre que c'était une erreur. Aujourd'hui, je crois qu'il n'y a pas une langue, mais des langues, je suis persuadé que la langue a des fonctions très multiples: langue des marins, langues des métiers, des cercles très fermés, accents de classe (quoiqu'on fasse, on n'échappe pas à son milieu social). Chacun parle plusieurs de ces langues, choisit la langue requise par la situation où il se trouve.

Quelle est alors la fonction de la création littéraire? Elle est ailleurs. Je crois qu'on ne s'adresse pas à un public précis, c'est le public qui choisit, découvre en lisant si le livre l'intéresse. Le lecteur d'un écrivain n'est pas nécessairement quelqu'un de très proche, un habitant de la même ville, du même pays: je voudrais parler à mes lecteurs comme m'ont toujours parlé les livres de ma bibliothèque, parler à des lecteurs qui partout, ici ou ailleurs, n'importe où, ont le besoin d'entendre une voix qui s'appelle poésie.

Paul Neuhuys De «L'Herbe qui tremble» à «La Ville à voile»

Pour situer l'œuvre de Paul Willems, je m'en tiendrai à deux œuvres écrites à trente ans de distance: *L'Herbe qui tremble* et *La Ville à voile* — 1942-1972.

L'Herbe qui tremble semble être déjà un véritable manuel d'écologie. L'herbe qui tremble de froid, l'herbe qui tremble sous l'orage, l'orage qui semble extérioriser tout simplement ce qu'il y a de plus profond dans le cœur des hommes.

N'est-ce pas aussi à *L'Herbe qui tremble* que le peintre Magritte doit son meilleur titre: *Ceci n'est pas une pipe*? Dites-moi maintenant que fait cette pipe sur la table? Est-ce bien une pipe? Quel est le savant assez fou pour prétendre ... Il faut pouvoir nier avec force ... Il n'y a pas d'ange derrière la pipe. Regardez-la de l'autre côté et voilà une autre pipe ...

C'est-il pas l'herbe qui tremble de ce qui va se passer sur cette terre? Tout ce qui amuse devient immoral. On cherche en vain une petite lueur dans les yeux de chacun. Il peut neiger si fort qu'on ne peut plus se voir. Et l'auteur se souvient de la petite ville de Flandre. Un soir à Herenthals en sortant d'un restaurant. Il neigeait aussi si fort. Le vent chassait les flocons tandis que le carillon tré-

Mots: les tiroirs du *Magasin Roi* dans *La Ville à voile*.

buchait au rythme de la neige et s'envolait des toits en tourbillon sonore.

L'Herbe qui tremble évoque successivement la chute d'un arbre, un champ de narcisses, les taches de lumière qui pénètrent dans la forêt, la forêt des Ardennes, les quatre fils Aymon ... le roi des Aulnes ... et tout ce qui vaut d'être aimé. Mais aimer est un verbe divin qui ne concerne plus la plupart des mortels ...

Dans *La Ville à voile* on retrouve l'auteur de *L'Herbe qui tremble* mais cette fois-ci c'est une herbe qui tremble d'être portée à la scène. Au premier acte, il s'agit surtout d'un piano mécanique qu'on vient de repêcher hors de l'Escaut où il a séjourné pendant deux ans. On peut en tirer encore quelques accords éraillés du ballet de *Faust* ou déraillés d'un boléro quelconque.

Il pleut des miroirs sur la ville à voile et, comme se déclenche la musique à trous du piano mécanique, ce premier acte de la pièce est écrit en un style haletant, cahotant, télégraphique, où chaque phrase demeure en suspens.

Les personnages s'appellent *Paysage*, c'est une femme, et *Agréable*, c'est un homme. Ils semblent faits pour s'entendre, mais ... mais ... Comme ça je crois que ... quand on pense ... on peut dire que ... Tu sais quoi? ... Non ... Où sont vos ... Quand on veut, on peut ...

Pièce d'atmosphère.

Le personnage principal est un homme d'affaires, Josty, qui revient de Bornéo après fortune faite et retrouve sa ville à voile après quarante-deux ans d'absence. Y ai-je rêvé de la ville à voile? Mais que reste-t-il d'elle après une si longue absence?

Dans sa richesse tranquille, il retrouve sa pauvreté inquiète.

On dirait une ville à voile dont il ne reste plus que les mâts.

Le juke-box a remplacé l'orgue de Barbarie. Il aura beau errer de la plaine Falcon à la rue Vénus, il ne retrouve plus l'atmosphère de jadis, du temps qu'il n'était qu'un pauvre type. Que sont devenus le bateau transbordeur sur la rive gauche de Sainte-Anne? la charrette aux anguilles, la marchande de draps à trois aunes pour un franc? C'était le temps où le Musée du Folklore se trouvait encore dans la rue du Saint Esprit...

Si une jeune femme semble lui plaire, je lui dirai que je suis timide, ça fait toujours bien alors que je ne le suis pas ... il ne retrouvera les mots d'autrefois qu'auprès de la bouquetière vieillie, Feroë. Ce qui lui fait dire: Je suis revenu pour capter mon passé: le bonheur est là.

Pièce nostalgique.

Les mots d'autrefois, des mots d'amitié, des mots qui tournent le coin de la rue, font parfois grincer la girouette. Compte lentement jusqu'à vingt ... Tu ne comprendras jamais rien ...

Si *L'Herbe qui tremble* fut éditée par la Toison d'Or, *La Ville à voile* parut sous le Manteau d'Arlequin.

Les gens de mon métier n'écrivent jamais que pour un certain nombre de personnes placées dans des situations ou perdues dans des rêveries analogues à celles qui les occupent.

Georges Sand.

JE VOUDRAIS DIRE ENFIN QUE LA SITUATION DE L'ÉCRIVAIN FRANÇAIS ET CELLE DE l'écrivain belge sont très différentes. L'écrivain français est porté à la fois par une autre tradition orale du français et par une autre instruction scolaire que la nôtre. L'enseignement l'équipe de formes beaucoup plus définies que celles que nous recevons dans nos écoles et sa langue s'intègre dans des systèmes beaucoup plus solides que les nôtres. Il suffit de comparer le style français de France au style de Belgique pour se rendre compte d'une différence profonde: nous n'écrivons pas moins bien, mais nous ne nous plions pas à des formes aussi strictes, d'où le laisser-aller et l'à-peu-près de nos journaux et de nombreuses œuvres littéraires de chez nous. Le Français de France, l'écrivain de France va souvent du général au particulier. La dissertation française est non seulement un schéma de langue mais aussi un schéma de pensée extrêmement strict, dont on trouve les recettes dans d'excellents manuels. On en voit chaque année des exemples dans les dissertations qui paraissent dans la presse française après le bac. C'est à la fois merveilleux et affligeant. Les schémas d'écriture n'ont pas bougé d'un millimètre depuis cinquante ans. Quant à nous, nous appliquons peu ces recettes, nous avons très peu appris à le faire.

Le fait qu'on parle mal en Belgique m'a peut-être aidé. L'écrivain doit trouver sa propre langue, construire chaque phrase et non transcrire, réemployer le langage de la rue ou celui des manuels. Depuis que j'écris, je m'efforce d'atteindre à la plus grande netteté, d'utiliser les mots les plus précis, ceux qui touchent de la façon immédiate à ce que je sens confusément avoir à dire. On ne trouve pas, ou très peu, de mots abstraits dans ce que j'écris. Sans le vouloir, j'ai toujours senti le monde à travers mes sens et mes impressions; mes sensations se sont traduites en images ou en mots sans passer par l'intermédiaire d'un système de pensée. J'ai essayé de supprimer l'écran de la langue entre le monde qui m'entourne et ce que j'écris. Ce qu'on dit se rattache d'habitude à un concept plus général, mes mots vont directement à la chose, la charge de signification se trouve dans le mot lui-même parce que ce mot je l'ai vécu et non pensé. C'est pour cela aussi, je crois, que j'ai inventé des mots.

Trop longtemps les Français ont aimé la beauté à titre de renseignement.

Apollinaire.

Mots

LES MOTS QUE JE NE TROUVAIS PAS DANS LA LANGUE, J'AI SOUVENT DÛ LES INVENter. Comment cela se passe-t-il en pratique? Prenons l'exemple de la *Ville à voile:* je voyais exactement le magasin de M. Roi, qui est un magasin de bric-à-brac où se trouvent toutes sortes d'objets qui sont déjà, c'est très important, passés par d'autres mains, qui sont des objets revendus et qui, étant passés par d'autres mains, ont une valeur en soi; chaque chose ne fait pas partie d'un ensemble mais chaque chose est une chose particulière comme un cadeau qu'on a reçu et qui dès lors s'isole: si l'on reçoit un livre de quelqu'un qu'on aime bien, ce livre n'est pas le même que les mille autres qui portent le même titre, c'est un objet qui existe déjà. Eh bien, à un certain moment je voyais M. Roi apporter des sortes de pantoufles, et ces pantoufles avaient quelque chose qui me semblait oriental; dans la vision que j'en avais, elles étaient dorées, je les voyais comme si on me les apportait à moi et je ne trouvais pas de mot pour les désigner. Je ne pouvais pas dire: voilà des pantoufles; je me rendais compte que ce mot ne désignait pas ce que je ressentais et que le public, à travers lui, ne le sentirait pas non plus. J'ai donc essayé de trouver un mot qui ressemblait plus à ce que je ressentais et qui dérivait à la fois du mot pantoufle et d'un mot flamand, qui veut aussi dire pantoufle, le mot *sloef*. J'ai un peu tâtonné et le mot *luffelines* est venu et s'est directement adapté à la chose que je voulais décrire.

Toute une série de néologismes sont en rapport direct avec la nature. Dans *La Chronique du Cygne:* «bientôt les jardins tuliperont». J'ai évité un verbe trop général, parce que si je dis «fleuriront» cela a un sens pour toutes les fleurs, tandis que «tuliperont» désigne vraiment les tulipes.

Dans *Il pleut dans ma maison,* Herman, le fiancé de Madeleine, parle à haute voix, seul, en se regardant dans un miroir. Il prend conscience de sa nullité: «Madeleine se confirmera dans l'opinion qu'elle se fait de moi, à savoir que je suis un homme sage, stu-di-eux, tra-vail-leur. Un homme qui ne parle jamais à haute voix tout seul, un homme d'avenir bancaire. *Un fondé de pouvoir, un fondu de couloir* (tristement) *un fond de tiroir*». Parfois l'ajoute d'un préfixe ou d'une syllabe interrompt le ronron du langage. Exemple dans *Nuit*: «Pour être heureux il faudrait *dévivre* un peu». J'ai aussi employé «dourémir» pour «dormir» *(La Plage aux Anguilles)* et «escroumonter» pour «gravir» *(La Ville à voile)*. Je pourrais donner beaucoup d'autres exemples. C'est très amusant à faire mais pas facile. On tombe vite dans des mécanismes sommaires et plats. Je voudrais avoir la liberté d'invention de l'Africain qui écrivait à un de mes

amis et qui terminait sa lettre par la formule de politesse suivante: *Je suis de votre cathédrale la grandeur magnifique*.

Il ne s'agit pas ici de jeux de mots abstraits, d'inventions gratuites, ni d'à-peu-près, ni même de calembours. Les exemples que j'ai donnés reposent tous sur une sorte d'«inspiration» (je ne trouve pas d'autre mot) qui naît d'un personnage, d'une situation ou d'un mot. Tout se passe de façon presque inconsciente. On dirait que la pensée, le mot et la phrase naissent en même temps. Le rythme de la phrase demande à être changé. J'emploie alors la ponctuation pour briser la syntaxe. Parfois tout un récit, ou un poème naît à partir d'un ou deux mots qui sont venus je ne sais d'où, je ne sais comment ni pourquoi et ont sonné à ma porte. Ainsi un jour les mots *anguille* et *bretelles* se sont présentés à moi d'un air joyeux. Et j'ai écrit d'un trait un petit texte «privé» comme disent les anglais (c'est-à-dire un texte pour mon seul plaisir), qui commence ainsi: «*Que deviendrait une anguille sans bretelles? Elle n'a déjà pas d'épaules, ni de jambes, ni de pieds. Elle n'a pas de ventre. Elle n'est point callypige. Que deviendrait-t-elle, l'anguille, si en outre elle était démunie de bretelles?*»
Et voici un exemple de ponctuation qui vient troubler et enrichir un texte:

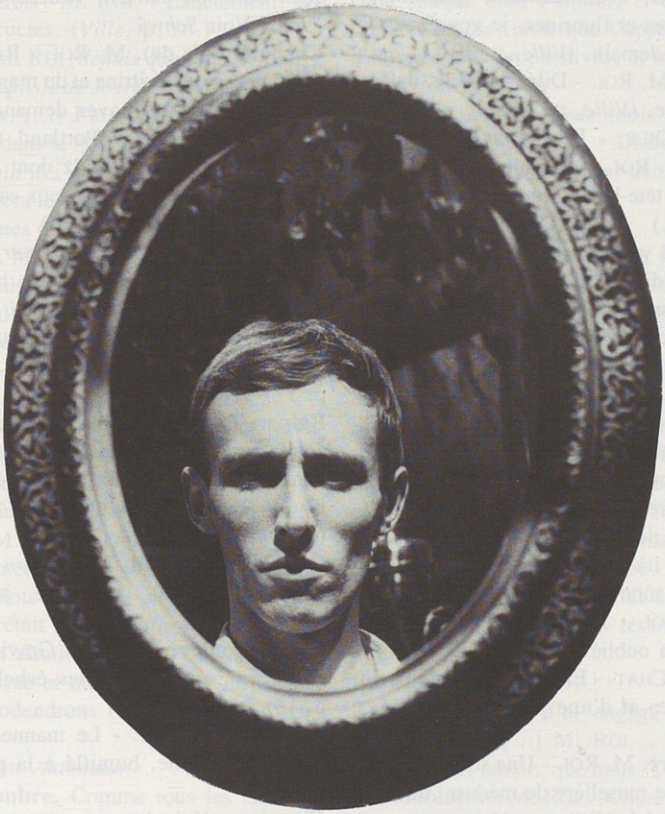
Nuages: je suis étonné de les voir aller,
Aller: d'une fuite immense et toujours,
Égale: d'autres nuages revenant toujours,
Pour: se précipiter eux aussi vers le même
Néant.
Sans bruit.

Parfois aussi, je me sers de phrases entendues par hasard et qui, introduites dans un autre contexte, ont une grande force. Je me souviens par exemple qu'un jour, il y a plus de vingt ans, j'ai rencontré un certain père D., prêtre flamand attaché au Vatican. Il s'occupait, je ne sais à quel titre, de la préparation du concile sous Jean XXIII. Et ce père D. me dit avec un accent incroyable et avec un mélange d'humour et de désolation: «Ce concile, ça sera quelque chose! Car parmi tous ces évêques qui vont venir, il y en a des tas qui *sont bêtes, mais bêtes! comme on est bête quand on est bête!*» J'ai repris cette phrase dans *Les Miroirs d'Ostende*. On ne pourrait pas inventer des merveilles comme celle-là. Dites par un autre personnage et transplantées dans une toute autre situation, elles viennent vivifier tout un texte. Dans ce sens qu'elles sont *contagieuses* et qu'elles appellent autour d'elles d'autres mots qui ne seraient pas venus sans cela.

De la même source viennent les titres des pièces ou des sortes de matériaux bruts autour desquels viendront s'organiser tout un texte. En voici quelques-uns qui ont surgi tout seuls comme la lune: *Salade laryngée, L'Or ailé, La Tarte aux boulons, L'Aigle facteur, Libellule en location, Cubicula locanda, Pianissimo furioso, Le Rêve à col vert, Le Colonel à rotules, Les Pyjamas d'ananas*... Je tombe enfin (par hasard) sur *Le Viol des cerises*, que j'adopte. J'espère parvenir à écrire un jour une pièce féroce et joyeuse qui s'intitulera *Le Colonel à rotules*. Ce titre sera un excellent inspirateur.

J'ai aussi beaucoup de noms de personnages en réserve. Je compte en faire un répertoire, une sorte de livre d'adresses. Il y a parmi d'autres: Aloïs Cogne, Amélie Ladrue, Le petit Boulon, Henriette Pélégrinus, Arnold Ophtagile, Mila, Mitro, Hermeline, Carlos Estremont et Gaston-grosse-main.

Je voudrais inventer la langue au moment où je l'écris, ce qui est impossible bien entendu. Mais j'aimerais — est-ce un rêve? — qu'on ait l'impression que chaque texte est «fait sur mesure», comme les costumes de mes personnages ou les décors. Plus secrètement: que le texte et le destin de la pièce ne fassent qu'un.



Herman (Frédéric Latin): monologue dans le miroir.

Les gens aiment chercher dans un poème ce qu'ils appellent «le sens propre». Ils sont comme les singes qui eux aussi passent leurs mains sur l'envers du miroir comme si là *il devait y avoir un corps qu'on pût saisir.*

Hugo von Hofmannsthal

Petit lexique à l'usage des willemsiens néologisants.

Antipathite. CÉSAR. - Atteint d'antipathite virale pour mes concitoyens, je me suis expatrié. (*Nuit,* p. 13.)

Argentines. M. ROI. - Lithos, huiles, aquarelles, pistoyas, benzochromes, graphimorphes, argentines et fluorines, je vous mettrai tout un choix demain. (*Ville,* p. 30.)

Automadile. M. ROI. - Dile, parodile, daffodil, automadile. (*Ville,* p. 21.)

Barbicoulé. DILE. - Des voyages de noces permutés. M. ROI. - Permutés, réassortis, barbicoulés, tête-bêche et cassés-croisés. (*Ville,* p. 169.)

Basilouffes: Il y avait aussi des êtres de race inconnue, mi-dieux et mi-bêtes, auxquels il donna des noms. Il y avait parmi d'autres les Milloses aux chevelures d'or, les Maliportes aux yeux verts ou les grands Basilouffes mangeurs de vent. (*Cathédrale,* p. 45.)

Benzochromes. Voir *Argentines*.

Biron. M. ROI. - Je bois un toast à cette union, conjonction, conjugaison, je bois aussi un toast à notre réconciliation dans le giron, biron, biberon de l'immense fortune de Josty, qui désormais ira à ma fille avec un embranchollement de mon côté. (*Ville,* p. 158-159.)

Bluter. M. ROI. - Je me blute la mémoire. Paysage? Rien oublié? (*Ville,* p. 13.)

Bombelé. LE CHAT. - Elle jouit néanmoins de jambes fuselées et d'une poitrine bombelée. (*Nuit,* p. 15.)

Brassempoutre. M. ROI. - Une sorte de brassempoutre, une muselière de méduse, un crumelâtre de bordel. (*Ville,* p. 46.)

Cachemoumou. M. ROI. - Un châle! [...] Magnifique laine de cachemoumou. Ça vous coûtera les yeux de la tête. (*Ville,* p. 29.)

Cassé-croisé. Voir *Barbicoulé*.

Chwû. - A qui ne s'adresse pas cette pièce? - Elle ne s'adresse ni aux contre-anabaptistes-réformés, ni aux douaniers, ni aux adeptes de la secte Chwû. - Chwû? - Ces gens pour qui tout a une signification. Si tout signifie, tout est coupable et si nous sommes coupables, nous sommes immortels. (Programme d'*Il pleut dans ma maison,* Rideau de Bruxelles 1968.) Voir *Schwû*.

Crapule (bois de). M. ROI. - Reconstitution scrupuleuse de la vitrine et du magasin de mon père, comme vous l'avez demandé: cinquante-six cravates de New Portland, trois réclinatifs très brillants, un ruolz dont l'or est usé, douze «généreux», trente-deux cannes en bois de crapule ... (*Ville,* p. 34.)

Crumelâtre. Voir *Brassempoutre*.

Dévivre. OMBRE. - Pour être heureux / Il faudrait / Dévivre un peu. (*Nuit,* p. 49.)

Drinde. PAYSAGE. - Une fille que je croyais dégourdie. M. ROI. - Une drinde, oui! (*Ville,* p. 177-178.)

Égipan. Papa ne veut pas que nous sortions le soir à cause des égipans. Il paraît qu'ils vont venir comme il y a six ans. Séréno dit qu'il n'y a aucun danger et qu'ils sont gentils. (*Chronique,* p. 3.)

Embranchollement. Voir *Biron*.

Empurer. CÉSAR. - Pureté, je t'empure! (*Nuit,* p. 61.)

Escroumonter. M. ROI. - Gravir les classes sociales. Escroumonter les échelons. (*Ville,* p. 15).

Floutiner. R. ROI. - Le mannequin, je l'ai cherché, floutiné, humiflé à la piste. (*Ville,* p. 31.)

Fluorines. Voir *Argentines*.

Fricotement. FRAM. - Moi, j'adore le champagne [...] c'est surtout le picotement qui me plaît ... cela noue la bouche autour de son plaisir. M. ROI. - Picotement, fricotement, plissotement, gigotement. (*Ville,* p. 160.)

Gigotement. Voir *Fricotement*.

Grosbasique. M. ROI. - Anne-Marie, Maître

Beldeko serait pour toi une base solide et pour nous une échelle. [...] Maître Beldeko, c'est socialement très solide, massif, grosbasique. (*Ville*, p. 76-77.)

Hi-eur. M. ROI. - Le traiteur aussi est en retard. Pourtant Agréable est là et il connaît l'heure, hora, hi-eur, hour, time, tam-tam. (*Ville*, p. 163.)

Humifler. Voir *Floutiner*.

Identostructes. JOSTY. - Mais ... Monsieur Roi ... ces voiles sont-elles exactement comme autrefois? M. ROI. - Exactement, kif kif, identostructes. (*Ville*, p. 36.)

Luffelines. M. ROI *(depuis quelques instants, il regarde les pieds de Josty)*. - Il vous faudrait des luffelines! [...] J'ai une magnifique paire de luffelines dans la réserve. (*Ville*, p. 82.) (*Il tient à la main des pantoufles brodées d'or.)* Ça vous coûtera les yeux de la tête. D'authentiques luffelines de Turquie ... (*Ville*, p. 85.)

Malcunable. M. ROI. - Difficile, malcunable, pénible de faire comprendre à M. Vansnik, professeur au Conservatoire d'Anvers, qu'il devait fabriquer de la musique à trous. (*Ville*, p. 22.)

Maliportes. Voir *Basilouffes*.

Marmelotte. M. ROI. - Ça vous coûtera les yeux de la tête. Du vrai tissu de marmelotte. (*Ville*, p. 40.)

Millose. Voir *Basilouffes*.

Moncelot. M. ROI. - Quand il nous a écrit pour la première fois, on m'aurait coupé en petits moncelots [...] que je n'aurais pu me rappeler qui était Josty. (*Ville*, p. 20.)

Ododendron rhodoriférants. CÉSAR. - [...] une villa cossue et molle entourée de jardins plantés d'ododendrons rhodoriférants. (*Nuit*, p. 30.)

Parodile. Voir *Automadile*.

Pick-pock-ombre. Comme tous les enfants, j'avais peur des voleurs - je les appelais les pick-pock-ombres ... (*Le Voleur d'eau*.)

Pistoyas. Voir *Argentines*.

Plissotement. Voir *Fricotement*.

Printaneler. «Il printanèle» écrivait Maître Hondius, comme nous dirions: il pleut. [...] Les jardiniers parlent la plus belle langue qui soit. Je me souviens avoir entendu dire: «Si le temps reste doux, bientôt les jardins tuliperont et rosèleront.» (*Chronique*, p. 207.)

Propositif. EUGÈNE. - C'était une belle après-midi d'octobre. Mon nom clamé par moi-même sonnait joyeusement dans la rue. «Héla-Psst, Héla-Psst». A ce moment, vient à passer Madame Van K., dont la spécialité à cette époque était l'amour, *et caetera*. Elle dresse l'oreille, croit que l'appâte au moyen d'interjections propositives, et me regarde en riant. (*Nuit*, p. 12.)

Réclinatif. Voir *Crapule* (bois de).

Repoussoitres. M. ROI. - Décidément, c'est le jour des épaves, déchets, débris et repoussoitres. (*Ville*, p. 47.)

Roseler. Voir *Printaneler*.

Schwûs. Les Schwûs vivent sur les hauts plateaux, aussi plats que la mer. Une mer rouge, à cause de l'herbe couleur de sang caillé. (*Cathédrale*, p. 38.)

Sexyblagant. M. ROI. - Ambigu. Curieux. Sexyblagant. (*Ville*, p. 158.)

Siruption. M. ROI. - Je vous propose de faire irruption dans leur chambre! Irruption, siruption, partition, infraction, avec du champagne, comme ça: taratata! (*Ville*, p. 170.)

Sousdire. ERNEVELDE. - Warna, je t'adore! [...] Je ne trouve rien d'autre. [...] A force d'avoir dit et redit, reredit, et dit et surdit et sousdit, j'en suis vidé, lessivé. (*Warna*, p. 36.)

Surdire. Voir *Sousdire*.

Tabule. JOSTY. - J'ai engagé Agréable en qualité d'ami. [...] M. ROI. - Sur le même plan, miroir, tabule, que nous? (*Ville*, p. 86.)

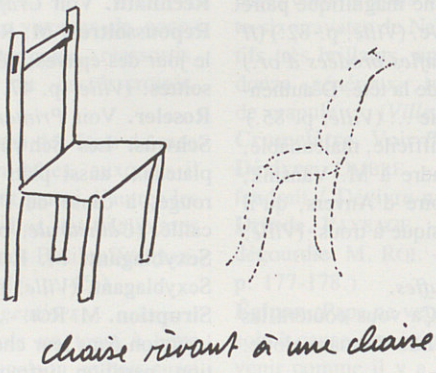
Thrombidiose. M. ROI. - Chute dans le dock. Ou arrêt du cœur. [...] Trombone, thrombose, thrombidiose du myocarde. [...] Petite, est-il parti «après» ou «avant»? (*Ville*, p. 172.)

Tuliper. Voir *Printaneler*.

Beaux mots

Aaaaaaa! Quel plaisir! Quelle joie de retrouver la voix. Je croyais que les caramels me serraient la gorge: mais pas du tout, c'était l'amour et maintenant que j'ai retrouvé la parole, je jure bien que je ne penserai plus aux femmes. Je parlerai pour ne rien dire tant c'est bon, tous ces mots qui passent par la gorge, les mots sonores: cataracte! Les combinaisons de syllabes étouffées et claires: chinchilla. Cataracte de chinchilla. Comme c'est beau! [...] Maintenant que j'ai retrouvé la parole, je ne me tairai plus ... Cataracte. Vous avez parlé, parlé, pendant que je me taisais. J'ai un gros retard à combler. Clairon! Iguanodon! Iguanodon! Combinaisons admirables de nasales, de gutturales, et de dentales. Un iguanodon qui joue du clairon! Ah! que c'est bon dans la gorge, ces beaux mots!

Peau d'Ours, p. 76.



Nommer

Nomme-t-on? On ne choisit pas les mots. Ils viennent tout seuls. D'où viennent-ils? Viennent-ils? Ils sont soudain là sans avertir ou ne viennent pas du tout. On les appelle? Ils s'en vont comme des chats. Quand ils se présentent, je les accepte ou les rejette, au hasard, selon mon envie. J'en trouve aussi accumulés dans les tiroirs ou les coffres de ma maison intérieure. Une métamorphose intervient au moment de l'écriture. Du pressenti ou des mots, on ne peut dire ce qui vient en premier lieu. Soupe plutôt complexe. La mémoire me joue des mauvais tours, elle m'apporte de la camelotte ramassée dans les journaux ou dans quelque mauvais livre que j'ai oublié. Ces mots-là entrent chez moi avec de faux passeports. Les «idées», les «pensées» me jouent de tout aussi mauvais tours. Elles s'imposent comme des vérités, mais à l'examen elles sont toutes prétentieuses et solennelles et usées et creuses et fêlées. Je m'y laisse prendre parfois: c'est flatteur de croire avoir inventé une «haute» pensée telle que «tous les hommes sont mortels». Parmi tous les mots, comment distinguer ceux qui trichent de ceux qui proviennent de la chasse au phoque?

«Écrire», dans *Cathédrale*, p. 91

LE CLIENT. — Vous vous rendez compte de votre bonheur? Vous vivez dans un monde réel, où les reflets ont une cause, un monde où les êtres ont du volume, du parfum, de la couleur et de la chaleur [...] Du moelleux, de l'élasticité!

BULLE (*ravi*). — «Moelleux», c'est le mot que je ne cherchais pas. La vie est moelleuse!

LE CLIENT. — On dit «cherchais».

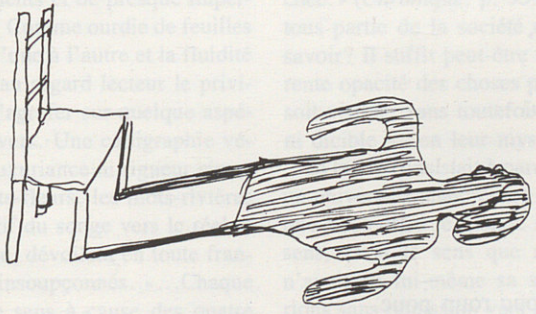
BULLE. — Cherchais pas. Je ne cherche pas les mots. Les mots viennent et je les prends. [...] Je vais t'expliquer. Je dis exemple Georges, et immédiatement voilà que s'approchent Madeleine, Georges et Madeleine. Je ne les cherche pas, ces mots. Il viennent tout seuls. Et puis, je dis... barquette. Georges-Madeleine-barquette. Et puis j'envoie le mot Georges naviguer avec le mot Madeleine dans le mot barquette. Je vois bien qu'ils ont envie d'être à deux, ces mots. Et ils s'en vont naviguer. Et je les laisse tout à leur aise, ces deux-là. Je parie que dans une heure, quand j'irai voir, ils n'auront pas du tout envie de revenir, Georges et Madeleine, et que je les trouverai entourés de toutes sortes d'autres mots: cravate, soulier, col, chaussette, blouse...

LE CLIENT. — Mais la chaleur, Bulle?

*

BULLE. — Ce que je te dis *est* la chaleur, vieux fantôme, il suffit de tendre les mains pour se réchauffer. Retiens le bien car tout à l'heure j'aurai tout oublié. «Les mots viennent et la vague passe.»

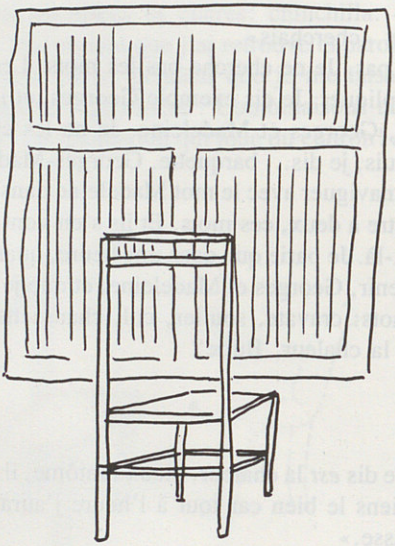
Il pleut, p. 46-47, 67.



chaise contemplant son ombre et en
tirant des conclusions fausses

Les arbrent

Un jour, distrait, j'ai écrit: «les arbrent.» Et l'arbre est devenu verbe. Il s'est mis à chanter d'une longue voix basse. La nuit, j'essaye de ne pas dormir pour ne rien perdre de ce chant qui a l'air d'être *sur le point* de me confier un secret.



chaise triste regardant la pluie en hiver.

Vers holorimes

Cervolant
Cerfs, vaux lents,
Cerveau lent,
Serf! O! lent.

Petits jeux

Il lui rendait pouc roup pouc.

Un serpent est plus long que large. Et même s'il était plus large que long, il serait de ce fait même plus long que large.

Le col de son pardessus remonté jusqu'aux orteilles.

Fernand Verhesen «Un opéra silencieux, et pourtant tout est musique» [1]

Notre époque, a reconnu René Huyghe, est celle de l'image. S'il est vrai, *grosso modo*, que le signe-image tend à se substituer au verbe, c'est bien encore au verbe-image que Paul Willems accorde la primauté, sans aller pour autant, me semble-t-il, à contre-courant de notre civilisation. Celle-ci est sans doute assez valide encore pour que l'un et l'autre y contribuent, et l'avenir dira lequel, du son ou du verbe, possède assez d'efficace pour la promouvoir. Le signe-image multiplie, le verbe-image illimite, non par recours à quelque transcendance, mais parce que ce qui gravite autour du point le plus secret et le plus profond de la conscience n'autorise ni clôture ni finitude. Si les artistes contemplent le monde, c'est pour y percevoir «une vibration qui les mène au seuil de l'infini» (*Chronique,* p. 186). Cet infini, étrangement familier, ne peut échapper à nos regards pour autant qu'à l'instar de l'ermite nous tissions «lentement au cours des jours le beau vêtement végétal qui [l'] empêchera de mourir d'indifférence» (*Chronique,* p. 49). Le naturel de l'intention qui ne brasse jamais d'ésotériques complexités se reflète dans le langage modulé par de très subtils mouvements et de presque imperceptibles variations. Comme ourdie de feuilles la langue glisse de l'une à l'autre et la fluidité de la sève accorde au regard lecteur le privilège de ne jamais s'agrafer sur quelque aspérité d'un fluent univers. Une calligraphie végétale sans fausse luxuriance ni rigueur simulée ordonne les mots-fleurs, les mots-rivières d'un parcours intuitif du songe vers le réel et du réel vers le songe, dévoilant en toute franchise leurs visages insoupçonnés. «...Chaque mot possède quatre sens à cause des quatre saisons et des quatre vents.» (*Chronique*, p. 98.) Nous y sommes bien, au cœur frais de cette langue qui «donne un caractère végétal à toutes nos pensées, puisque nous pensons avec des mots vivants qui verdoient et rosèlent dans les jardins. Voilà pourquoi je médite sur les humbles choses qui m'entourent, estimant que la très petite mousse vaut plus que la plus vaste abstraction. Voilà pourquoi je pense au temps qu'il fait et non à la métaphysique.» (*Chronique,* p. 208.)

L'essentiel n'est jamais explicite, non qu'il faille éviter le risque de l'exposer, mais il est dans sa nature de demeurer plus secrètement présent que si le couteau du grand jour en affirmait les contours. Ce qui importe est sous-jacent, peut-être indicible, et cependant très perceptible aux regards, à l'ouïe, à tous nos sens. Aussi paraît-il simple, presque naturel, de s'approcher de ce que préserve le silence, mais aussitôt que notre sensibilité s'en émeut, la pensée n'en conçoit qu'une «forme future» [2], toujours future, et l'on ne saisit au fond de soi que parfums forestiers à l'heure du couchant: l'essentiel est à jamais imminent, toujours présent, toujours dérobé... il ne peut être dévoilé qu'aux initiés de la «société secrète des jardins» (*Chronique,* p. 114). «Je sens que la beauté doit être cachée.» (*Chronique,* p. 95.) Et si nous faisions tous partie de la société des jardins, sans le savoir? Il suffit peut-être de traverser l'apparente opacité des choses pour que leur réalité soit visible, sans toutefois être saisissable — ni dicible — en leur mystère essentiel...

Si la vie consistait à parcourir à l'aveuglette un univers de ténébreuses énigmes, rien de ce que nous offre le monde sensible n'aurait de sens, et si le sens que nous lui accordons n'avait en lui-même sa source nous voguerions sans rémission vers le néant primordial. Faudrait-il croire qu'au contraire de ce que nous pensions il y a un instant, les apparences n'en sont pas et que «tout est réel ici»? Sans

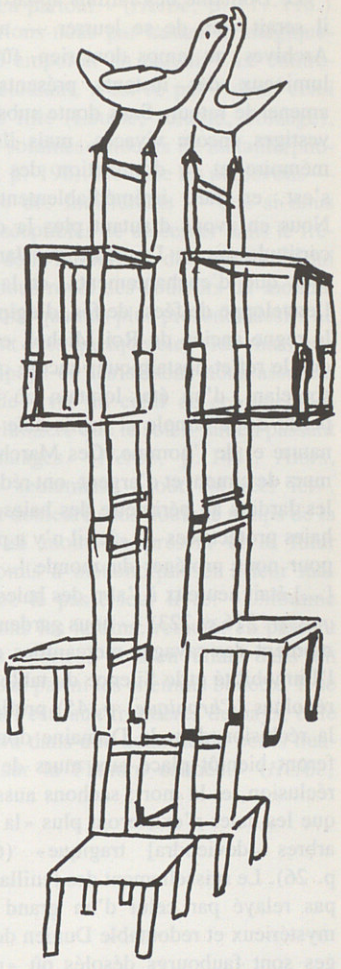
doute, mais il ne peut s'agir que d'une sorte de réalité transfigurée qui n'en conjoint pas moins l'ici et l'ailleurs, le visible et l'invisible en une évidence que seul décèle un regard habitué, non à contempler une fleur en son éphémère perfection, mais à partager son lent et secret épanouissement jusqu'à ce qu'il n'en subsiste plus que la trace testimoniale: «On dit qu'un fruit est mûr mais qui pense encore à la fleur dont les poires gardent pourtant un petit stigmate noir et desséché? Qui sent le jour s'ouvrir et puis se fermer, l'année éclore et mûrir?» (*Chronique,* p. 203.) L'objet, si beau soit-il, et ne serait-il qu'une fleur, ne s'absente jamais totalement du visible, mais nul concept ne peut se substituer à lui, et toute abstraction, fût-elle garantie par le plus puissant des symboles, demeure incapable de nous faire pénétrer au cœur réel des choses. «L'esprit, disait Paul Valéry, est beaucoup plus ce mur, cette chaise — qu'un cerveau.» [3] Il ne s'agit pas ici de mur ou de chaise, mais de jardins, d'arbres, d'étangs, de fleuve, et seule une «langue végétale» (*Chronique,* p. 39) est habile et habilitée à nous dévoiler les signes de la nature, perceptibles grâce à la transparence du verbe-image.

Nous sommes quatre fois — les quatre romans — conquis par une sorte de féerie d'un charme indéfinissable, insolite... mais ce terme déjà trop pesant fait obstacle aux légères impulsions qui déplacent subtilement le sens des mots et sollicitent les possibles. Une étrangeté volatile nimbe les choses et les voix, comme une caresse de la brise venue d'une rive un peu semblable à celle de l'Escaut et cependant hors du monde, comme si le vent et les arbres parlaient un langage à peine différent du silence. On se sent effleuré par on ne sait quel murmure, et bien que l'on saisisse parfois quelques paroles curieusement précises, il est vain de vouloir les comprendre tout de suite, elles n'ont rien à dire que leur chant de voyelles... Mais nous sommes certains de deviner et peut-être d'éprouver *juste* les demi-teintes de leur frôlement musical et l'on ne sait trop si l'on regarde ou si l'on écoute... peu importe d'ailleurs puisqu'il s'agit toujours d'une très douce lumière silencieuse ou d'un silence subtilement lumineux...

Que disparaissent les jardins et à son tour s'éteindra notre langue, «la seule au monde qui soit vraiment végétale» (*Chronique,* p. 39). La vie ne s'essouffle jamais en des jardins et en cette langue où l'existence offre ses saisons toujours recommencées que partagent seuls le soleil et la pluie. «Le monde est-il aussi transparent que la pluie?» (*Chronique,* p. 64.) Les continuités essentielles et profondes de la vie ne semblent-elles pas assurées par l'eau qui l'irrigue? Mais alors, cette fluence perpétuelle n'est-elle pas métamorphosante? L'eau n'est jamais semblable à elle-même et bien des choses lui ressemblent. «La neige est cachée par la foule des animaux de basse-cour qui, ne pouvant voler, imitent un étang agité par des clapotis [...] On oublie que ce ne sont pas des oiseaux, on n'entend, on ne voit, on ne sent plus que l'eau.» (*Chronique,* p. 91.) Le chant des merles fait «penser à la surface d'un petit étang [...] ce sont toutes des images d'eau» (*Chronique,* p. 200), comme si l'on parlait «à l'oreille rose de la mer» (*Chronique,* p. 149). Furtivement entendus et traduits en mots dits, il arrive que ceux-ci n'aient «aucun rapport avec ce que [l'on voudrait] décrire» et les comparaisons affluent qui fomentent entre le concret et le féerique, sinon le magique [4], de longues et aériennes vibrations que je suis enclin à dire musicales, mais d'une musique audible seulement, comme la chanson de la sirène d'eau douce, si l'on sait écouter, et voir, les «métamorphoses de l'eau» (*Herbe,* p. 184). Toutes choses sont doubles, comme «l'univers est double» (*Chronique,* p. 188). Ne sommes-nous pas «formés de richesses transparentes et impalpables» (*Herbe,* p. 151), et tout se transforme: les lieux eux-mêmes ne sont bien connus que «lorsqu'on y a senti leurs changements de saisons» (*Herbe,* p. 205). Non que nous risquions d'être emportés par un tourbillon vers on ne sait quel bout du monde, au contraire il suffit de «savoir traverser l'air» (*Herbe,* p. 151) pour atteindre «le ciel bleu... l'ami de l'homme simple» (*Herbe,* p. 151).

Mais nous n'y parvenons qu'à la faveur d'insensibles et presque naturelles transfigurations qui sont autant de subtiles déclinaisons du sens habituel des mots. «Maman Suzanne soufflait. Son haleine de femme passait doucement sur les routes, entrait dans les jardins et séchait les chemins. Déjà le voyageur avait atteint les frontières de la feuille, emportant avec lui le froid et la pluie. Maman Suzanne glissa alors la feuille dans l'échancrure de sa robe. Elle en sentait le contact un peu dur contre sa poitrine. La feuille en ce lieu secret et chaud comme une nuit de juillet, se réchauffait doucement.» (*Tout,* p. 125.)

Où l'on voit s'instaurer une singulière et paradoxale discontinuité dans le langage, dont les fonctions énonciatives sont bien effectivement et fortement liées, mais dont les termes sont d'une texture qui s'éloigne — ou se distancie, comme on dit aujourd'hui — du réseau qui les unit. Le discours sous-jacent trace sous la phrase les sillages entrecroisés de comparaisons elliptiques, discontinues, et si le locuteur feint l'expression la plus naturelle, la pertinence implicite n'est saisie qu'au niveau profond où s'articulent des «valeurs» verbales distinctes et variables. Il revient au lecteur de les associer et de les insérer dans le champ visible des mots. La rhétorique de Paul Willems est celle d'un entrelacement très subtil de termes dont le sens habituel n'est pas réellement détourné et doit même être préservé pour n'être point dépouillé de sa sensibilité, mais dédoublé, ou même quadruplé. Un poème, fait dire Paul Willems à l'un de ses héros, a plusieurs significations: «La première est celle que nous comprenons tous, les trois autres sont trois *paradis* auxquels on accède successivement après de longues études...» (*Chronique,* p. 99.) Les longues études sont imposées au héros, mais nous n'hésitons pas à leur substituer une très vive intuition chez l'auteur qui fait surgir, sans qu'aucune analyse préalable le requière, du langage une autre réalité, celle des choses que leur apparence déserte pour n'en laisser percevoir que la nature intime, la forme pure et dévoilée, la mystérieuse saveur.



chaises soutenant le vol de deux oiseaux trop amoureux pour ouvrir les ailes.

Le Domaine des Jardins appartient déjà — il serait vain de se leurrer — au pays des Archives, au temps dont rien, fût-ce le plus lumineux des instants présents, ne peut amener le retour. Sans doute subsiste-t-il des vestiges encore vivaces, mais ils sont déjà mémoire et la domination des Marchands s'est, en fait, irrémédiablement instaurée. Nous en avons d'autant plus la douloureuse certitude que le Domaine des Jardins ne vit plus que d'enchantements, et la féerie qui l'enveloppe de fées, de fés, d'égipans évoque le règne ancien du Roi Michel, et n'est plus que le reflet nostalgique, encore qu'assez ensorcelant, d'un état lointain où rien n'était perdu de la simple et primodiale unité de la nature et de l'homme. Ces Marchands, leurs murs de ciment et d'argent, ont réduit à jamais les Jardins au périmètre des haies. Certes les haies protectrices — «Ici il n'y a pas de haies pour nous protéger du monde [...] L'ermite [...] était heureux à l'abri des haies» (*Chronique,* p. 216 et 223) — nous gardent encore un moment des ravages mercantiles et peut-être l'Immobilité et le Silence du tableau des ères révolues (*Chronique,* p. 45) préfiguraient-ils la réclusion dans le Domaine dont les haies feront bientôt place aux murs de béton. La réclusion, et la mort: sachons aussi que lorsque les haies n'existeront plus «la beauté des arbres [deviendra] tragique» (*Chronique,* p. 26). Le ruissellement des feuillages n'est-il pas relayé par celui d'un grand fleuve, le mystérieux et redoutable Dunien dont les berges sont faubourgs désolés où «règnent les Marchands et les Indifférents» (*Chronique,* p. 244)? (Le Dunien était autrefois sillonné par des pirates, aujourd'hui transformés en marchands qui imposent leur langue espagnole aux dépens de celle qui chante toujours si près de la nature.) Entre ces Indifférents sur l'identité desquels il est inutile de s'appesantir, et l'Ermite s'est élevé un mur, mais un mur de silence, d'un autre silence que celui qui entend naître les arbres — «Il est merveilleux que l'accomplissement de la nature de l'arbre se forme dans le silence» (*Chronique,* p. 70) —, autre aussi que ce «silence de la nuit qui [...] est si fort qu'on n'entend plus les grenouilles» (*Blessures,* p. 41), autre enfin que celui même de la nuit où «on n'entend plus que la chaleur qui fait tout craquer dans le jour...» (*ibid.*). Non, il s'agit du silence total, définitif, où s'enferme et se perd à jamais la «chanson de la sirène»:

Je chante pour les condamnés
Sur qui se ferment les volets
Dans la prison de leurs reflets,
Étang cruel, saisons, années.
(*Chronique,* p. 15)

Si nous approchons les mains de la fournaise du monde, d'inguérissables blessures nous menacent et ravagent au hasard des êtres innocents; venant on ne sait d'où le malheur s'installe, corrompt, détruit. Les victimes se cachent pour mourir seules, sans qu'un regard vienne les aider tandis que leurs yeux, jusqu'au dernier moment, voient le monde poursuivre sa ronde. Lorsque le pays alentour renaît de ses incendies, l'être blessé ne peut que se résigner à la défaite finale en poussant «le cri de la nuit malade» (*Blessures,* p. 186), exorcisme qui tragiquement délivre la terre du mal de ses fantasmes. Si la plus rude des réalités continue de les résorber, rien ne guérit *absolument* les «blessures» du monde, mais précisément l'inaccessibilité de l'absolu recèle paradoxalement un germe de renaissance, car il y a des «fleurs [qui] poussent près de la mort». Mais où sommes-nous donc? Dans «un bout de pays» dont il faut que nous fassions «le centre de [notre] notion de terre... ce sentiment dépasse les frontières, il va d'un côté vers la Hollande, au centre vers l'Allemagne, et au sud vers la France» (*Herbe,* p. 15). Dans ce petit pays (n'est-ce pas Missembourg?) que nous allons sauver du désastre, comme après un violent orage, lorsque semble se lever «le premier matin du monde», «Tout [est] à faire» (*Herbe,* p. 49).

Nous nous sommes trouvés plusieurs fois, cheminant de-ci, de-là, confrontés au réel, aux réalités de ce monde. Mais sommes-nous bien certains de «voir» le vrai réel? Tout est en contrepoint. Nous nous sommes habitués à

tel objet, une tasse par exemple à laquelle nous tenons. Vient-elle à se briser, nous constatons que nous ne l'avions «jamais bien regardée» (*Herbe*, p. 53). En serait-il ainsi de toute chose? Et faut-il que nos mains maladroites cassent les objets pour que surgisse leur contrepoint de vérité, et que l'on se sente «chez soi dans le monde» (*Herbe,* p. 77). On ne se sent chez soi qu'au niveau où le contrepoint constelle l'espace d'images à la fois féeriques, rêvées, pensées, et pourtant figurées toutes dans l'infinie panoplie de nos objets réels, voile d'apparences derrière lequel se devine éparse une autre réalité. Il se produit ici quelque éparpillement dionysiaque et le monde est toujours autre que ce qu'il semble, il est en contrepoint de lui-même sa secrète et toutefois sensible, mais indéfinissable, réalité. «Comme il arrive toujours quand une chose vous fait penser à une autre chose, des images passèrent dans mon cerveau; je vis ceci: un jour de printemps il y a bien des années, j'étais assis au bord d'un étang, l'eau paraissait aussi neuve que le ciel, et soudain je vis le ventre blanc d'un poisson briller en un éclair. Le temps fut divisé en «Avant» et «Après» car Vénus avait passé sur l'eau! Tout fut bleu, l'air et l'eau, le ciel et l'horizon, les autres couleurs même eurent des reflets bleus. Il y avait du bleu partout.» (*Herbe,* p. 117-118.)

Nous serions-nous par hasard et magiquement laissé emporter au paradis? Le contrepoint de l'étudiant, n'est-ce pas Adam, celui de la jeune fille (Louise, Juliette, Solange), Ève? Nous sommes entourés de métamorphoses (*Herbe,* p. 190). Nous ne les percevons — au contraire des Indifférents — que si nous sommes susceptibles de discerner dans le frémissement de la lumière ou des ombres ce qui change et nous revêt des couleurs du monde, si nous savons que nos plus profonds désirs ne nous mènent vers quelque ciel vide mais aux confins de pays où les saisons nous assurent au moins de vivre au cœur de ces quelques «taches de lumière que le soleil fait en passant entre les nuages» (*Herbe,* p. 144). Alors, mais alors seulement, «tout est réel ici». L'imparfait demeure sans doute le temps de la vie, mais au moins le présent et le futur sont-ils promis à métamorphoser à leur manière ce que le passé leur livre: «L'homme marchait dans les jardins, remuait en passant les feuilles mortes, et s'en allait dans un clapotis d'eau parmi les chemins boueux. Il se dirigea vers l'est, aux frontières du pays, et le soleil se leva dans une quantité de petits nuages roses sur la Flandre calmée.» (*Herbe,* p. 129.)

[1] *Chronique,* p. 186.

[2] Paul Valéry, *Cahiers,* Éd. C.N.R.S., IV, p. 354.

[3] Paul Valéry, *op. cit.*, I, p. 836.

[4] Féerie ou magie? Il y a magie lorsque nous passons sans transition d'une image à une autre — à la limite juxtaposées, mais toujours sur le même plan —, établissant entre elles des relations surprenantes, les échangeant les unes les autres par substitutions incessantes que favorisent leur multiplicité et leur étrange malléabilité. Disons sommairement que la magie serait horizontale, se propagerait horizontalement. La féerie, au contraire, serait verticale, transposant vers un haut indéfini tout support (concret apparemment et réellement fictif) d'une image immédiatement transfigurée en son reflet: les égipans ont des pieds de chèvre, mais nous ne «voyons» plus en pensée que Pans et satyres.
Le langage, dans les deux cas et s'agissant ici de celui de Paul Willems, est «naturel» (dans le double sens de son caractère d'immédiate évidence et de simplicité, et parce que animé par une «langue végétale»). Pourquoi? Parce que Paul Willems nous donne, *d'abord,* dans les mots, le mystère naturel et préalable de toute chose, et nous le fait percevoir, *ensuite,* à travers ces mots, dans l'arrière-pays de chacun d'eux, pour que nous en revenions instantanément au niveau signifiant ainsi «naturellement» pourvu d'une multiplicité de sens, depuis, dirons-nous, les racines jusqu'au feuillage également illimités.

Amis imaginaires (I)
Orna Pels

Comme je suis affectionné à lire jusqu'à des papiers déchirés qui se trouvent par les rues ...
Cervantes, *Don Quichotte*

Je retrouve souvent Orna Pels dans son fameux appartement du rond-point de l'avenue Louise. Archéologue d'élection, il consacre son immense fortune à l'achat de pièces grecques tardives. Il s'attache au moment indécis où se dilue l'Antiquité et germe Byzance. Il prend plaisir à regarder et à tâter les sculptures de la décadence qui déjà perdent la présence charnelle des œuvres de la Grèce classique et annoncent — mais à peine — une gravité nouvelle. Je l'ai vu bouleversé jusqu'aux larmes par une Aphrodite, statuette qui renonçait à la chair pour épouser un souffle venu d'ailleurs.

Un jour qu'il rentrait à pied chez lui, un peu avant l'aube, de chez sa maîtresse et pourvoyeuse, la belle Alphéa, il trouva par hasard dans une poubelle un livre déchiré et maculé. Sur la couverture, seules les lettres suivantes étaient lisibles:

L TR E À TR M S

Il m'a raconté que cette trouvaille avait bouleversé sa vie. Déjà en lui, disait-il, se préparait une métamorphose des valeurs. Il était désormais persuadé que tout monument, sculpture, tableau, toute poésie, fige à jamais ce que l'artiste a tenté de dire. «L'œuvre tue l'œuvre, disait-il, et je m'explique maintenant pourquoi j'aime les ruines et les objets abîmés que l'imagination, ou plutôt le rêve, complète librement et ne fixe jamais. Une colonne dressée parmi des pierres éboulées m'invite à créer mon temple. Mon temple à moi.»

C'est un peu après avoir trouvé le livre lacéré qu'Orna Pels m'annonça qu'il avait enfin élaboré sa *Théorie des ruines* et que dans le livre qu'il allait écrire, il traiterait surtout de la poésie en ruine. Il avait essayé pendant des jours et des jours de compléter les caractères restés lisibles, mais sans y parvenir. Soudain il avait compris que s'il parvenait à reconstituer la phrase telle qu'elle avait été réellement écrite — et ce serait probablement une phrase banale — il détruirait tout l'intérêt de sa découverte. Il fallait que le livre reste *béant* à toute interprétation. Il voulait que les syllabes qu'il glisserait entre les lettres conservées restent des interprétations provisoires.

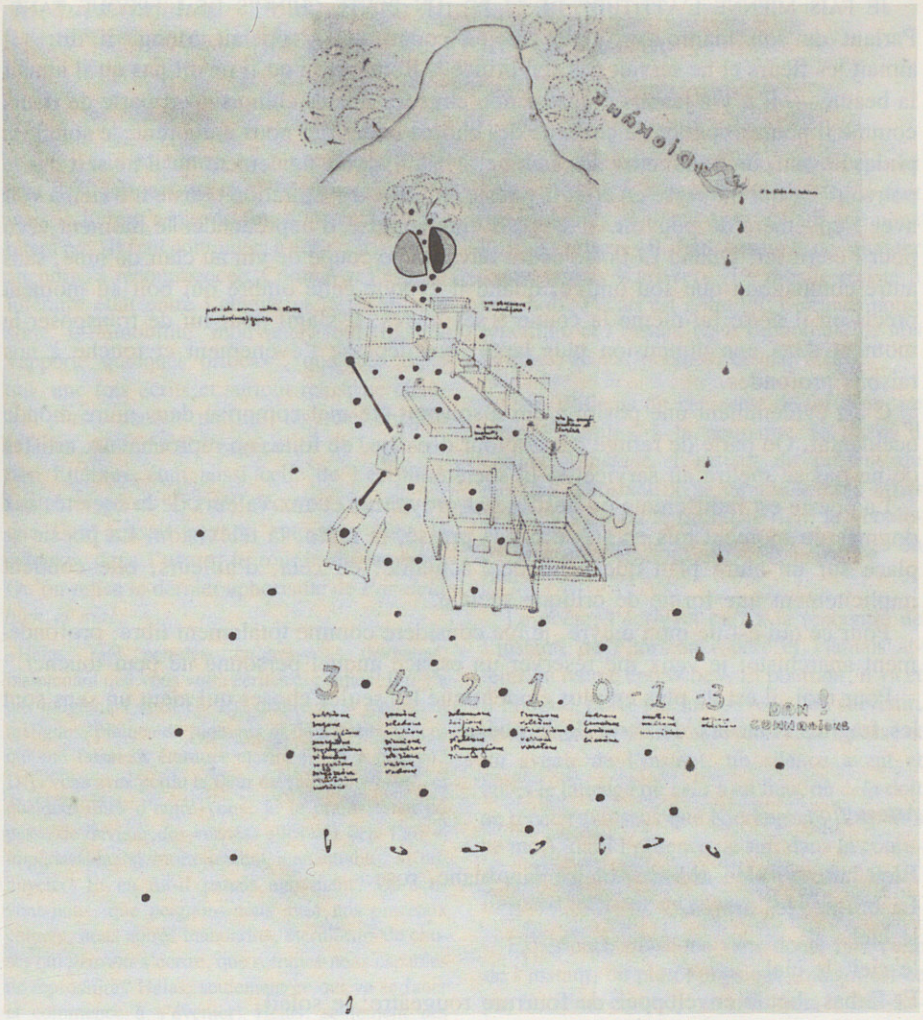
Après de longs tâtonnements,

L TR E À TR M S

devint:

LE TRÈFLE À QUATRE MAINS

«Et ceci n'a d'autre sens que celui que l'imagination lui prête, disait-il. La phrase me plaît. Mais rien ne dit que demain je n'en adopte pas une autre. Elle est si libre, si spontanée que je l'adore. Et je trouve tout simplement délicieux qu'elle ne puisse, de toute évidence, correspondre à ce qui a été écrit là.»



Baruchelli, *Les derniers jours de Pompéi.*

Orna Pels a vendu ses collections d'antiquités et a quitté la belle Alphéa. Il est allé s'installer dans un terrain vague, où il a retrouvé sa vieille amie Mme Van K. C'est le lieu le plus libre: le monde s'y défait tout le temps et le rêve le reconstruit sans cesse. C'est là qu'il écrit son *Traité des ruines* sur de petites épaves telles que bouts de bois, boîtes de conserve dépliées et morceaux de carton.

Quelque temps après, j'ai découvert par hasard et non sans trouble que le livre lacéré est un recueil de poèmes de Louis Verne dont le titre, étrangement, est:

LE TRÈFLE À QUATRE MAINS

JE FAIS MIENNE L'ATTITUDE DE LI PO, UN POÈTE CHINOIS DE L'ÉPOQUE TANG. Parlant de son maître, un poète moins connu qui s'appelait Mong, il dit: «Il aimait les fleurs et ne servait pas son prince.» Remarquez qu'il ne dit pas qu'il aimait la beauté — il n'y a jamais d'abstraction chez les poètes chinois — il parle de fleurs comme il pourrait parler de chacune des choses belles qui nous entourent: le soleil, la pluie, le vent, un homme ou une femme. Mais il ajoute également qu'il ne sert pas le pouvoir. Ce qui intéresse en effet la poésie chinoise d'inspiration taoïste n'a rien à voir avec l'éphémère du pouvoir. Il s'agit d'une tentative d'appréhender le moment vécu pour l'éterniser. Quand Li Po se décrit buvant une coupe de vin au clair de lune, sans autre compagnon que son ombre, quand il évoque cette ombre qui boit au moment précis où il porte lui-même la coupe à ses lèvres, il s'agit pour lui de transposer le moment dans une dimension plus large, qui dépasse l'événement et touche à nos raisons profondes.

C'est évidemment une position qui a souvent été mal comprise dans notre monde occidental. On parle de refuge dans la tour d'ivoire, de fuite, on reproche aux artistes de ne pas se mettre au service de la société.

La poésie est indifférente ou hostile aux croyances et aux valeurs de la société, aux dogmes du moment mis en scène par la presse, la radio, la télévision. La poésie se place sur un autre plan que celui de l'actualité: en cela, d'ailleurs, elle contient implicitement une forme de critique sociale.

Pour ce qui est de mon œuvre, je me considère comme totalement libre, profondément anarchiste: je veux me réserver un espace auquel personne ne peut toucher.

Pour moi, il est de plus en plus évident que les seules choses qui aient un sens sont les fragiles châteaux de carte de la poésie.

Attestation

Bleu laiteux, bleu ardoise, bleu clair, blanc, rose.
La brume, les arbres,
le ciel,
le ciel, le ciel.
Et là-bas, boule enveloppée de fourrure rougeâtre: le soleil.
Tel est ce jour, samedi 9 février 1975, l'après-midi à cinq heures vingt.

Nous ne cherchons rien (à dire) de significatif de notre époque (cela se fera bien tout seul; comment pourrait-il en être autrement nous en sommes bien trop imprégnés).

Nous cherchons (au contraire) ce qui n'en paraît pas significatif, ce qui ne rentre pas dans ses symboles (dans sa symbolique): ce qui est du temps sériel (ou éternité).

Francis Ponge, *Nioque de l'avant-printemps.*

Jacques Sojcher

Pour répéter l'instant perdu (En marge de «Lire» et «Écrire»)

«... il faut continuer, je vais continuer». Ce sont les derniers mots de *L'Innommable*[1], mais le livre n'a pas de fin, mais écrire n'arrêtera pas. Il faut continuer: à écrire, à rêver, à attendre, à recommencer. Comme si l'espace littéraire était entre l'attente et le texte, une sorte d'immobilité mouvante, qui bientôt «apporte quelques bribes»[2], quelques mots qui, une fois écrits et surtout relus, ne chantent plus, «perdent parfum, légèreté, chagrin et joie». Comme si l'expérience de la déception littéraire était aussi celle de l'écriture. Écrire, espérer. Écrire, décevoir, perdre ce que l'on pensait gagner, retomber dans la syntaxe, dans l'usure, le ronron du langage. Qu'on relise le dernier aphorisme de *Par-delà bien et mal*:

«Hélas, mes pensées, qu'êtes-vous devenues, maintenant que vous voilà écrites et peintes! Il n'y a pas longtemps vous étiez si diaprées, si jeunes, si malignes, pleines de piquants et de secrètes épices qui me faisaient éternuer et rire — et à présent? Déjà vous avez perdu la fleur de votre nouveauté, et quelques-unes d'entre vous, je le crains, sont en passe de devenir des vérités: elles ont déjà l'air si impérissable, si mortellement inattaquable, si ennuyeux! Et en fut-il jamais autrement? Qu'écrivons-nous, que peignons-nous avec nos pinceaux chinois, nous autres mandarins, éterniseurs de choses qui *peuvent* s'écrire, que sommes-nous capables de reproduire? Hélas, seulement ce qui va se faner et commence à s'éventer! Hélas, seulement des orages qui s'éloignent et s'épuisent, des sentiments ternes et tardifs! Hélas, seulement des oiseaux las de voler, égarés, qui se laissent prendre dans la main — dans *notre* main! Nous éternisons ce qui ne peut plus vivre ni voler très longtemps, des choses exténuées et trop mûres! Et ce n'est que pour votre *après-midi*, ô mes pensées écrites et peintes, que je possède des couleurs, beaucoup de couleurs peut-être, beaucoup de teintes délicates, cinquante jaunes, bruns, verts, rouges: mais nul, à vous voir, ne devinera votre éclat matinal, étincelles subites et merveilles de ma solitude, mes vieilles, mes chères — mes *mauvaises* pensées!»[3]

Il faut continuer, travailler cette déception: l'Oiseau d'Or n'a pas encore chanté, la nuit fond toujours dans nos bras «avant que nous l'ayons prise». Il faut essayer de chanter «sans jamais y arriver». Le monde résiste à nos mots, l'écart est notre loi, l'errance notre répétition et l'instant reste l'innommé de nos hymnes, récits, poèmes, essais, théâtre.

Paul Willems dit cet «acte de foi déçu, ce voyage inutile» à la poursuite de ce qu'il nomme l'*instant*. L'instant du présent du monde, «l'instant où le monde semble offrir l'éternité» ... ou le néant, le rien, le «bouleversant, admirable, et délicieux message du rien».

Le poète, l'écrivain part à la rencontre de l'instant, de l'horizon espéré et «jamais atteint, ni même approché». Et pourtant, il va et il nomme, porté par un souvenir, un survenir, une mémoire oubliée et revenante, un passé et un avenir de l'instant, un silence avant et après le langage où *cela* a eu lieu, où *cela* doit se répéter (au sens que Kierkegaard donnait à ce mot), dans l'absence de soi, dans la confusion de soi et du monde — le *Weltinnenraum*, l'espace intérieur du monde de Rilke?

Expérience mystique sans doute que celle de l'instant, ou plutôt physique (mais n'est-ce pas la même chose?): errance dans le Bas-Escaut, murmures confus de l'eau, de l'air et du ciel, attente, sans nulle pensée, d'un phoque des heures durant, étendu au bord de l'eau, dans ce «néant bleu, brumeux et doré où se diluaient le fleuve et le vent», flottement, absence de soi, hors temps («un instant et un siècle»). Ce n'est pas une méditation, mais «un comportement, une attitude physique qui précède toute action importante», une mise en condition poétique, la face cachée du poème, l'état poétique lui-même: dépossédant, extatique, supracommunicant. C'est l'au-delà du

poétique, son excès d'être qui commande la parole, qui soulève le langage qui n'en peut plus de son prosaïsme, qui invente les mots et les rythmes de l'autre langue, pour nommer le pressenti, pour le porter au chant. *Gesang ist Dasein,* le chant est existence, dit Rilke, dans l'un des *Sonnets à Orphée*[4], mais nous restons peut-être toujours en-deçà du chant, en-deçà de l'Être dans notre langage. Il aura fallu vivre beaucoup d'instants extatiques, beaucoup accumuler dans la «maison intérieure», s'être ouvert «de l'être entier à l'afflux des signes» pour que «plus tard, parfois des années après, les chants et les lumières informulées du monde» se métamorphosent en écriture.

Cette métamorphose, dont témoigne Paul Willems, passe par la mémoire et par l'oubli, elle a besoin de l'amnésie et de l'anamnèse[5] et cela n'est pas volontaire, semble se passer malgré moi («l'attente avant l'action n'est pas contrôlée par la volonté consciente»). Il n'y a pas de garantie: de retour, de réussite. L'épreuve est solitaire, d'une solitude sans sujet qui serait le maître de son silence, de son retrait, de la parole qui va venir, d'une solitude sans but: pas de message, pas de communication d'un savoir, d'une thérapie, d'un perfectionnement moral. L'instant qui passe au langage défait dans le langage la sécurité d'une réponse, d'une universalité des locuteurs. Il est unique, il dit l'unique, hors du sens et sous toutes ses formes, l'indéchiffrable singularité du présent qui déjà s'efface pour une nouvelle attente (de quoi?), pour un nouveau voyage (vers où?) qui ne ressemble à aucun autre, même si parfois les chemins se croisent.

Écrire, c'est donner l'instant — tout, rien —, perdre le «réel» pour rien, risquer d'avoir passé sa vie à cette transcription incertaine du mouvement de l'immobile, à l'approche et à la nomination de ce que Yves Bonnefoy appelle l'*Improbable*[6]:

«L'œuvre se donne et n'attend rien en échange de ce qu'elle apporte: rien et tout. Elle n'est au service de personne. Elle ne sert à rien. Elle donne.»[7]

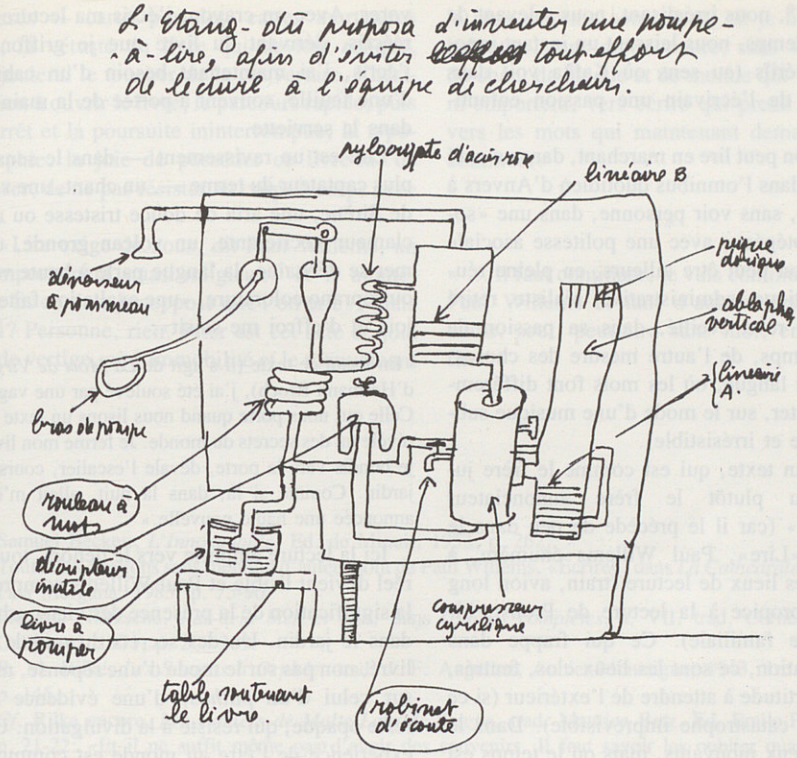
L'on songe au *es gibt* heideggerien, qui est un des noms de l'Être, au don au langage et au *Dasein,* qui est le gardien de l'Être, à l'écoute (*hören*) et à l'appartenance (*gehören*)[8]. Mais écoute de quoi? Appartenance à quoi? Au bric-à-brac «du non-dit qui s'est accumulé en moi au cours de ma vie et qui est devenu lentement la matière de mon rêve»? Au trésor «caché dans ma maison intérieure» («amoncellement de sourires, regards, neiges, voix aimées ... vieux pneus, mots tendres, chaises à trois pieds, rencontres et adieux ... épis, cailloux, papillons ou épaves ...»)? Au rassemblement de la mémoire et aux «impressions» revenantes, avant même la remémoration, la nomination? A la trace des signes qui affluaient? A l'intimité qui fusionnait, qui enlevait? A tout cela sans doute qui n'est pas clair mais qui sous-tend et prépare un nouveau débordement, langagier cette fois, mais aussi une nouvelle rencontre *naturelle* de l'instant, hors des mots, hors de moi. Cercle alors de l'écriture et de la vie, *biographie* ou *cosmographie*. Cercle de la parole et du plus haut silence, de la rumeur de la confusion et de la *décision* de l'écriture, de la passivité contemplative et de l'acte — et tout devient alors peut-être ontologie, nomination muette ou extériorisée, infralangage et langue du delà?

Mais je m'écarte peut-être du voyage de Paul Willems? Qu'importe: il invite, par le fait même de son errance, à d'autres égarements, à d'autres notations impossibles du rêve physique de l'instant:

«... il faut souhaiter que jamais personne n'arrive à noter ce qu'il rêve de dire. Ce serait insoutenable.»

Il invite à d'autres récits (chaque écrivain récite l'impossible) et à d'autres persévérances, où les mots, qui ont «l'initiative»[9], viennent aux lèvres et nomment, entre l'instant et moi, à la fois l'*absolu* et son écart, le bonheur ambigu de la répétition et du nouvel exil:

«Merveilleuse musique, solitude effrayante mais exquise, salon au fond d'un lac, estuaire de l'Escaut, paradis de l'instant précieux et douloureux ... Rarement, très rarement: joie ... L'effort est immense. Les plus grands écrivains y ont sacrifié leur vie ... D'autres se sont mystérieusement détruits ... d'autres enfin ... se sont trop approché des frontières et y ont perdu la raison.»



Les Aventures d'Astrov.

L'acte d'écrire est donc dangereux, «la véritable menace vient de l'intérieur». Le prix payé, c'est le doute de soi, le «désespoir quand on se relit», l'interminable, l'incessante quête du tout-rien du langage et du monde. Cela commence par «l'exercice d'absence préalable à l'écriture» (retrait, rêve éveillé, méthode de méditation, au sens alors de Georges Bataille) et cela mène à l'écriture de l'absence, à la double suspension du moi, sous le langage et sous le monde. Cela conduit (zéro de conduite?) à l'infra-moi, à ce que j'appellerais le bégaiement éperdu d'une langue, d'une parole d'enfance, primitive, répétée, forcément plurielle comme les enfances, où le mythe et le «réel», le paysage et l'arrière-pays, les mots et le souffle ne sont pas séparés, où le chant du mot, d'avant le mot, chante l'être et moi dans l'être, dans la langue de l'être, de moi et de personne. Cela donne un vertige, je dirais *le* vertige de l'identité ouverte, de la surprise — de l'anarchie poétique et non de l'égocentrisme mondain. Cela est donc hors la loi.

*

Mais écrire n'est pas que le rapport au monde, à la supranaturalité de l'instant et à la parole de recueillement et d'écart. Il y a aussi les autres voyageurs de l'écriture, les livres que l'on lit, écrivain, comme des anthropophages. Non plus alors pour le seul plaisir, pour la culture, l'érudition, l'information, mais pour retrouver l'instant extatique, pour reparcourir un chemin qui à coup sûr nous dévoiera, nous laissera, haletants, à bout de souffle, hors de nous, nous mettra dans tous

nos états[10], nous irréalisant, nous relevant de l'espace-temps, nous laissant un instant innocents, puérils (au sens où Kafka voit dans l'activité de l'écrivain une passion enfantine[11]).

Alors on peut lire en marchant, dans un café enfumé, dans l'omnibus quotidien d'Anvers à Bruxelles, sans voir personne, dans une «solitude protégée», avec une politesse asociale (comme on peut être ailleurs, en pleine réunion politique, administrative, réaliste, retiré dans son rêve éveillé, dans sa passion de l'autre temps, de l'autre mesure des choses, de l'autre langue, où les mots font différemment exister, sur le mode d'une musique submergeante et irrésistible).

Dans un texte, qui est comme le frère jumeau ou plutôt le frère annonciateur d'«Écrire» (car il le précède de peu dans le temps), «Lire», Paul Willems énumère, à plaisir, ses lieux de lecture (train, avion long courrier propice à la lecture de Proust, bibliothèque familiale). Ce qui frappe dans l'énumération, ce sont les lieux clos, feutrés, sans incertitude à attendre de l'extérieur (si ce n'est une catastrophe imprévisible). Dans le cas des lieux mouvants, mais où le temps est suspendu, où le paysage défile — campagnes ou nuages —, où le lecteur est bercé par la machine magique, c'est aussi le temps réel, limité, la vacance de quelques heures qui permet la pratique du hors temps de la lecture. Dans la bibliothèque, c'est un autre confort: le feu dans la cheminée, la pluie chantant sur les vitres, le chat ronronnant, la cigarette, la pipe, le café, la vieille robe de chambre, un certain fauteuil avec son coussin et les «petits morceaux de chocolat que l'on croque à de stricts intervalles». Comme si confort et rituel allaient de pair, comme si la répétition d'un geste habituel était déjà rituelle. Tout ceci désigne l'acte de lire ou plutôt (comme pour écrire) la disposition, l'apprêt — j'allais dire la purification — avant d'entrer dans l'espace-temps du livre. Pour moi, c'est préparer aussi un crayon, ni trop ni trop peu taillé, car sans souligner, sans annoter dans la marge, pas de lecture possible. Lire, c'est s'approprier, dévorer. Avec un crayon, j'écris ma lecture, je réécris, dérivant du livre que je griffonne, j'écris, j'ai maintenant besoin d'un cahier, d'une feuille, souvent à portée de la main ou dans la serviette.

Lire est un ravissement — dans le sens le plus captateur du terme —, un chant, une voix de Sirène, une aria de douce tristesse ou une clameur vociférante, un volcan gronde, une mer se déchaîne, la langue parle à haute voix ou soprano colorature, «une exaltation faite de joie et d'effroi me saisit»:

> «En lisant ce texte (il s'agit de *La Mort de Virgile* d'Hermann Broch), j'ai été soulevé par une vague. Celle qui nous porte quand nous lisons un texte qui révèle un des secrets du monde. Je ferme mon livre, je bondis vers la porte, dévale l'escalier, cours au jardin. Comme si là, dans la nuit, allait m'être annoncée une haute nouvelle.»

Ici la lecture emporte vers le dehors, tout le réel devient lisible et Paul Willems comprend la signification de la présence des vieux arbres dans le jardin. Un des secrets du monde est livré, non pas sur le mode d'une réponse, mais sur celui d'un *pathos*, d'une évidence qui reste opaque, qui résiste à la divulgation. Une expérience de l'être au monde est communiquée, une initiation a eu lieu, rare, irréversible, qui éprouve.

Mais l'exaltation est parfois aussi plus légère, moins suffocante, plus proche du plaisir esthétique, de la contemplation qui enchante l'intelligence et les sens. La forme de la pensée se montre: «la pensée *est* la forme et la forme *est* la pensée.» Ce plaisir-là aussi est celui du lecteur d'écriture, au-delà du thème, de la séparation scolaire de l'expression et du contenu. Lire, c'est toujours de quelque manière retrouver le soulèvement du sens, le passage de l'instant à l'écriture.

Tout contribue à cette lecture: la préparation, l'entrée dans les lieux clos, la solitude, l'ignorance (au sens de Jaccottet[13] et de Paul Willems: «... je n'ai jamais lu pour apprendre ...»), la redécouverte des «traces de chaque lecture» dans les vieux livres de la bibliothèque, les pages écornées, les passages déjà soulignés, les fleurs séchées, les signets

laissés — cartes-postales, cartes mortuaires —, la vétusté du livre qui devient relique, j'ajouterai le toucher de la couverture, l'hésitation à ouvrir le livre, le parcours rapide, puis l'arrêt et la poursuite ininterrompue, la typographie, la joie de posséder ce livre-là, de l'user, de ne pas résister au corps à corps avec lui.

«Lire exige de nous, dit Paul Willems, un comportement quasi-religieux» et il ajoute: «Je lis comme je suppose que l'on prie». Mais qui? Personne, rien. Prier est cet acte de joie et de vertige, où l'immobilité et le mouvement le plus extrême coïncident, où je me mets à balbutier, sans mots encore, sans voix, près du chant de langue et de monde qui vient, qui m'emportera, vers écrire qui prend le relais, vers les mots qui maintenant demandent de continuer.

*

« ... il faut continuer, je vais continuer», avec Paul Willems et tant d'autres lecteurs-écrivains, seul, peut-être sans moi, enfin, sans fin.

[1] Samuel Beckett, *L'Innommable,* Ed. de Minuit, 1953, p. 262.

[2] Toutes les citations sans mention d'auteur sont de Paul Willems, «Écrire», dans *La Cathédrale de brume,* Fata Morgana, 1983, p. 75-96.

[3] Frédéric Nietzsche, *Par-delà bien et mal,* dans *Œuvres complètes,* t. VII, trad. Cornélius Heim, Gallimard, 1971, p. 208-209.

[4] R. M. Rilke, *Les Sonnets à Orphée,* trad. J. F. Angelloz, Aubier-Montaigne, 1943, 1re partie, III, p. 146.

[5] *Cf.* Rilke encore, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge,* trad. Maurice Betz, Ed. Emile-Paul, 1947, p. 21-22: «Et il ne suffit même pas d'avoir des souvenirs. Il faut savoir les oublier quand ils sont nombreux, et il faut avoir la grande patience d'attendre qu'ils reviennent. Car les souvenirs eux-mêmes ne sont pas encore cela. Ce n'est que lorsqu'ils deviennent en nous sang, regard, geste, lorsqu'ils n'ont plus de nom et ne se distinguent plus de nous, ce n'est qu'alors qu'il peut arriver qu'en une heure très rare, du milieu d'entre eux, se lève le premier mot d'un vers.»

[6] Yves Bonnefoy, *L'Improbable,* Mercure de France, 1959, p. 47: «Il se peut que la poésie ne soit qu'espoir sans issue» et p. 165: «Mais son désir est demeuré le désir, son élan vers la plénitude a maintenu dans l'honnêteté du cœur l'impossédable région. J'appelle mélancolie cette vision de la lucidité, de l'espoir.»

[7] *Cf. ibid.*, p. 185: «Et dans sa pauvreté, donner demeure son bien.»

[8] Martin Heidegger, *Lettre sur l'humanisme,* trad. Roger Munier, Aubier-Montaigne, 1964, p. 35 et 87.

[9] Stéphane Mallarmé, «Crise de vers», dans *Œuvres complètes,* N.R.F., coll. «La Pléiade», 1979, p. 366.

[10] Sur les effets foudroyants d'une telle lecture poétique, *cf.* E. M. Cioran, *Précis de décomposition,* Gallimard, 1949, p. 142-143: «Je reconnais à ceci un véritable poète: en le fréquentant, en vivant longtemps dans l'intimité de son œuvre, *quelque chose* se modifie en moi: non pas tant mes inclinations ou mes goûts que mon sang même, comme si un mal subtil s'y était introduit pour en altérer le cours, l'épaisseur et la qualité ... Dans leur voisinage (aux véritables poètes), un corps se fortifie, puis s'amollit et se désagrège. Car le poète est un agent de destruction, un virus, une maladie déguisée et le danger le plus grave, encore que merveilleusement imprécis, pour nos globules rouges ...»

[11] *Cf.* Georges Bataille, «Kafka», dans *La Littérature et le mal,* Gallimard, coll. «Idées», p. 176-193.

[12] Paul Willems, «Lire», dans *La Cathédrale de brume,* Fata Morgana, 1983, p. 57-74. Toutes les citations sans mention d'auteur proviennent de ce texte.

[13] Philippe Jaccottet, *L'Ignorant,* Gallimard, 1957, p. 32: «Plus je vieillis et plus je crois en ignorance / plus j'ai vécu, et moins je possède et moins je règne ... / Je me tiens dans ma chambre et d'abord je me tais ... / et j'attends qu'un à un les mensonges s'écartent ...»

Personnages

Amis imaginaires (II) : où je les vois

Ils ont accès à ma bibliothèque imaginaire, à mes greniers, à ma forêt de légende, où j'ai ma maison de fougères. Ils viennent aussi se promener avec moi sur ma plage d'Irlande. C'est une plage immense où il n'y a que des oiseaux, du sable et des coquillages; les vagues y déferlent avec un bruit profond et sacré qui évoque l'éternité. Mes amis ont à leur disposition le bateau à voile sur lequel je navigue depuis l'âge de cinq ans: *Le Fameux Findor*. Mais ils viennent surtout me rendre visite dans ma bibliothèque. En été, cette bibliothèque donne sur une Méditerranée exquise. Les hautes portes-fenêtres et les rideaux de tulle blanc qui cachent la nuit bleue se gonflent et se dégonflent au vent. En hiver, ma bibliothèque est à Missembourg. Depuis que je suis enfant, j'y passe mes soirées entouré de livres vrais ou rêvés. La part de songe y est si grande que je ne sais plus ce qui est ou ce qui n'est pas. J'entends chaque soir le vent et la pluie aux fenêtres. Ma femme lit les pieds aux chenets. Silence. Fragile et merveilleuse étape du bonheur. C'est là aussi que, le 8 mars 1969, j'ai rencontré pour la première fois Louis Papelin-Bouture. Je l'ai beaucoup vu à cette époque, il est maintenant retourné à ses limbes.

D'où viennent-ils?

Louis Papelin-Bouture est né de son nom. Il n'est pas facile de trouver un nom, pas facile de trouver un nom qui se mette à vivre et devienne personnage. Il faut que rythme et syllabes obéissent à des lois probablement aussi strictes que celles qui régissent l'équilibre des bicyclettes. Mais pas plus que le vélocipédiste, je n'en ai conscience et c'est d'instinct, donc à l'oreille et au nez, que je cherche les noms. C'est un jeu amusant, et c'est une manière de se faire de nouveaux amis, souvent aussi merveilleux ou aussi casse-pieds que dans la réalité.

J'aligne les syllabes au hasard, un peu comme si je pêchais à la ligne dans un étang dont l'eau est verte et glauque comme la mémoire.

Un soir, j'ai pêché coup sur coup:

Patine-Mellat
Patinotte-Bilou
Patenotte-Balleux
Papelin-Melon
Louis Papelin-Melon
Léon Hackelin-Masure
Louis Chapelin-Masure
Louis Chapelin-Bavure
Louis Papelon-Cadot
Papelon-Bouture
Louis Papelin-Bouture
Léonide Hapinot-Pâture

Tout de suite, c'est Louis Papelin-Bouture qui s'est imposé. Il a eu très vite son visage, sa voix, son costume. Louis Papelin-Bouture a pendant plusieurs années éclipsé mes vieux et fidèles amis imaginaires, comme Voundil Croc (que j'ai depuis l'âge de cinq ans), M. Posse, Mme Nuche, le Romain ou Mme Firla, qui très longtemps m'a invité au moins cinq ou six fois par an à son enterrement, dont elle faisait une fête incroyablement amusante. A chaque moment de rêverie, Louis Papelin-Bouture surgissait avant que les autres n'aient le temps de se manifester.

Une visite de Louis Papelin-Bouture au Palais des Beaux-Arts

Pendant de longues années, j'étais retenu presque chaque soir au Palais des Beaux-Arts. Ce temps commence à s'estomper dans ma mémoire. Il me semble, par exemple, qu'il y a eu d'innombrables galas où aux côtés de mon président, j'accueillais têtes couronnées, rois, reines, grands ducs, altesses royales ou archevêques *en technicolor,* comme nous disions. Toutes espèces qui deviennent rares dans la société contemporaine. Ils apportaient un souffle de légende et quelque chose de sacré. Ainsi, j'ai vu un soir quatre-vingt-cinq danseuses d'un ballet polonais faire tour à tour une génuflexion devant la reine Elisabeth et baiser le bas de sa robe. La reine les relevait et les embrassait sur les deux joues.

Le protocole d'accueil était réglé de façon immuable. On se mettait en rangs, ce qui n'était pas facile car ces soirs-là les ministres pullulaient. L'altesse s'avançait sous les flashes des photographes et serrait toutes les mains. «Une main lave l'autre» me sussura un soir à l'oreille l'attaché culturel de l'ambassade de France. Tout le monde était intimidé et ne savait que répondre à l'altesse souriante. (Sauf les hommes

Le Tableau des barbes

a aussitôt obtenu dans le "nouveau Larousse illustré" (ancienne édition: "Je sème à tout vents" 7 volumes, 4400 gravures, 80 tableaux, 60 cartes) et a obtenu le tableau ci-dessus sans rien comprendre à ce qu'il dessinait ni à ce qu'il écrivait ce qui nous garantit toujours de toute indiscrétion:

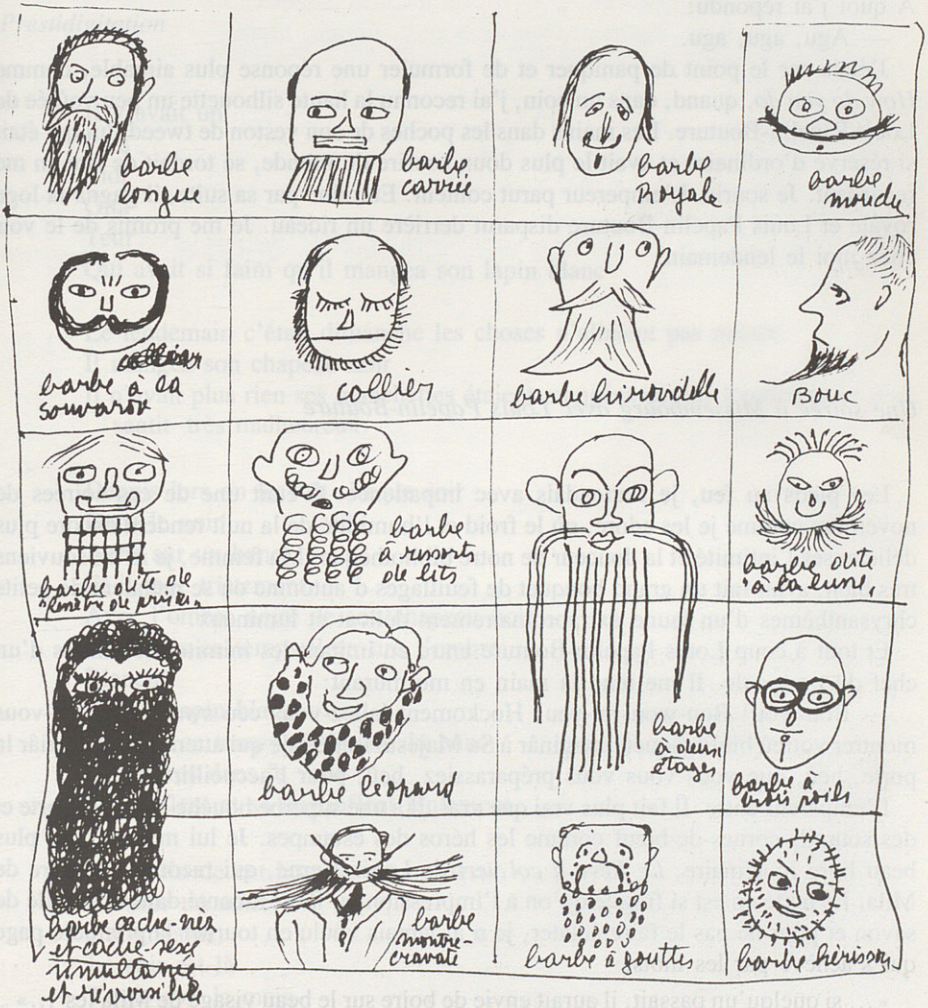


Planche des *Aventures d'Astrov*.

politiques, variété jacassante entre toutes.) Mon tour venait, l'altesse tendait la main et me disait quelque chose comme:

— Bou-wou, mi-yeu.

Et, à mon tour, je balbutiais quelque chose comme:

— Hônn... bû... wû... mmmon... gneur.

Ça passait bien dans toutes les langues et c'était accueilli avec satisfaction.

Un soir, j'ai même eu l'honneur de m'incliner devant S.M. l'empereur du Japon, qui m'a semblé d'une timidité encore plus terrifiante que tous les rois que j'avais rencontrés jusqu'alors. C'était ma propre timidité qui se reflétait sur son visage impassible. J'ai eu l'impression qu'il me disait:

— Glou, glou, glou.

A quoi j'ai répondu:

— Agu, agu, agu.

J'étais sur le point de paniquer et de formuler une réponse plus aimable, comme *How do you do,* quand, dans un coin, j'ai reconnu la haute silhouette un peu voûtée de Louis Papelin-Bouture. Les mains dans les poches de son veston de tweed, lui qui était si réservé d'ordinaire et avait le plus doux sourire du monde, se tordait de rire en me regardant. Je souris. L'empereur parut content. Entraîné par sa suite, il gagna la loge royale et Louis Papelin-Bouture disparut derrière un rideau. Je me promis de le voir chez moi le lendemain.

Une soirée à Missembourg avec Louis Papelin-Bouture

Les pieds au feu, je l'attendais avec impatience. C'était une de ces soirées de novembre comme je les adore, où le froid et l'humidité de la nuit rendent encore plus délicieuses l'intimité et la douceur de notre bibliothèque. Ma femme, je m'en souviens très bien, avait fait un grand bouquet de feuillages d'automne où se mêlaient de petits chrysanthèmes d'un jaune extraordinairement délicat et lumineux.

Et tout à coup Louis Papelin-Bouture entre en imitant les inimitables allures d'un chef du protocole. Il me tend la main en murmurant:

— Bou-wou! Bou-wou mi-yeu! Hockoment lallez-vous ceu swaar! Voulez-vous montrer votreû bibliotâqueû imaginâr à Sa Majesté Impériale qui attend, heû, derriâr la porte, heû, que vous vous vous préparassiez, heû, pour l'accueillir.

L'empereur entre. Il fait plus vrai que vrai. Il a une superbe bouche carrée et verte et des sourcils-cornes-de-bœuf comme les héros des estampes. Je lui montre mon plus beau livre imaginaire, *Le Rêve à col vert* de Louis Verne, qui raconte l'histoire de Mila. Le texte en est si fragile qu'on a l'impression qu'il est raconté dans une bulle de savon et pour ne pas le faire éclater, je n'ai jamais voulu en tourner la première page qui s'achève par les mots:

«... si quelqu'un passait, il aurait envie de boire sur le beau visage de Mila les ...»

Quel est le premier mot de la page suivante? *Larmes* probablement. Mais il n'est pas impossible que Louis Verne ait écrit: *perles, pêches,* ou *petits poissons verts,* ou *petits pains,* ou encore *petits cailloux blancs*. J'ai cru devoir offrir *Le Rêve à col vert* à l'empereur, qui se retira en proférant des grognements satisfaits (je crois) mais sans arrondir les coins de sa bouche carrée et verte.

Ce fut la dernière visite de Louis Papelin-Bouture. Il a suivi l'empereur exilé dans l'île de Kabala-Kou à l'extrême nord du Japon. Ils vivent là en paix parmi les fameux hommes à barbe blanche qui se nourrissent de neige et du sang des ours qu'ils font tomber des arbres Ka-boù.

Prestidigitation

Il y avait un
Pres
Tidi
Gita
Teur
Qui avait si faim qu'il mangea son lapin blanc

Le lendemain c'était dimanche les choses n'allaient pas mieux
Il mangea son chapeau noir
Il n'avait plus rien ses manchettes étaient mangées depuis longtemps et il se sentit très malheureux.

Depuis lors on le voit chaque soir
Dans le noir
Assis sur un banc
Et il joue tristement
Avec l'ombre noire de son chapeau noir
De temps en temps il en tire l'ombre
Blanche
De son lapin blanc
Pendant ce temps au-dessus du banc
Les arbres dans le vent
Se gonflent et se dégonflent lentement

Le destin de cet homme est un destin
Comme un autre
J'ai si faim
Le soir est là
Tends-moi la main

Profil: Mme Van K.

Mme VAN K. — Je suis très riche. Sans compter l'or caché dans un endroit vague pour tous mais précis pour moi, j'ai des trésors de toutes sortes. Par exemple, aux champs catalauniques, j'ai 3.000 hectares. On sait que là est caché sous terre le fameux cheval d'or d'Attila. Le grand sourcier Buxtehude m'a promis de localiser bientôt l'endroit précis où est enterré cet immense joyau, ainsi que la corne d'onyx, les cent une fibules en plumes de colibri et la couronne de rubis vénéneux. J'ai aussi des lacs de laque, des pelouses de pelisses. J'ai des étendues de vide vert, tout, encore, beaucoup et plus, mais surtout, j'ai racheté tous les carillons de l'Ancienne Russie qui, de leurs campaniles bulbeux...

CÉSAR et EUGÈNE. *(ensemble).* — ...Campaniles bulbeux...

Mme VAN K. — ...Égrènent leurs sons tinti, tintinu, tintiti...

CÉSAR et EUGÈNE *(ensemble).* — ...Nabulants!

Mme VAN K. — ...Et trébuchants comme machines à sous, et crachent écus, louis, napoléons, tsarines, doublons, affûtons, explorins, piastrons et nianiabules. *(Modeste.)* J'ai aussi accaparé les pêches du jardin des Mermérides. Et j'ai enfin une fabrique de balastrum et une mine de foin dont j'attends des merveilles. (...) J'ai des vergers à Poperingue, des réserves de tuiles à Fox-Amphoux et des champs non-pétrolifères aux Écaussines. [...] J'ai un arbre. [...] Non loin de l'arbre, j'ai un terrain vague. Vague mais beau.

Nuit, p. 12-13.

Amis imaginaires (III)

J'ai bien connu Leonardo Alpha. Quand on lui demandait sa profession, il répondait: *Happy end.*

Mme Van K. (Marie-Ange Dutheil).

Mes salades étaient fanées. Je devins Tchiwitz et aussitôt le monde verdoya.

Miroirs, p. 52.

*

Une femme adore être piétinée, dis-je en jetant mes sandales au plafond.

Miroirs, p. 71.

*

Calme, calme, calme. Les hommes sont de grands fleuves qui nous passent dessus et puis s'en vont.

Miroirs, p. 79.

*

Calme. Il reviendra. Le fleuve. Le grand fleuve. Calme. On se baigne toujours dans le même fleuve.

Miroirs, p. 80.

*

Ils sont unis. Nous n'avons plus rien à faire. *Post coïtum animal triste*, ce qui veut dire, je crois: «Les chevaux ont soif, le soir, à l'écurie.»

Miroirs, p. 65.

*

Oh! Oh! Oh! sangloté-je, taisez-vous! Et voilà! J'ai perdu mon respire.

Miroirs, p. 73.

*

C'est au centre même du typhon qu'est l'œil de la tempête, dis-je tandis que mon cœur bat comme une vieille porte. Patience, patience, le bouton boutonnera. *Robustissimus in corpore sum et saepe propterea temptationibus diaboli sucumbo*. Ce qui veut dire, je crois: «Les chevaux ont soif le soir à l'écurie.» Le calme, le calme calmera. Plus on parle, moins on se bat.

Miroirs, p. 77.

WARNA. — Écris à un grand éleveur, au domaine des Sources, par exemple. Je veux acheter un cheval parfait. Je l'offrirai à Ernevelde pour remplacer l'alezan frison.

VISIUS *(il lit à haute voix ce qu'il écrit)*. — «Monsieur,

Fait-il beau chez vous? Ici, la neige ne vient pas. Le vent est humide et souple comme un chat. J'ai vu déjà des promesses de bourgeons. S'il ne gèle pas, le printemps sera là en janvier. Il me faut un cheval.» Voulez-vous signer, Madame.

WARNA *(précisant)*. — Un cheval parfait, décris ses qualités...

VISIUS. — C'est dit, Madame. Le cheval sera souple et vif comme le printemps en janvier... (*Elle signe.*)

WARNA. — Écris au tailleur de Lord Lancaster à Londres et commande un pourpoint broché d'argent.

VISIUS. — «Monsieur,

Avez-vous vu une flaque d'eau en décembre? Dimanche, s'il pleut, ce dont on ne saurait douter à Londres, promenez-vous par un chemin boueux et arrêtez-vous près de la première flaque que vous rencontrerez. Quels gris délicats et changeants, quelle douceur brillante, que de luxe et de modestie! Envoyez-moi un pourpoint.» (*Warna signe la lettre.*)

WARNA. — ...A mon joaillier, à Florence.

VISIUS. — «Signor,

J'ai vu hier une goutte d'eau. L'aviez-vous taillée en vos ateliers? Envoyez-moi une bague.» (*Warna signe.*)

WARNA. — Et maintenant ma lettre quotidienne au chevalier Ernevelde. (*Elle dicte*:) «Ma lumière adorée,

VISIUS. — (*Il écrit et lit*:) «Monsieur,...»

WARNA. — ...«En me réveillant ce matin, j'ai pensé avec émerveillement au sentiment que vous m'avez inspiré...»

VISIUS. — ...«En me réveillant ce matin, j'ai ouvert ma fenêtre. La brume se levait à peine sur les étangs...»

WARNA. — ...«L'amour, puisqu'il n'y a que ce vieux mot pour désigner un sentiment chaque jour tout neuf...»

VISIUS. — ...«Le soleil, puisqu'il n'y a que ce vieux flambeau pour éclairer chaque matin un monde tout neuf...»

WARNA. — ...«L'amour, comme le soleil, m'éclaire et m'apaise...»

VISIUS. — ...«Le soleil, comme l'amour, éclaire les étangs et les apaise...» [...]

WARNA. — ...«m'apaise, mais en même temps m'exalte et m'élève au plus haut de moi-même.»

VISIUS. — ...«apaise les étangs, mais déjà, là, au plus haut du ciel, brillent sept points blancs: un vol de cygnes sauvages.» (*Warna signe.*)

Warna, p. 33-34.

Profil: César

CÉSAR. — Oh! Oh! *(C'est un Oh! Oh! qui évoque des grelots ou un sac de noix secoué d'une main sèche.)*

CHAT. — Encore un héleur.

CÉSAR. — Oh! Oh!

EUGÈNE. — On le surnomme «Oh! Oh!»

CHAT. — Incroyable!

CÉSAR. — Oh! Oh!

EUGÈNE. — Chez lui, le «Oh, Oh!» est structurel ou structural, car l'un et l'autre se disent ou se dit.

CÉSAR. — Oh! Oh!

EUGÈNE. — Chaque matin, il procède à de petites explosions buccales avant de démarrer pour la journée.

CÉSAR. — Oh! Oh! *(Silence. Il respire profondément.)* Ça va mieux.

CHAT. — Présentation de César.

CÉSAR. — César Mac'Anolli, «Oh! Oh!» étant mon surnom, César mon homonyme, et «le grand Mac», mon exagération. Je menais une vie brumeuse mais honnête dans des Grandes Bretagnes humides. Atteint d'antipathite virale pour mes concitoyens, je me suis expatrié. *(Si le public siffle cette tirade, César, ravi, salue et demande: «encore, encore».)*

EUGÈNE. — C'est faux.

CÉSAR *(continuant)*. — Poussé alors par la faim, je suis entré à la fois par intérêt et besoin de déclinaison au service d'une veuve richissime, madame Van K.

EUGÈNE. — Tout cela est archi-faux, mais émouvant. Madame Van K. et moi l'avons ramassé dans un bouge. Nous croyons qu'il a un passé chargé.

Mme VAN K. — J'en possède le dossier et les preuves.

CÉSAR *(qui a repris haleine)*. — Madame van K. m'a aussitôt nommé son factotum «hors-lit», car sa couche était occupée par monsieur Eugène Héla-Psst.

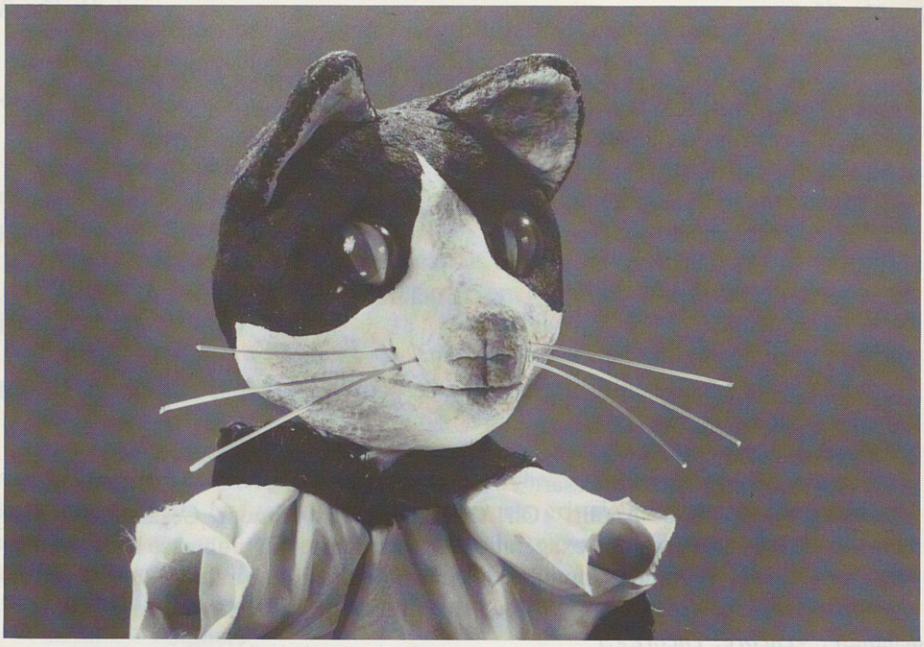
EUGÈNE. — C'est vrai!

CÉSAR. — Néanmoins, depuis la loi des trente-six heures qui libère Eugène le vendredi à 15 heures, j'assume les fonctions de factotum plein-temps pendant le week-end et les jours fériés ou assimilés tels. C'est ainsi que je suis devenu à mon tour un spécialiste dans ma spécialité.

Nuit, p. 13-14.

Noms

Delphine Avenue.
Parménide Schmidt.
Le conseiller Borowitsky.
Le professeur Hackennschnack.
Mme Rudolf Salat', née Hermeline Pharmacie.



Le chat Astrov (le futur Astrophe) et Mme Van Krakeghem (marionnettes de Suzanne Willems).

Chère Susanne,

Les noms :

- Mr. Tavola Rasa : Penseur
- Mme Van Krakeghem : amoureuse
- Gaston Grossemain : Ecrivain public.
- Baro Oh! Oh! Macca-Nôli : valet de madame Van Krakegem
- Smerdiapopolopoulos : anversois, comme son nom l'indique. Armateur mais pas celui qu'on pense (il est méchant)
- Eugène Héla-Psst : amant de Mme Van Krâkegem
- Mademoiselle Blanche : (j'ai oublié le nom de l'arabe que j'ai dit au téléphone) est malheureuse parce qu'elle voudrait allumer une étoile.

et bien entendu

- Astrov.

Personnages d'un jeu de marionnettes, première version de *Nuit avec ombres en couleur* (1976).

Alberte Spinette «Pseudo» ou «Rien n'est réel ici»

Mourir, dormir;
Dormir: rêver peut-être.
Hamlet, acte III, scène 1.

Quand Paul Willems s'est mis à écrire pour la scène, après une première saison littéraire consacrée au roman et à la prose poétique, on n'a voulu voir dans ses pièces, pendant longtemps, qu'une aimable fantaisie pleine d'imagination et teintée de mélancolie.[1] Il a fallu attendre les grandes pièces de la maturité (*Warna*, 1962; *La Ville à voile*, 1967; *Les Miroirs d'Ostende*, 1974) et les mises en scène d'Henri Ronse pour que la Belgique découvre[2] tout ce que ce théâtre recelait en fait de grinçant et de sardonique. On a donc assisté, ces dernières années, à une remise en perspective du théâtre de Paul Willems, et l'on a commencé à s'interroger sur la comédie des apparences qu'il nous donne à voir.

Je me pencherai pour ma part sur la dernière pièce en date, *Elle disait dormir pour mourir*, créée au Rideau de Bruxelles à l'automne 1983. Dans la simplicité même de sa construction, celle-ci me semble en effet présenter comme la quintessence des grands thèmes du théâtre de Paul Willems.

Le titre

On pourrait partir du titre: *Elle disait dormir pour mourir*. On y trouve d'emblée exprimée l'inadéquation fondamentale des personnages de Paul Willems par rapport au langage, leur distance face aux mots de tous les jours, leur fascination devant les propriétés quasi magiques de la parole. On n'a peut-être pas attaché à ce trait toute l'importance qu'il mérite. Il est pourtant présent dans nombre de pièces: qu'on songe au jargon du Bon Dieu (*La Plage aux Anguilles*), aux aphorismes de Bulle (*Il pleut dans ma maison*), aux phrases inachevées de Mme Roi (*La Ville à voile*), aux formules stéréotypées de Germaine (*Il pleut dans ma maison*), de la baronne Dentile et du docteur Posso (*Les Miroirs d'Ostende*), au mutisme de Jules et à son goût des mots sonores (*Peau d'Ours*), aux répétitions d'Agréable (*La Ville à voile*), etc. La différence linguistique est fréquemment utilisée par Paul Willems — ce francophone des Flandres — pour caractériser des personnages que n'éclairent pas directement les grandes forces dramatiques à l'œuvre dans la pièce. Elle va de pair avec la conviction, partagée par plusieurs personnages, que les mots dissimulent en même temps qu'ils expriment, et qu'il faut déchiffrer à travers eux la vérité qu'ils voilent et dévoilent à la fois. C'est ce que résume Anne-Marie en déclarant, au deuxième acte de *La Ville à voile*: «Si je devinais ce qu'il y a sous les mots, je saurais mon avenir.» (P. 78.)

Dans *Elle disait dormir pour mourir*, les choses ont cependant été poussées plus loin, jusqu'à acquérir une dimension quasi métaphysique, puisque la jeune héroïne Hélée vit seule depuis sept ans dans une maison perdue au milieu des marais, et ne connaît des mots que le sens théorique et potentiel qu'en fournit le *Larousse de poche*. Cachée dans cette maison par son père qui voulait lui épargner les risques de la guerre, elle y a vécu seule le passage de l'enfance à l'âge adulte, sans autres interlocuteurs que la photo de son père, les roseaux et le vent. Dans cette situation de type schizophrénique, elle a pris l'habitude de parler non plus pour communiquer mais pour

conjurer l'angoisse ou la peur. D'où les formules propitiatoires, les comptines rituelles et, pour tout dire, l'usage «religieux» fait du langage dans toute la première partie de la pièce. Car la pauvre Hélée n'a pas d'autre possibilité de se relier à son passé, au présent et à l'avenir: coupée du réel, abandonnée à elle-même, elle n'a d'autres relais que les mots, qu'elle essaie tant bien que mal de rattacher à ses expériences ou à ses sentiments.

Le premier de ces mots, c'est son nom, Hélée: «Elle sait qu'elle s'appelle Hélée. Dans un étrange silence intérieur, si différent du silence des étangs qui l'entourent, elle a parfois l'impression que son nom s'efface dans l'air comme un écho, et elle a peur de s'effacer elle-même. C'est pourquoi, chaque matin quand elle s'éveille, elle dit son nom, et alors les autres mots qu'elle aime accourent comme des amis.» (P. 18-19.) Aussi bien n'est-ce pas un hasard si elle s'appelle Hélée: quand il l'a quittée pour partir à la guerre, son père n'a cessé de héler son nom tout au long du chemin des étangs, puis au tournant des saules, l'appelant, la maintenant en vie chaque fois qu'il criait son nom. «Et quand je serai plus loin, loin, très loin, demain, toujours, je continuerai à dire ton nom et souviens-toi que ma voix vole vers toi, même si tu n'entends rien du tout[3]. Et attends-moi ici. Tu es en sécurité ici.» (P. 26.)

Hélas! l'absence a duré trop longtemps, et au bout de sept ans, Hélée tout à coup ne sent plus la présence de son père: «Je ne te vois plus. Je ne sais plus comment tu es.» (P. 27.) «Mais maintenant / Je n'entends plus que tu m'appelles / Je n'entends plus du tout ta voix. / Tu n'es plus qu'un silence.» (P. 28). Les temps sont mûrs pour l'avènement du tragique. Coupée de ce lien ténu qui la rattachait à l'existence, Hélée ne peut survivre. *Nomen, omen*, disaient déjà les Anciens, et en effet il ne reste à ses parents qu'à la héler sans fin dans l'inconnu où elle a disparu sans laisser de traces. En ce sens, toute la pièce peut être lue comme le lamento du père et de la mère d'Hélée, privés à jamais de sa présence.

Mourir, dit-elle

Mais le titre de la pièce contient plus que l'expression du rapport perturbé d'Hélée au langage; il exprime aussi la frontière imprécise et décalée qu'elle établit entre la vie et la mort. Comment pourrait-elle savoir, au plus profond de sa réclusion, ce qu'est la mort? Aussi, l'une des premières questions qu'elle pose au soldat surgi brusquement dans sa retraite l'arme à la main concerne-t-elle précisément le danger qu'il représente: «Mourir, c'est dormir?» (P. 38.) Et l'une des dernières qu'elle lui posera quand déjà il a sombré dans l'inconscience et que ses lèvres sont devenues froides reflète la même interrogation affolée: «Mourir. Qu'est-ce que c'est, mourir? Qu'est-ce que c'est? Qu'est-ce que je dois faire?» (P. 57.)

Pourtant, au fond d'elle-même, Hélée a déjà répondu à la question; dans sa solitude absolue, elle a compris que l'horreur, c'est de ne plus sentir la présence de ceux qu'on aime. Pendant sept ans, la photo de son père lui a tenu lieu de présence, et voilà que soudain, juste avant l'arrivée du soldat, le contact se perd et la mort pointe l'oreille: «Je ne te vois plus. Je ne sais plus comment tu es. Je ne vois que ta photo. Est-ce que c'est ça mourir?» (P. 27.) Et la même plainte surgit au moment, structurellement homologue, où le soldat, après l'avoir comblée d'une présence et d'une joie très fortes, sombre dans l'inconscience: «Ne me laisse pas seule!» (P. 57.)

C'est d'Émilie, la mère d'Hélée, qu'est venue l'assimilation dormir/mourir. Émilie, que les didascalies de la pièce nous présentent comme une jeune femme «sensible, spontanée et sotte mais perdue dans la vie comme certaines jeunes femmes qui ont été choyées par leurs parents et leur mari», a été prise dans un des premiers bombardements de Westbeek, au moment où elle cherchait à rejoindre son mari pour un dernier adieu. Transportée loin de là dans une clinique, elle a envoyé une première lettre annonçant qu'elle allait mourir, et a «oublié» d'envoyer la seconde lettre destinée à démentir la première. Aussi la croira-t-on

morte, alors qu'en réalité, de son séjour lointain, elle ne cesse d'écrire — et de déchirer ensuite — des lettres à son mari et à sa fille. Tout au début de la pièce, elle écrit à sa fille en ces termes: «Et toi, ma petite Hélée, s'il t'arrive de mourir, ce sera exactement *comme je te l'ai toujours dit* (c'est moi qui souligne): ce sera un «rien-du-tout». Et on s'en tire toujours. C'est comme dormir.» (P. 16.)

L'expérience physique de la mort, qu'Émilie a entrevue au moment où elle a été prise sous les bombardements de Westbeek, lui a en effet laissé cette impression de «rien-du-tout». Mais, comme Hélée, elle se débat en vain contre l'horreur de la séparation, de la distance intérieure: «Je ne te sens plus! Je ne te sens plus! Je ne te sens plus! Je ne te sens plus!»[4] (P. 22.) «Si tu étais mort, tout serait plus facile.» (P. 25.) Sans répit, lettre après lettre, elle cherche à renouer le contact, à effacer la distance, jusqu'à cet aveu final: «J'écris à des morts. Pas de vrais morts dans un cercueil, mais des morts en moi. Que j'aime, mais morts. Et c'est pour cela que je pleure.» (P. 72.)

L'expérience féminine de la mort est donc présentée bien plus comme un drame intérieur que comme une monstruosité physique. Pas de cadavres d'ailleurs: Hélée et Émilie sont présumées mortes, mais sans preuves tangibles[5]. Émilie a écrit à sa fille: «Je ne vivrai pas» (p. 46), puis a «oublié» de démentir cette nouvelle, si bien que son mari fait enregistrer son décès à la fin de la guerre. «Il a suffi que je montre la lettre d'Émilie pour que son décès soit enregistré à la date du premier bombardement de Westbeek, il y a sept ans.» (P. 71.) La voilà donc civilement morte, quoique encore en vie. Inversement, la mort d'Hélée, plus que probable, ne peut pas être reconnue officiellement par la loi: «Disparition, corrigea le fonctionnaire, disparaître n'est pas mourir [...] Dans trente ans jour pour jour elle sera morte légalement, vous comprenez?» (P. 71.) Que sait en effet la loi des mystères des âmes et des certitudes de l'inconscient? Pas question pour elle d'ignorer la frontière entre la vie et la mort, ou de penser, avec Germaine, que «là-bas est le reflet d'ici» (*Il pleut*, p. 117). Pour l'état civil, la différence existe, et sa preuve tangible, c'est le cadavre. Il est vrai que les deux femmes n'ont pas fait l'expérience des charniers de la guerre, et que leur retraite les a protégées du spectacle des victimes.

Détruire, dit-il

Tel ne fut pas le lot des hommes, mêlés à la guerre, contraints de la faire et confrontés quotidiennement au spectacle de la mort. Aux antipodes de la perception sensible de la mort comme éloignement et séparation, qui était celle d'Hélée et de sa mère, ce que le soldat et le Père ont ressenti le plus intensément à travers la guerre, c'est le scandale de la mort physique. Le jeune soldat n'a pas eu le temps de cesser d'être un enfant: «De l'école, je suis allé tout de suite à la guerre» (p. 41); «au début [...] c'était en mai. Il faisait beau [...] et dans les champs pleins de fleurs, ici, là, partout, des soldats [...] dormaient, dans leur longue capote bleue. Le visage dans l'herbe. Et nous passions heureux et vivants, entre ces jolis morts, et nous avions envie de chanter. [...] Et je savais qu'un jour moi aussi, je m'endormirais dans un pré, et c'était bien.» (P. 57.) Pour lui aussi, en somme, mourir c'était dormir. «Mais plus tard, j'ai vu les blessures de près, des camarades sont morts à côté de moi, une terrible puanteur s'est élevée et a tout corrompu. J'ai commencé à avoir peur.» (P. 57.)

C'est donc par la blessure[6] que le soldat découvre la vérité et l'horreur de la mort. Le père d'Hélée aussi: «Ces centaines de blessés que j'ai aidé à soigner avaient tous dans les yeux une sorte d'étonnement épouvanté, surtout les enfants dont les yeux disaient: «Ce qui m'arrive n'est pas possible! Pas possible!» (P. 62.) Le même écœurement les saisit devant l'absurdité de mourir à la guerre: «Et tous mes camarades à la guerre sont morts

comme elle (la mère du soldat)! Pour rien. Ils ont disparu dans les grands charniers anonymes.» (P. 57.) A quoi fait écho la plainte du Père: «Ils sont morts pour rien. Et c'est ça qui est monstrueux...» (P. 62.)

Bouleversés par ces morts inutiles, excédés par l'absurdité de la guerre, le soldat et le Père sont envahis par la nostalgie. La guerre a marqué dans leur vie une coupure indélébile, arrachant le soldat à l'enfance et le Père à sa famille. Aussi longtemps que l'action les a tenus en haleine, ils ont combattu et lutté, mais au moment où le dramaturge nous les donne à voir, ils cèdent à la nostalgie à la faveur d'un moment de répit, et se remémorent le bonheur perdu des temps heureux où la guerre n'avait pas commencé.

Cette problématique de la guerre ravageuse qui sépare les êtres, divise les couples et bouleverse les rapports humains n'est pas nouvelle dans l'œuvre de Paul Willems. On la trouvait déjà dans *Peau d'Ours* (créé en 1951), à travers le personnage du soldat revenant de la guerre et cherchant désespérément un peu d'affection. On la retrouve dans *Warna* (créé en 1963) comme génératrice de la tension dramatique et des ruptures qui en résultent. On la rencontre encore dans *Les Miroirs d'Ostende* (créé en 1974), pièce tout entière fondée sur la séparation de la guerre, la nostalgie des adieux à son début et la difficulté des retrouvailles à son terme. Enfin, dans *Elle disait dormir pour mourir*, la résonance dramatique de ce thème est amplifiée par l'épure de la construction et la richesse émotionnelle des situations. Le «kitsch» du couple baronne Dentile-docteur Posso, qui adoucissait le drame des amants séparés dans *Les Miroirs d'Ostende*, a disparu, laissant la place au déchirement nu et irréversible des êtres séparés pour toujours.

La force dramatique s'accroît aussi par la redondance de la séparation: au moment où Hélée a rencontré le soldat et est sur le point de retrouver son père après sept ans, elle est brusquement arrachée à leurs deux attachements, et perd en quelque sorte doublement la vie à quelques heures de son salut. Toute l'habileté du dramaturge est évidemment d'avoir réussi à nous conduire à deux pas du «happy end» pour nous en arracher ensuite brutalement au tout dernier moment.

Couples, passants

Les lignes qui précèdent ont mis à jour les ressemblances qui existent entre Émilie et Hélée d'une part, entre le Père et le soldat d'autre part: même conception de la mort, perception commune au soldat et au Père de l'absurdité de la guerre. Mais il y a plus: on rencontre à travers la pièce une série d'indices qui établissent un véritable jeu de doubles entre la mère et la fille, comme entre le Père et le soldat.

Émilie et Hélée sont d'abord les deux seuls personnages qui portent un nom, alors que les deux hommes sont ramenés à leur rôle social. Émilie aurait pu s'appeler «la Mère», à l'instar du Père. Mais là déjà, un premier doute est jeté. Car Émilie, jeune femme psychologiquement fragile, a voulu un jour «marcher sur les vagues», si bien que son mari, au moment de partir à la guerre, la place sous la protection de leur fillette de onze ans, Hélée. Ainsi la fille devient-elle «mère de (sa) propre mère», tandis qu'Émilie, songeant à sa fille grandie, s'identifie à elle: «Elle est une femme. Elle est comme moi. Une femme c'est une femme. Elle a mon âge en somme.» (P. 25.) L'identification se répète plus loin, à travers le délire des lettres d'Émilie: «C'est comme si j'écrivais à un ange dont je n'ai pas l'adresse. Non, c'est plutôt comme si j'écrivais à moi, morte il y a sept ans.» (P. 50.) Cette hésitation sur la frontière qui sépare les êtres va de pair avec l'hésitation sur la frontière entre la vie et la mort, dont nous avons parlé plus haut, et qui constitue le pendant féminin au dégoût masculin devant l'absurdité de la guerre.

Quant au soldat, il surgit dans la Maison-des-marais au moment même où Hélée a

cessé d'entendre en elle la voix de son père. Si le Père était arrivé le premier, tout aurait pu être sauvé[7]. Mais c'est le soldat qui fait irruption, et Hélée le ressent comme une trahison: «Je suis tout à coup si triste! Comme si je trahissais quelque chose. [...] Ce n'était pas toi qui devais venir.» (P. 43.) Pourtant, le jeune soldat a plus d'un trait commun avec le Père: il appartient à la même armée, il éprouve la même émotion en respirant l'odeur des robes de la mère, il est soucieux lui aussi de protéger la tranquillité d'Hélée, utilisant pour la rassurer les mots mêmes qu'avait prononcés le Père à son départ: «Attends-moi. Je reviendrai après la guerre. Tu es en sécurité ici.» (P. 47.)

Ces mêmes mots, Hélée à son tour les reprend au moment où la vie du soldat est en danger; devant son compagnon inanimé, elle se révèle capable d'assumer le rôle que son père lui avait indiqué autrefois envers sa mère: «Protection. Prends-le sous ta protection.» C'est elle maintenant qui rassure: «Attends-moi. N'aie pas peur [...] Dors. Tu es en sécurité ici.» (P. 59.) A ce moment, Hélée sort de scène et disparaît pour toujours.

Il y a donc, on le voit, redoublement du couple parental par le couple jeune, avec toutefois une richesse et une complexité plus grandes chez les deux jeunes gens qui se rencontrent sous nos yeux. Paul Willems est coutumier de ces situations tout en reflets et de ce monde des doubles où il évolue sans difficulté. Avant de mettre en scène des couples jumeaux et/ou rivaux, il avait eu recours, dans ses premières pièces, aux déguisements et aux transformations physiques tels qu'on les rencontre dans les contes de fées. Ainsi dans *Peau d'Ours* par exemple — d'ailleurs inspiré d'un conte de Grimm — le soldat accepte d'endosser la peau d'ours et de prendre pendant sept ans une apparence hideuse pour conquérir la fortune. Dans *Air barbare et tendre*[8], tandis que Monsieur Profond se dédouble, le petit poisson prend la parole pour implorer grâce et promettre la fortune à Pino s'il accepte de l'épargner. Les choses se compliquent dans les pièces suivantes, *Off et la lune* (1955) et *La Plage aux Anguilles* (1959): on y trouve encore un chien doté de parole et de raisonnement (Off), mais la nouveauté réside dans l'ambiguïté et la complexité de certains personnages. Ainsi Louisa *(Off et la lune)* est à la fois l'épouse tranquille de Pierre qu'a toujours choyée sa mère Milie, et une jeune femme pleine de rêves secrets qui s'éprend follement d'Éric et pourrait former avec lui un tout autre couple. Dans *La Plage aux Anguilles*, Phébus nous donne à voir l'incroyable diversité de ses registres, tour à tour paternel, obséquieux, méprisant, roublard et maté, mimant avec brio son interrogatoire par le commissaire. Ni coupable ni vraiment innocent, il joue d'un bout à l'autre de la pièce de ses ambiguïtés.

C'est avec *Il pleut dans ma maison*, créé en 1958, que l'on entre vraiment dans le monde des doubles: la jeune Madeleine et son fiancé Herman G.P. Galion redoublent le couple formé cinquante ans plus tôt par la tante de Madeleine (Madeleine elle aussi) et Georges son fiancé. On verra d'ailleurs ces anciens amoureux, quoique morts, manger ensemble au troisième acte, tandis que gravitent autour d'eux d'autres couples tourmentés, Toune et Thomas, Monsieur et Madame Doré. Quant aux cinq Sœurs de Nélus, elles sont indissociables comme les cinq marches d'un escalier.

Warna et *La Ville à voile* mettent en scène, de façon parallèle, des couples dont les échanges de partenaires s'avéreront mortels. Le couple Warna-Ernevelde, usé par le temps, éclate quand Ernevelde, à la veille de la vieillesse, veut séduire Marie et tue pour cela le jeune Malo épris de la jeune fille. Warna à son tour tue Ernevelde pour préserver son rêve d'amour et échapper à l'échec. Dans *La Ville à voile*, Josty, revenu à Anvers après avoir fait fortune à l'étranger, provoque le drame en choisissant d'épouser, pour réaliser ses rêves, non pas son ancienne maîtresse Feroë qui n'a cessé de l'attendre, mais la jeune Anne-Marie éprise de Dile. C'est, bien sûr, l'échec, et s'il n'y a pas mort d'homme comme dans *Warna* (mais là, la guerre sévit), on y assiste cependant à la destruction d'un être qui choisit de

disparaître pour toujours. Invention dramatique intéressante: Anne-Marie est la réplique parfaite de Fenêtre, un mannequin[9] qui ornait l'étalage de son grand-père quarante-deux ans plus tôt, et tandis qu'elle-même est déchirée par son amour pour l'indigne Dile et son mariage forcé avec Josty, son double inanimé est cajolé par le domestique Agréable qui sait ses rêves impossibles. Ce jeu de doubles s'accentuera encore dans la pièce suivante, *Les Miroirs d'Ostende*, où, tandis que la baronne Dentile et le docteur Posso changent de nom, et donc de personnalité, les jeunes amants d'Ostende, Alba et Guy, sont littéralement doublés par leurs meilleurs amis, Raymonde et René, qui, les croyant disparus, jouent à leur place, avec un jour d'avance, la grande scène des retrouvailles ostendaises. Ces deux couples jeunes redoublent à leur tour dans le tragique le couple Dentile-Posso, devenu dérisoire avec l'âge et l'usure du temps. *Elle disait dormir pour mourir* repose de même sur le contrepoint d'un jeune couple et d'un couple adulte brisé par la guerre.

Couples dans *Les Miroirs d'Ostende*.

Ceux qui meurent jeunes

Ces couples dédoublés se retrouvent donc, on le voit, dans la plupart des pièces de Paul Willems (à l'exception de *La Plage aux Anguilles*) et semblent bien constituer une des constantes de sa vision du monde. Fasciné non par les jeux pirandelliens mais par le tragique existentiel, le dramaturge ne cesse en fait, depuis ses débuts, de mettre en scène des couples jeunes redoublant des couples âgés abîmés par la vie. Abandonnés à eux-mêmes, privés d'appui sinon de ressources, exposés aux coups du destin, ses jeunes amants résistent comme ils peuvent, aidés par l'amour, tentés par l'impossible et guettés par la mort. Contraints, à des degrés divers, par les nécessités de la vie, leurs parents, un jour, les ont laissés ou trahis, et c'est à ce moment-là que le dramaturge les saisit, quand déjà ils savent qu'à leur tour ils seront marqués par la vie, et qu'il n'y a pas d'échappatoire, sauf à disparaître dans la mort.

Vincent (Julien Roy) dans *Nuit*.

Curieusement, c'était déjà la situation mise en jeu dans la toute première œuvre de Paul Willems, *Tout est réel ici* (1941), où les enfants d'un premier mariage attendaient seuls, dans une maison isolée près du fleuve, le retour de leur père remarié. Il n'y a pas d'avenir, chez Paul Willems, pour ceux qui se donnent tout entiers: s'ils ne courent au suicide comme Françoise *(Tout est réel ici)* ou à la mort comme Hélée (*Elle disait dormir pour mourir*), ils s'enfuient comme Anne-Marie (*La Ville à voile*) ou Marie (*Warna*), se mutilent comme le soldat (*Elle disait dormir pour mourir*), à moins qu'ils ne s'enferment dans le mutisme et la schizophrénie comme Vincent (*Nuit avec ombres en couleurs*). Car ils refusent la blessure de la vie, la dégradation et la pourriture[10]. Dans *Elle disait dormir pour mourir*, Hélée et le soldat, éblouis par leur rencontre et par la découverte de l'amour, ne pourraient plus supporter la perte de cette plénitude soudain trouvée. Le soldat préfère mourir plutôt que de réintégrer l'univers militaire (et seule l'arrivée inopinée du Père l'arrachera à une mort certaine): «S'il y avait eu un docteur, il m'aurait soulagé. Il m'aurait soigné. J'aurais vécu. Mais quelle importance, tout ce qui viendrait maintenant ne pourrait être que moins beau. Je souhaite mourir maintenant. Je ne veux plus retourner là-bas.» (P. 47-48.) Quant à Hélée, affolée par l'état du soldat, elle prend pour le sauver la décision qui la perdra: elle quitte la Maison-des-marais pour aller chercher un docteur.

Ces figures de victimes hantées par l'absolu et promises à la mort font de Paul Willems l'héritier du théâtre symboliste de Maeterlinck et des *Amants puérils* de Crommelynck. Ces

derniers se jettent à l'eau; Mélisande et la princesse Maleine meurent mystérieusement d'épuisement, comme la Suzanne de *Blessures*; Golaud se mutile, mais résiste et se résigne à vivre, comme le soldat; ce dernier songe à l'âme de sa mère, qu'il a découverte à travers la musique; etc. Il faut cependant noter, chez Paul Willems, l'importance de la guerre qui intervient fréquemment comme facteur d'explication et de justification. Ainsi, dans *Elle disait dormir pour mourir*, les parents d'Hélée, symboliquement coupables d'abandon d'enfant, sont cependant partiellement excusables, et rachetés par la souffrance que leur impose sans répit l'image de leur petite fille disparue[11]. Par cette limite imposée au tragique, l'univers théâtral de Paul Willems échappe à la fatalité qui caractérisait le théâtre de Maeterlinck et du premier Crommelynck, et glisse vers le drame, ce qui permet, à certains moments, des effets comiques, et débouche en fin de compte sur un constat sans illusion: la vie se charge tôt ou tard de blesser les êtres et de leur enlever leurs illusions.

[1] C'était notamment la lecture de Pierre Laroche dans les mises en scène qu'il a données au Rideau de Bruxelles de *Il pleut dans ma maison* (1962) et *Le Marché des petites heures* (1966).

[2] La mise en scène de *Warna* par Steinböck au Burgtheater de Vienne en 1963 se situait déjà résolument dans cette optique tragique.

[3] Dans *Peau d'Ours*, c'est la pensée qui, portée de branche en branche, relie deux êtres séparés par la distance (p. 45).

[4] *Cf. Les Miroirs d'Ostende*, p. 36: «Au début quand je pensais à lui, je le voyais, je le touchais presque... [...] Je ne sais plus comment il est.»

[5] Dans *Il pleut dans ma maison*, de même, les morts reviennent parmi les vivants tandis que ceux-ci passent le mur et vont faire un tour de l'autre côté...

[6] Le thème de la blessure dépasse chez Paul Willems le côté concret que la guerre lui donne ici. On le retrouve en effet comme métaphore structurante du roman *Blessures*, paru chez Gallimard en 1945, où la jeune héroïne Suzanne, blessée accidentellement à l'œil, dépérit mystérieusement sans que l'on puisse arrêter la suppuration de sa blessure, et meurt finalement vidée de sa substance.

[7] C'est ce qui se produit dans *Peau d'Ours*, où les deux amoureux se retrouvent au moment précis où la magie de la voix n'opère plus.

[8] Également inspiré d'un conte de Grimm.

[9] Elle est donc, en somme, le reflet d'un reflet.

[10] Dont on trouve maintes métaphores dans l'œuvre de Paul Willems: la blessure de Suzanne (*Blessures*) et du soldat (*Elle disait dormir pour mourir*), l'enflure des mains de Warna et du corps d'Ernevelde (*Warna*), etc.

[11] La plupart des adultes du théâtre de Paul Willems sont de même plus lâches que vraiment méchants, veules ou corrompus, refusant de vieillir ou de perdre leurs illusions, mais néanmoins encore capables, sous tous leurs masques, de sentiments vrais.

Théâtre

JE SUIS VENU TARD AU THÉÂTRE ET PAR HASARD. A MOINS QUE L'ON CONSIDÈRE comme théâtre les jeux du «Théâtre de verdure de Missembourg» que mes amis et moi organisions dans le jardin. Ces jeux étaient amusants et avaient parfois des ailes grâce à la complicité du soleil de juin. Ces moments d'élection sont passés avec notre jeunesse et il ne m'en reste qu'un souvenir vague et doux comme de quelques excursions que j'aurais faites au paradis. J'avais déjà trente-sept ans lorsque *Le Bon Vin de Monsieur Nuche* a été créé au Rideau de Bruxelles. C'est alors que j'ai assisté pour la première fois à la métamorphose d'un texte imprimé dont j'étais l'auteur en cette chose mystérieuse, vivante et libre qu'est une représentation théâtrale. Les mots ont trouvé un visage et les silences sont là. Les personnages entrent dans le *temps* du théâtre qui est à la fois clos et infini et qui n'est pas le temps de la montre. Il dure deux heures ou des années. C'est alors que j'ai compris qu'une pièce de théâtre naît et meurt chaque soir et que le public assiste et participe à l'accomplissement d'un destin. C'est alors que j'ai entendu dire pour la première fois par des comédiens «ce soir, les dieux sont descendus» ou «ce soir, les dieux ne sont pas venus». J'ai compris alors qu'à partir de ce moment un auteur dramatique doit se désaisir de sa pièce. Le texte qu'il a écrit change de nature. La brochure imprimée n'est plus qu'un instrument mnémotechnique comparable au plan d'une ville. La ville n'est pas dans le plan, elle est ailleurs. Dans ma mémoire, je renvois ma pièce telle qu'elle a été donnée au Rideau de Bruxelles en 1949. Cette représentation est ma référence intérieure et non les trois ou quatre autres mises en scène que j'ai vues dans d'autres pays. Je n'ai pas vu ce qui fut fait à New-York, mais Marnix Gijsen, alors consul général de Belgique dans cette ville, m'en a donné une amusante description.

J'ai compris à cette époque que le théâtre est un genre complexe et imprévisible — parfois, très rarement, miraculeux. Quand vraiment il est la projection d'un rêve sur la scène. C'est-à-dire, quand les dieux descendent ou plus simplement: quand le comédien donne un certain souffle au spectacle. Un souffle, un chant, une vibration, un *accord*. Miracle rarissime. Dans la littérature universelle, très peu de pièces atteignent au plan du mythe: ce sont celles où la part de rêve est si forte que leurs personnages leur échappent et vivent en nous, comme autrefois les héros grecs. Don Juan, Hamlet, Macbeth, Tartuffe, et à peine deux dizaines d'autres personnages appartiennent à notre mythologie. Pour un auteur dramatique c'est une leçon de modestie. Rarissimes sont ceux dont l'œuvre appartiendra à la mémoire collective. Je n'en vois pas à notre époque: Maeterlinck peut-être? Pelléas vit. Il peut se faire

Extraits d'une lettre de l'écrivain flamand Marnix Gijsen (pseudonyme de Jan-Albert Goris) →

BELGIAN GOVERNMENT INFORMATION CENTER
BELGIUM AND BELGIAN CONGO
630 FIFTH AVENUE
NEW YORK 20, N.Y.

13 Juillet 1950.

Cher Monsieur Willems:

Je suppose qu'il vous intéressera de savoir dans quelles conditions a eu lieu la Première de votre pièce hier soir.

Comme je vous l'ai fait savoir, la troupe de M. Rodack jouait jusqu'il y a quelques mois, dans un théâtre de Greenwich Village, le quartier de New-York qui est sensé être le centre artistique et bohème de la ville. La salle était très grande et bien connue et dans ce quartier M. Rodack disposait donc d'un public sûr de jeunes intellectuels et artistes. Il a renoncé à cet emplacement pour louer une salle de théâtre dans un hôtel : Hotel Sutton, qui est situé à la 56ème rue, près du East River, dans un quartier très chic où l'on trouve de grands buildings d'appartements très luxueux. Il s'y commet également les crimes les plus sensationnels du grand monde (jeunes mariés qui s'entre-tuent à l'aide de chandeliers de bronze italiens authentiques,etc...).

La troupe de M. Rodack est très bonne. Vous n'avez pas à vous plaindre de vos interprètes : Martin était un tout jeune homme, un peu faible dans les scènes lyriques et sentimentales. Il est difficile en effet d'attendre du lyrisme d'un jeune athlète américain. Isabelle était relativement faible. Madame Nuche, par contre, était excellente, Monsieur Nuche était fort bien dans son rôle. Les deux vagabonds étaient remarquables, surtout le second. Le vieux Monsieur dans le parc était fort bon et la scène fut très applaudie.

Il y eut un moment d'hilarité involontaire dans la salle quand on lut l'inscription sur la pelouse qui portait les mots, en français canadien, "Défense de Trépasser".

Le tout était un peu lent mais M. Rodack m'assure que cette lenteur disparaîtra après quelques représentations. Je crois vraiment qu'on vous a fait justice et la pièce fut fort bien acceptée par l'auditoire. A plusieurs reprises on a applaudi au milieu des actes.

Croyez, Cher Monsieur Willems, à l'assurance de mes sentiments les meilleurs.

JAG:BS.

Jan-Albert Goris
Commissaire à l'Information.

pourtant qu'à côté de ces incendies sublimes, une étincelle brille parfois au théâtre et c'est déjà merveilleux. Le magicien qui la provoque, cette étincelle, est le metteur en scène, qui peut aussi assassiner la pièce (mais de nombreuses pièces sont déjà mortes avant qu'il ne les assassine).

Lorsque Claude Etienne a choisi *Le Bon Vin de Monsieur Nuche,* a commandé la musique à André Souris, et la mise en scène à Moriss de Vuyst, il me paraissait très anxieux et je ne comprenais pas pourquoi. J'étais très calme, et les répétitions m'amusaient beaucoup. Claude Etienne avait raison. Il savait la vulnérabilité d'une pièce nouvelle. Les œuvres du répertoire nous renvoient toujours à ce que nous savons déjà d'elles pour les avoir lues ou vues à la scène: il y a la tirade du nez, «le petit chat est mort», il y a «bien, bien, bien». Tandis qu'une pièce nouvelle est créée *ex nihilo:* nul ne peut dire si un texte jamais joué restera un amas de mots confus ou sera porteur de message. C'est Claude Etienne qui m'a appris cela. C'est lui aussi qui, par sa ferveur inquiète, m'a fait pressentir qu'à côté de risques fatals, il y a une chance de réussite.

Ce n'est qu'après *Lamentable Julie,* et surtout *Air barbare et tendre* — une catastrophe — que j'ai su que le théâtre allait souvent me faire mal. Le soir de la première d'*Il pleut dans ma maison,* Claude Etienne et moi n'avons pu ni l'un ni l'autre assister à la création: nous arpentions les dégagements de la salle en comptant les carreaux noirs et jaunes qui ornaient le sol. Devenu superstitieux comme un bedeau, j'évitais les carreaux noirs. J'avais mis dans *Il pleut dans ma maison* tant de choses que par pudeur je n'avais jamais livrées: si le public avait refusé la pièce, j'aurais, je crois, cessé d'écrire pour le théâtre. J'aurais éprouvé le même genre de chagrin que lorsqu'un geste affectueux est repoussé avec ironie ou indifférence par un être cher. On est alors profondément atteint, et il en résulte une grande tristesse: le désespoir d'un enfant repoussé par sa mère quand il veut lui donner un baiser. Mais c'est une tristesse qui se prolonge longtemps et qui laisse des cicatrices. Une tristesse dont personne n'est responsable, puisque le public, anonyme, n'a simplement pas répondu, et qu'on se trouve là, seul, avec son bouquet fané dans les mains.

Lorsque les amis accoururent vers nous, tout heureux, et que le bruit des applaudissements nous annonça que l'accord s'était fait entre la pièce et le public, toutes mes angoisses tombèrent d'un coup et en même temps une grande fatigue m'envahit. Claude Etienne m'avait donné ma première «leçon de théâtre»: je savais à présent que je serais souvent malheureux et parfois heureux, et que cela valait la peine de continuer à tenter d'écrire.

La mise en scène d'*Il pleut dans ma maison* était de Pierre Laroche, un très jeune homme encore, mais plusieurs mises en scène avaient déjà révélé son talent. Je me souviens de sa vivacité: il bondissait sur scène, frappait du pied avec impatience, insufflait aux comédiens l'intensité vitale. Il mettait la même vivacité dans sa lecture du texte, qu'il voyait plus qu'il ne le lisait, en d'autres mots: il lisait dans une perspective scénique, enlevant les phrases *trop téléphonées* comme il disait, c'est-à-dire explicatives, supprimait les digressions, les passages *trop jolis,* les longueurs et les *tunnels*. Enfin, comme il avait une perception instinctive du rythme de la pièce dans son ensemble, il soignait la fin des répliques pour que les mots ne s'emberlifico-

tent pas dans des phrases trop molles: il faisait ressortir les temps forts. La pièce fut ainsi raccourcie d'un petit quart. Et cependant j'avais déjà beaucoup travaillé le texte, dont les mécanismes scéniques, sans en avoir l'air, s'articulent avec précision. Mais je me suis rendu compte que les propositions de Pierre Laroche amélioraient nettement le rythme d'ensemble.

Cette rencontre avait été précédée par celle de Jacques Huisman, qui m'avait demandé une pièce pour le Théâtre national de Belgique qu'il venait de fonder. C'est ainsi que *Peau d'Ours* fut créé dans la salle difficile du Résidence Palace, et puis s'en alla en tournée en Belgique. Très différent de Claude Etienne, Jacques Huisman se passionnait déjà alors pour la diffusion de ses spectacles dans les milieux qui ne connaissaient pas le théâtre. Ces tournées de *Peau d'Ours!* Il faisait froid, très froid, pendant l'hiver 1951. J'accompagnais souvent la tournée et j'ai connu la neige, la glace, les congères où le vieil autobus s'enlisait parfois, les salles de province mal équipées alors et très mal chauffées.

Le public était souvent étrangement engourdi, il avait l'air de se réveiller à demi de son sommeil d'hiver et semblait déconcerté par ce qu'il voyait, comme s'il surprenait par effraction ce qui se passait sur scène. Peut-être ces choses étranges qu'il apercevait sur la scène — un ours, une jeune fille, des oiseaux, la lune et le soleil — vivaient-elles pour lui dans quelque caverne magique dont la porte verrouillée s'était ouverte par hasard.

Puis venait le retour dans la nuit. Et je me demandais ce que j'étais venu faire là, alors que le monde était encore dévasté. Je n'ai jamais senti aussi fort — même au plus fort de la guerre — que l'Europe était en ruine. Pendant que l'autobus roulait, je *sentais* ces ruines dans la nuit, des ruines s'étendant de Stalingrad à Cologne, du Mont-Cassin à Varsovie, de Berlin à Léningrad. Et avec la nuit venait aussi la pensée de l'holocauste des Juifs et des Tziganes.

Quel sens avait *Peau d'Ours,* une féerie, alors que ces horreurs étaient encore si présentes? Cette question m'a longtemps tourmenté. Et je me demandais s'il ne fallait pas que j'écrive autre chose, ou que je cesse d'écrire parce que mes rêves nostalgiques ou douloureux et parfois émerveillés faisaient injure à l'immense charnier qu'était devenu le monde. Mais quelque chose en moi résistait à ajouter l'horreur à l'horreur, et à dénoncer de ma voix inutile un monstrueux cataclysme d'ailleurs lui-même plus fort que toute dénonciation individuelle. Je me raccrochais instinctivement à mes propres rêves.

La part de la nuit dans le monde avait été tellement immense, et le souvenir en était encore si proche que j'avais besoin de lumière, de cette allumette que j'avais réussi tant bien que mal à garder allumée au creux de mes mains. Flamme ou toute autre chose fragile et *innocente* qui aurait assez miraculeusement traversé la guerre, alors que des millions d'hommes, de femmes et d'enfants y avaient trouvé la mort. Et je découvrais avec stupeur que les choses les plus fragiles, les plus éphémères, pouvaient s'opposer aux ruines. Les premières oranges, par exemple. Comme elles étaient belles, luisantes, comme leur parfum venait tout à coup à moi avec une force et une fraîcheur incroyables. On les ouvrait, on en pressait le jus et on le buvait. Une joie profonde m'envahissait. Increvable espérance! Je croyais que l'orange m'annonçait le

printemps du monde. Le printemps de l'innocence. J'ai déchanté plus tard — quel mot terrible que le mot *déchanter,* comme si le chant était un vieux pull-over que l'on démaille. Mais ce pull-over, on peut le remailler tandis qu'on ne peut *rechanter* — oui, j'ai déchanté, en découvrant plus tard que la souffrance après avoir quitté les champs de bataille, s'était retirée en ses domaines cachés — mais universels — des hopitaux, prisons, camps, hospices ou bidonvilles.

L'accueil réservé à *Peau d'Ours* fut plus étonnant encore en Allemagne, en Autriche, en Suisse, et dans d'autres pays du Nord et de l'Est. Pendant dix ans, on l'a vu à l'affiche, de Hambourg à Vienne, dans l'excellente traduction de Maria Sommer. A Paris pourtant, où le Théâtre national de Belgique l'avait présenté, *Peau d'Ours* fut rejeté par une presse unanimement hostile et le public resta de glace. Je sentais confusément que mon théâtre ne répondait pas au besoin profond du public. Et mon succès à l'étranger fut vite noyé à la suite de la montée en flèche du théâtre engagé et du rejet du théâtre de texte au profit notamment de la création collective et du théâtre gestuel. Des expériences très fortes, comme celles de Grotowski et du Living Theater, remettaient en cause les structures mêmes de la pensée et du théâtre, tandis qu'en France Jean Vilar s'attachait à une relecture des grandes œuvres du passé. Il y eut aussi la grande «explosion» Brecht qui envahit toutes les scènes. En deux ans, *Peau d'Ours* disparut de la scène internationale et tomba dans les oubliettes.

De tout cela j'ai retenu que rien n'est plus sensible aux modes politiques et intellectuelles et à la mode tout court que le théâtre. Mais il y a aussi des éléments de continuité, de fidélité. J'ai cité le nom de Maria Sommer. Voici par quel détour j'ai rencontré ma traductrice. En 1951, Adenauer demanda à Wilhelm Hausenstein de représenter l'Allemagne fédérale à Paris. Il fut, après l'horreur nazie, le premier ambassadeur d'une autre Allemagne. Avant de rejoindre son poste, il passa par Bruxelles avec son épouse qui, juive, avait été cachée par des amis en Allemagne pendant toute la guerre. Ils se souvinrent de moi. On donnait *Peau d'Ours* au Théâtre national. Ils y allèrent, aimèrent la pièce. Et de fil en aiguille, une jeune femme de vingt-six ans, jeune éditeur de théâtre à Berlin, s'intéressa à la pièce, qui fut créée en Allemagne. C'est ainsi que débuta une longue amitié. Dire ce qu'elle fut m'éloignerait de mon propos, mais les étapes en furent toujours marquées par de longues soirées à Berlin en sa maison de Dahlem où j'ai rencontré beaucoup de jeunes écrivains allemands et d'hommes de théâtre.

Ce furent là des rencontres essentielles mais j'ai fait deux autres rencontres déterminantes. La première est celle de Jacques Lemarchand qui faisait partie du jury du Prix Marzotto. Il avait aimé *La Ville à voile* et m'avait proposé de l'éditer. C'est ainsi que ma pièce fut publiée chez Gallimard: Jacques Lemarchand y dirigeait la fameuse collection «Le Manteau d'Arlequin». Je retrouvais la rue Sébastien Bottin où j'étais déjà souvent allé lorsque Gallimard avait publié mon roman *Blessures*. Je retrouvais une maison que j'aimais depuis toujours et j'y avais désormais un ami, Jacques Lemarchand. Nous avions de longues conversations dans son petit bureau. De ces conversations qui n'ont pas de but, vont en liberté et sont précisément celles qui marquent le plus.

La rencontre la plus récente fut celle d'Henri Ronse. Un jour au Palais des

Beaux-Arts, je vis entrer dans mon bureau un homme d'une trentaine d'années. Il tenait à la main ma pièce *Les Miroirs d'Ostende,* me dit qu'il s'y intéressait et voulait la monter d'abord à Bruxelles, au Théâtre de l'Esprit Frappeur, et puis à Paris. Je reconnus tout de suite en Ronse une intelligence et un style qui m'étaient familiers. J'appris qu'il avait travaillé longtemps chez Gallimard et qu'il avait été proche de Paulhan. Je retrouvais en lui cette sensibilité «N.R.F.» que j'appréciais tant, formée au contact des livres où j'aimais aussi à puiser. Son approche des textes était la même que la mienne, mais sa lecture était plus lucide et plus pénétrante, il me semblait qu'il allait d'emblée au plus profond. C'était aussi le regard d'une autre génération. Une génération libérée des écoles et des mots d'ordre politiques. J'entendais parler de nouveau de Maeterlinck ou de Strindberg, de Crommelynck, je découvrais aussi les jeunes auteurs qu'il me faisait lire. C'était une voix nouvelle, beaucoup plus proche de moi que celle de la génération qui me suivait. On sait ce que furent *Les Miroirs d'Ostende, La Ville à voile* et *Nuit avec ombres en couleurs* dans les mises en scène d'Henri Ronse. J'aimerais avoir le temps et la force, alors que j'entre dans ma vieillesse, d'écrire pour lui une pièce inspirée par la liturgie orthodoxe telle que je l'ai vu célébrer à Zagorsk, une pièce dans laquelle je tenterais d'approcher la frontière où s'élève l'iconostase.

Vers le théâtre

J'ai eu deux ou trois impressions déterminantes dans ma vie. J'étais soldat. Un jour, pendant un bombardement, j'étais couché dans un champ près d'un bois. Je remarquai, tout près de mes yeux, une herbe de l'espèce que vous nommez *Zittergras*. Au bout de chaque ramille de cette graminée oscille un cœur minuscule qui tremble. Ce n'était pas au souffle des bombes que l'herbe tremblait mais au vent du printemps qui passait sans penser à la guerre. Une autre fois, au bord de la mer du Nord, pendant une tempête qui fouettait d'écume les vagues furieuses, j'ai trouvé des coquillages légers, délicats, roses et transparents que l'on nomme chez nous *ongles d'enfants*. Les coquillages étaient intacts malgré la tempête. Lorsque j'ai cueilli le *Zittergras* et que j'ai ramassé l'*ongle d'enfant*, il m'a semblé que le monde à travers son énorme fracas nous murmure un chant exquis et innombrable, doux et fort, léger et puissant. Autre exemple: avez-vous vu abattre un grand arbre en été? Après le fracas de la chute, il gît comme une bête mourante. Il touche terre et il n'est déjà plus qu'une dépouille. Il a quitté sa forme. Cette forme se dessine dans le ciel, là où l'arbre abattu se dressait parmi les autres. Cette forme qui faisait sa puissance est impalpable, faite de lumière et de vent. C'est le chant de l'arbre qui reste debout.

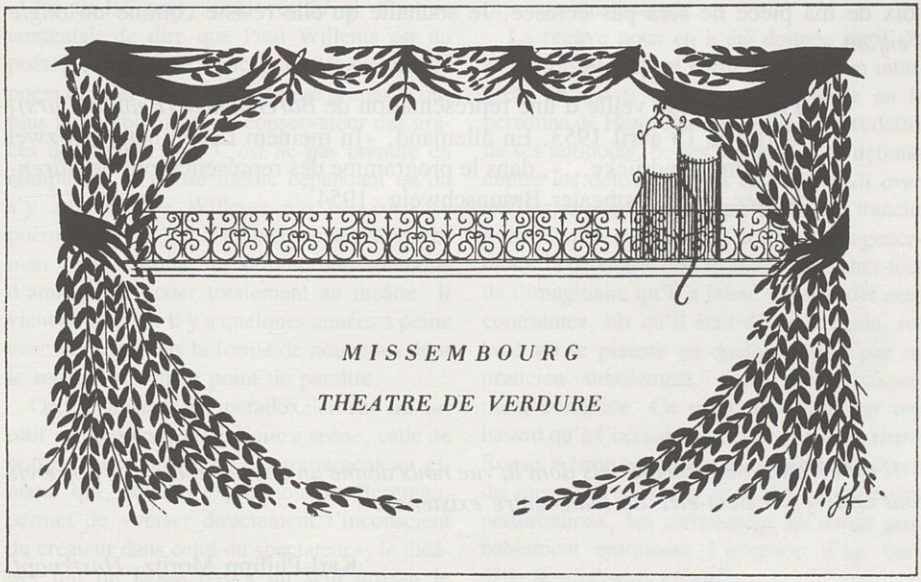
Je suis persuadé qu'il n'y a aucun bouleversement au monde qui puisse briser le coquillage, arracher l'herbe ou étouffer le chant de l'arbre. Voilà à quoi j'allais rêvant pendant cette longue guerre que nous avons tous subie.

J'ai essayé de parler de ces choses dans mes livres. Mais depuis longtemps je cherchais un autre moyen d'expression. Un jour, j'ai pensé que le théâtre, qui n'est pourtant pas le véhicule habituel des chants de cette sorte, pourrait être le moyen idéal. Une représentation théâtrale est une sorte de miracle, chaque fois unique, chaque fois entier, chaque fois recommencé. C'est, me semble-t-il, le théâtre qui peut le mieux transposer les moments parfaits que nous offrent, sur le théâtre du monde, les merveilleux interprètes que sont le *Zittergras*, l'*ongle d'enfant* ou l'*âme des arbres*.

J'ai eu l'occasion de participer à des créations théâtrales dans des circonstances exceptionnelles. J'habite une vieille maison de campagne blanche entourée d'un grand jardin sauvage et d'un étang. Cette maison, qui s'appelle Missembourg, est magique. Depuis toujours, elle a attiré des enfants qui y inventent des jeux merveilleux, des jeunes gens et des jeunes filles qui y tombent amoureux, des servantes qui y voient des fantômes, des vieux messieurs et des vieilles dames qui prétendent y voir des fées ou des lutins. Un jour, on décida de jouer une pièce en plein air. La maison servit de décor, on joua sur le toit, aux fenêtres et dans la cour. Ce fut un succès. Je ne veux pas dire un succès au sens habituel du théâtre. On eut l'impression (acteurs et public) d'avoir capté quelques-unes de ces fées et quelques-uns de ces anges qui gravitent autour de la maison. Cet essai fut suivi d'une autre entreprise plus importante: *Peau d'Ours*.

Il faut ici que j'ouvre une parenthèse. Tout nous fut toujours fidèle à Missembourg. Tout, sauf l'étang. C'était un étang merveilleux, plein de poissons et de nénuphars et qui clapottait au pied de la maison. Or un jour, à notre grand chagrin, cet étang s'en alla. Il nous quitta, sans nous avertir et sans se préoccuper des poissons, qui moururent

Couverture du programme de *Peau d'Ours* (dessin de Jacques Ferrand).



tous. (De grands travaux d'excavation effectués non loin de chez nous, étaient la cause de l'assèchement de la terre.)

En me promenant un jour dans les fossés desséchés, j'ai vu que l'ancien pont était une scène faite pour les oiseaux et les dieux. Ceci se passait par un admirable jour de printemps. Sur le pont tendu entre les berges, le soleil semblait s'avancer en personne. Le vent passait dans les arbres. Un pic frappait une branche de son bec. Tout s'animait d'ombre et de lumière. Tout *attendait* la pièce.

J'ai choisi un vieux thème de Grimm, que vous connaissez tous: *Peau d'Ours*. C'est le thème de l'homme qui s'en revient fatigué après une longue absence, après le fracas de la guerre. Un homme qui a soif de choses aussi légères et aussi pures que le *Zittergras* et l'*ongle d'enfant*. Il trouve l'amour de Minou qui le sauve. J'ai écrit cette pièce la nuit sous la veranda, enroulé dans une couverture. J'écoutais et j'essayais de traduire le murmure de l'obscurité. Les acteurs répétaient déjà les premiers actes pendant que j'écrivais le dernier. Tout cela se fit dans une atmosphère de grande ferveur.

Le jour de la représentation, le public fut installé dans l'étang desséché, et c'est pourquoi le Soleil, personnage important de cette pièce, dit à l'assemblée: «Vous êtes des poissons.»

Le miracle se produisit. Le public devint vraiment poisson, les pics (autres personnages de la pièce) volaient dans les arbres, le Soleil et la Lune descendirent sur le pont et chacun retint sa respiration pour assister à l'éclosion de l'amour de Minou et du Soldat.

L'hiver suivant, la pièce fut montée par le Théâtre national de Belgique, le mois passé à Brunswick et demain à Berlin. J'espère que dans cette ville, où se heurtent de si grands événements dans le fracas des armes et de la politique, j'espère que la petite voix de ma pièce ne sera pas écrasée. Je souhaite qu'elle résiste comme un *ongle d'enfant*.

Prononcé à la veille d'une représentation de *Bärenhauter (Peau d'Ours)*, Berlin le 15 avril 1953. En allemand, «In meinem Leben hatte ich zwei oder drei Eindrücke...», dans le programme des représentations de *Bärenhauter* au Staatstheater Braunschweig, 1954.

Il est certains objets matériels dont la vue nous donne un obscur aperçu de notre vie tout entière, et peut-être de toute notre existence.

Karl-Philipp Moritz, *Hartknopf*.

Jacques De Decker

Paul Willems ou les ambiguïtés
Esquisse d'une poétique

On l'a dit et redit, Paul Willems est un dramaturge des lisières. La frontière où il déambule le plus volontiers, le *no man's land* où il a élu résidence, c'est ce camïeu, cet espace singulièrement replié qui relie, plutôt qu'il ne les sépare, le réel et l'imaginaire, ou plus exactement la vision apprise du monde et la vision sauvage que chacun en a. Est-ce l'exceptionnel système d'éducation dont il bénéficia qui en est la cause? Il est un fait que Paul Willems fut un enfant préservé des atteintes trop précoces qui battent prématurément en brêche l'univers autonome qu'est le monde du petit homme non encore aligné. Il fut épargné par la standardisation psychique implacable nommée enseignement, qui est en réalité un *ensignement*, une réduction à un système de signes pauvres de la perception somptueusement riche et libre qui fait notre première lecture de ce qui nous entoure.

Jusque-là, tout serait résolu si l'on se contentait de dire que Paul Willems est un poète, selon cette conception convenue du poète qui fait de lui une manière d'attardé ou, plus honorablement, de conservateur des grâces du premier âge. C'est ne pas prendre en compte, et la chose mérite cependant qu'on s'y attarde, que Willems n'a pas écrit de poèmes, qu'il s'est d'emblée consacré au roman pour ensuite, et durant une trentaine d'années, se vouer totalement au théâtre. Il vient de renouer il y a quelques années à peine avec le récit, sous la forme de nouvelles dont le recueil est sur le point de paraître.

Or, le théâtre est paradoxalement un art rétif au déploiement de l'*autre scène*, celle de notre théâtre intérieur. Contrairement au cinéma qui, selon l'expression de Bergman, permet de «verser directement l'inconscient du créateur dans celui du spectateur», le théâtre, qui ne laisse pas à un seul artisan le privilège du *final cut*, cette dernière manipulation que se réserve le cinéaste sur la table de montage, présente tous les risques de l'affadissement par l'intervention seconde de ses participants, dont soit l'indifférence ou l'aveuglement au matériau de base, soit l'investissement abusif de fantasmatiques parasitaires ne peut que rompre la cohérence d'une *Vorstellung* individuelle.

C'est-à-dire que le théâtre, démarche collective, est par excellence le lieu du malentendu. Plus l'auteur veut échapper à la *doxa* d'une mode ou d'un style communément répandu, plus il s'expose à ces trahisons qui peuvent lui être fatales. Paul Willems est l'exemple même de l'auteur qui, conscient de ces dangers, est parvenu à s'en prémunir par une technique formelle d'une rigueur telle qu'elle déjoue les surdités et les fins de non-recevoir des multiples truchements de la représentation théâtrale.

La preuve nous en a été donnée par l'absurde lorsque, ayant enfin rencontré un interprète en qui il avait toute confiance en la personne de Henri Ronse, Willems s'est défait de ses antidotes, de ses techniques de défense contre les détournements de sens. *Nuit avec ombres en couleurs* est une pièce qui tranche avec les précédentes par la liberté d'agencement, la décontraction formelle, le lâcher-tout de l'imaginaire qu'il a laissé vagabonder sans contraintes, sûr qu'il était d'être entendu, relayé sur le plateau en quelque sorte, par un praticien subtilement, voire médiumniquement complice. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard qu'à l'occasion de cette création, Henri Ronse a tenu à concevoir lui-même le décor du spectacle, soucieux qu'il était d'éviter les perturbations, les turbulences qu'aurait probablement entraînées l'irruption d'un tiers dans le processus créatif.

Nuit avec ombres en couleurs est aussi, par ailleurs, une œuvre contemporaine de la reconnaissance du propos de Willems par une génération nouvelle non seulement d'hommes de théâtre, mais de lecteurs et d'exégètes. Ce n'est qu'à la fin des années soixante-dix que son écriture a commencé d'être abordée pour ce qu'elle est et non pour ce qu'elle paraît être. Des lecteurs comme Quaghebeur et Emond ont insisté sur le tragique foncier de cette œuvre, qui avait, jusque-là, soit déconcerté dans le cas de *Warna*, d'où l'on ne pouvait vraiment pas l'exclure, soit déclenché l'opprobre, dans le cas du *Soleil sur la mer* qui est, comme toutes les composantes maudites que comprend une entreprise artistique, étonnamment révélatrice de l'ensemble.

Ce *Soleil sur la mer* est, en effet, la seule pièce «réaliste» de Willems. Celle où il a tenté de transposer le plus conformément un témoignage direct. Homme qui, par son expérience professionnelle, a acquis une perception planétaire du monde, il a voulu, au lendemain de la crise de politisation aiguë des intellectuels après 1968, dire de la façon la plus explicite possible deux des fondements de son pessimisme foncier: le goût stérile du compromis qui n'est que l'envers de la paresse et de la lâcheté intellectuelles, et l'impossibilité de communiquer, résultat de la fatidique babelisation des langages.

Homme d'entre-deux-langues, citoyen de la berge d'un fleuve à son estuaire, dépositaire d'une tradition et prospecteur du futur, Willems sait mieux que personne quelles ruses et quelles stratégies suppose le commerce des humains. Son *Soleil sur la mer*, vision crépusculaire s'il en est, contient le constat désespéré d'une impossibilité de remédier à la division du monde en deux camps et est d'ailleurs peut-être en ce sens, et pour le moins paradoxalement, une extrapolation d'une si-

Astrophe (Christian Labeau) devant la palissade de *Nuit*.

tuation que l'auteur a vécue dans sa chair dans son propre (petit) pays. Il est frappant que, tenant ce discours littéral, Willems ait renoncé aux prestiges de la métaphore. Il est tout aussi éclairant que le public, confirmant le bien-fondé de l'attitude qu'il adopta par ailleurs, ait rejeté cette pièce.

Entre les deux extrêmes que sont *Le Soleil sur la mer*, exceptionnelle tentative de restituer, vu l'urgence presque conjoncturelle du thème, un reflet communément admis du «réel», et *Nuit avec ombres en couleurs*, cas-limite dans l'écriture dramatique contemporaine de dérive absolue, se situe la plus grande part du théâtre willemsien. Si des intensités s'y distinguent soit dans le sens de la gravité soit dans celui du ludisme, s'il pourrait regrouper lui aussi des pièces roses et des pièces grises, voire noires, elles sont toutes également illustratives d'une poétique dont les deux principes majeurs se fondent en une impérieuse rigueur de la fantaisie.

Willems a un rapport en boucle à la tradition théâtrale. Il prend en compte ses trois éléments fondateurs — le personnage, l'intrigue et le dialogue —, mais il les subvertit tous par la mise en œuvre de procédés dont l'efficacité tient, et c'est en cela qu'il revient à la tradition, à leur rigueur extrême. Ses personnages, s'ils échappent au flou de l'anecdote «prise sur le vif» du théâtre psychologique, en acquièrent la netteté de figures allégoriques. Ses intrigues, si elles semblent laisser la bride sur le cou à la plus galopante des rêveries, sont construites en échos et en symétries, selon une géométrie narrative des plus concertées. C'est tout un art de la fugue et du contrepoint que Willems applique dans la mécanique ultra-maîtrisée d'*Il pleut dans ma maison*, par exemple, qui sait recouvrir des charmes de la pochade ses rouages de grande précision. Quant au dialogue, il fourmille de trouvailles et de formules qui ne doivent rien à l'écoute de la créativité langagière de la rue, mais sont le fruit de l'élaboration d'un lexique et d'une syntaxe «détournés» qui sont l'émancipation d'un écrivain soucieux de se libérer des gangues d'un «bon usage» imposé.

Cette ambiguïté se replace dans la problématique évoquée plus haut, celle d'un besoin de communiquer et d'obtenir des intermédiaires nécessaires à cette communication un minimum d'interférences. Contenus dans les exigences d'une mécanique théâtrale et langagière souveraine, ils en deviennent les contrebandiers malgré eux de l'essence même de ce théâtre dont l'enjeu hors du commun est aussi des plus périlleux: mettre les ingrédients tangibles du théâtre au service d'une réalité seconde, qui corresponde en fait à notre première forme d'appréhension du spectacle du monde, le fantasme.

Ordres

Jan aux orgues de la cathédrale de Rabat joue Nicolas de Grigny. Calme. Non loin d'ici, tempête sur l'océan. Combat gigantesque des vagues. Ordre sévère de la musique, ordre sauvage de l'eau. Deux ordres effrayants.

El Harhoura, 14 mai 1979.

Maria Sommer Paul Willems en Autriche et en Allemagne

Après avoir suivi au Burgtheater de Vienne les répétitions de *Warna*, qui causaient quelque souci malgré la présence d'une prodigieuse comédienne — Paula Wessely dans le rôle principal —, j'étais allée à Munich pour y assister à d'autres répétitions, qui ne se déroulaient pas sans tiraillements. Jean Anouilh mettait en scène *Victor ou les Enfants au pouvoir* de Vitrac: c'était la première fois que l'écrivain français se voyait confier une mise en scène à l'étranger et dirigeait des interprètes qui ne parlaient pas sa langue. Ce fut d'ailleurs sa seule mise en scène hors de France.

Le soir, dans un restaurant, il raconte les difficultés qu'il a rencontrées. Rien qui m'étonne dans ce qu'il nous dit. Ce qui lui semble incompréhensible et proprement déroutant, c'est qu'il faille aux comédiens allemands tant de discussions préalables et d'analyses théoriques pour faire le geste le plus simple et prononcer la plus brève réplique. «Quand je prie monsieur X, conclut-il en tirant à lui la planche à fromage, d'entrer en scène côté jardin et de remonter vers la droite, il me prouve, Freud, Adorno et Wittgenstein à l'appui, qu'il doit certes faire son entrée côté jardin, mais derrière plutôt que devant, pour ensuite descendre jusqu'au milieu de la scène.» Anouilh examine la planche à fromages, désigne un morceau: «De quel fromage s'agit-il? — Un camembert. — Est-ce un vrai camembert?» s'enquiert-il. On l'assure que oui. Il se laisse servir, mange — écarte son assiette. «Non, ce n'est pas du tout un vrai camembert.»

Le lendemain, à la répétition, vingt minutes passent en questions et en explications. Monsieur X finit par entamer sa scène, sans pouvoir satisfaire Anouilh. L'interrompant, celui-ci interprète lui-même la scène, comme un non-professionnel peut le faire pour suggérer l'essence d'une situation, quitte à ce que le comédien réinvente ensuite la scène avec ses moyens propres. Autres questions. Nouvelles explications. Monsieur X joue. Interruption. Anouilh montre à nouveau comment s'y prendre. Jeu. Anouilh dans son fauteuil d'orchestre s'est fait très attentif. Tout à coup, il éclate, s'effondre sur son pupitre et le martèle de ses poings: «Non, non, non, non et non, ce n'est jamais le vrai camembert.»

Il avait raison. Faire passer la littérature dans une autre langue, quelle entreprise téméraire! Jusqu'à la première guerre mondiale, on apprenait aux enfants les langues étrangères, non point dans un but de commerce ou d'échange de technologies, mais afin qu'ils puissent lire dans le texte Shakespeare, Montaigne, Dante, Cervantes, Goethe (sans prêter, hélas, assez d'attention à Dostoïevski).

Le théâtre qui est, plus nettement que d'autres genres littéraires, l'expression de la mentalité et de la tradition culturelle d'un peuple, de ses particularités physiques et psychiques, de toute une tradition scénique enracinée dans le folklore et les formes primitives du mime, le théâtre souffre mal la transposition et on ne saurait prétendre en restituer la saveur originale avec des acteurs dont la mentalité, la tradition, le jeu sont différents: non, ce n'est jamais le vrai camembert.

Pensive, je reprends la route de Vienne. La première de *Warna* approche. Une compagnie de grande renommée, un metteur en scène sensible, qui aime la pièce et son auteur, des scénographes, des décorations et des musiciens de talent et *elle* au milieu d'eux: Paula Wessely, légende vivante, incarnation de tout ce que le terme d'art dramatique recouvre mal, être plus fragile et perméable que les autres créatures terrestres, mais qu'une lu-

mière intérieure fait rayonner. N'est-ce pas le succès assuré?

Eh bien, le succès est venu. Applaudissements nourris pour tous, ovations pour Paula Wessely, l'auteur quatre ou cinq fois rappelé sur la scène. Dans la presse, des articles pleins d'amitié, d'amour même, un concert d'éloges. A longueur de colonnes, la description enthousiaste et détaillée du jeu de Paula Wessely.

D'où venait alors la gêne que j'ai éprouvée ce soir-là? Pourquoi n'ai-je pu me réjouir de ce succès? Était-ce le ton viennois qui, lorsque je fermais les yeux, me transportait presque chez Schnitzler ou Hofmannsthal? Était-ce un certain parfum doux-amer et décadent, un charme fin de siècle dont la mélancolie restait attachée au souvenir de tant de soirées passées dans les théâtres de la capitale des Habsbourg et qui me semblait déplacé et un peu insistant dans la salle des canons enneigée du château de Warna? Était-ce une sorte de pathos sublime, une façon de déclamer les phrases perçues comme poétiques, ainsi qu'on le fait encore souvent aujourd'hui — non sans un extrême raffinement — sur les scènes qui ont une grande tradition? La faute était-elle à ma traduction? Avait-elle entraîné metteur en scène et comédiens sur de fausses pistes, même si, d'une version à l'autre, j'avais tendu vers plus de simplicité: il y a dans *Warna* un jeu du rêve et de la réalité, du mensonge vital et de la vérité qui ne supporte aucun supplément de poésie, de poésie allemande en l'occurence? Il lui faut au contraire un langage qui l'installe sur un sol bien réel, ce sol auquel renvoie le texte original mais que le spectateur, le lecteur ou l'auditeur étranger ne peut reconnaître d'emblée. Moi-même, à qui cette écriture était depuis si longtemps familière, je n'avais pu lire sans réticence l'épigraphe — supprimé depuis — de la pièce: *La rue d'«Un homme seul» débouche dans la rue de «La Neige Noire»*. De quoi s'agissait-il? D'une allégorie? D'un début de parabole? Ou au contraire d'une façon ironique de prendre ses distances? Quoiqu'il en soit, la trouvaille ne me semblait pas trop heureuse, et je ne voyais pas ce qui avait pu suggérer cette métaphore d'un goût douteux. Une métaphore? On est conduit dans ces rues, qui existent vraiment: on peut lire leur nom, il n'est pas inventé. En Flandre, les rues s'appellent ainsi et ne portent pas seulement des noms de rois, de ministres ou de généraux.

Il faut le savoir si l'on veut porter le théâtre de Paul Willems devant un public étranger: ces rêves sombres ou chatoyants, ces figures tristes ou grotesques, avec leur charme ou leur noirceur, ces sites romantiques ou désolés, ces intrigues féeriques ou policières, tout cela renvoie à un arrière-plan réel. Phébus, le vieil oiseau des plages, a existé, Paul Willems l'a rencontré — longtemps après en avoir créé le personnage. La plage aux Anguilles existait depuis toujours, appelant la pièce et son auteur. Quand le soleil dans *Peau d'Ours* interpelle les spectateurs: «Vous avez rarement observé le soleil du point de vue des poissons» et leur lance cette sommation: «Vous êtes des poissons, couvrez-vous d'écailles», cela ne cache pas, comme l'ont voulu quelques metteurs en scène allemands cultivés, un symbolisme abscons dont la psychanalyse aurait la clef: les spectateurs de la création avaient pris place dans le lit asséché de l'étang de Missembourg et la scène — un vieux pont — dominait ce nouveau public de poissons. *Tout est réel ici*, le titre du premier livre, pourrait être celui de l'ensemble des pièces: réalité qui est celle du rêve, cette étrange production de notre subsonscient, faite d'une multitude de parcelles de réalité vécue.

Les Allemands ont d'autres rêves et je n'en ai fait que trop souvent l'expérience en voyant représenter la version allemande d'une pièce de Paul Willems — toujours «mise au point» avec la collaboration de l'auteur — : le texte familier me semblait transporté dans une sphère infiniment éloignée où se rencontraient des personnes qui me faisaient vaguement penser à de lointaines connaissances. N'a-t-on pas montré trop d'amour pour le pic vert et le chien, les jeunes femmes pleines de désir et les vieillards bouffons, les coquettes et les ingénues, les timides descendants de Simpli-

← Paula Wessely dans *Warna*.

cius Simplicissimus, les dames mûres un peu toquées et leurs jeunes rivales, efficaces et responsables, les vagabonds et les voyous ... ne les a-t-on pas tant cajolés et tirés à soi, qu'ils se sont trouvés insensiblement transportés dans la forêt des contes germaniques, peuplée de nains de plâtre, dans les salons de nos arrière-grand-mères avec leur sofa et leurs napperons. Ou bien, au contraire, n'a-t-on pas confondu, comme si facilement dans la vie, sentiment et sentimentalité et, de peur de s'exposer au ridicule dans le monde du néon, du plastique et du disco, n'a-t-on pas tenté d'«objectiver», de déplacer les accents: en expédiant les vers à un rythme endiablé lorsque le dialogue débouchait sur un poème ou une chanson, en peignant tous les accessoires en rouge, et autres procédés — sans se soucier des conclusions que le public pouvait en tirer?

Aucun auteur de théâtre n'est à l'abri de ces erreurs ou de ces insuffisances — même dans son propre pays. Il faut qu'il sache que la scène où règnent les interprètes et où il ne sera jamais qu'un hôte de passage n'a rien à voir avec celle que renferme sa tête. Qui ne s'en accommode pas doit se contenter d'écrire des poèmes ou des romans, inaltérables dans leur lettre et qui n'ont besoin d'aucune représentation pour vivre. L'aventure théâtrale ne va pas sans métamorphoses, qui s'accompagnent d'heureuses surprises ou de poignantes déceptions. Tchékhov n'a pas connu d'autre destinée — au niveau le plus élevé — et l'on a pu donner dans le monde entier — avec le succès que l'on sait — les interprétations les plus abstruses de Pirandello.

Faut-il donc renoncer? Ne jouer les écrivains que dans leur propre pays? On ne saurait le souhaiter. Les risques de méprise sont compensés par la joie de l'écrivain quand il est accepté et, dans la mesure du possible, aimé. Les brumes du Bas-Escaut, le mugissement de la mer à Ostende, le silence du jardin et de l'étang de Grand Rosière ne se laissent pas transporter à Hambourg ou Berlin, Vienne ou Cologne, Brunswick ou Lucerne, Salzbourg ou Darmstadt, mais ces villes et près d'une centaine d'autres dans les pays de langue allemande ont entendu la voix de Paul Willems: pour peu qu'on ne soit pas assourdi par les bruits de la rue, on la reconnaîtra entre mille, pareille à nulle autre, depuis les joyeuses cascades verbales du premier théâtre jusqu'à la mélodie plus sévère et plus sombre des dernières pièces. On la reconnaîtra et on ne pourra l'oublier.

La scène, image de rêve

N'oublions au moins jamais que la scène n'est rien et qu'elle est pire que rien si elle n'est pas une chose merveilleuse. Qu'il faut qu'elle soit le rêve des rêves, sinon elle est un pilori où la création dont a rêvé l'auteur est prostituée toute nue d'une façon répugnante.

Hugo von Hofmannsthal, dans *La Lettre de Lord Chandos et autres essais*, p. 96 (trad. Albert Kohn).

Il me semble qu'il y a entre le théâtre et le récit la même différence qu'entre le théâtre et le cinéma. Au cinéma, on peut suivre un personnage qui se lève le matin, se brosse les dents, descend l'escalier, court prendre un avion, se fait parachuter dans une immense bataille où dix mille hommes s'entretuent, y est blessé, etc. On suit le personnage à travers des lieux différents et des temps différents. Il en va de même dans un roman et je crois d'ailleurs que le vrai sujet du roman est toujours le temps. C'est un temps très différent de celui du théâtre, où l'on ne peut passer d'une chose à l'autre avec cette désinvolture. Plusieurs personnages sont présents et, qu'ils parlent tous ensemble ou qu'il n'y en ait qu'un seul qui parle, tous continuent à exister. Le public peut choisir: écouter celui qui parle ou prêter plus d'attention à tel autre qui suce un bic. D'ailleurs cela peut être très important dans la pièce cette histoire de bic: peut-être l'encre est-elle empoisonnée, peut-être celui qui la suce se suicide-t-il pendant que l'autre parle. Du fait de la simultanéité, le théâtre est régit par la situation: tout est en interaction, tout est important, non seulement les paroles mais aussi le silence. Le personnage existe par lui-même et grâce à l'acteur vivant, il crée tout le temps son propre avenir et son passé. Dans le roman, au contraire, l'auteur décide, il éloigne le personnage quand il le veut, il peut lui faire gravir une montage et ramasser une petite pierre, n'importe quoi, reprendre ensuite l'action dans un tout autre sens, mélanger les temps.

Quand j'ai écrit ma première pièce, *Le Bon Vin de Monsieur Nuche*, et que je l'ai vue représentée, je me suis rendu compte que cette représentation était très différente de ce que je m'étais imaginé en écrivant. Et cette différence était due au fait que tous ces personnages étaient là ensemble, au fait qu'ils étaient en mouvement, qu'ils étaient incarnés par des acteurs qui leur donnaient une voix, un regard, presque même une odeur. On perçoit alors les choses tout autrement que dans un texte et cette impression que l'on a est vraiment extraordinaire.

Et puis, ce qui est également extraordinaire, c'est que la pièce change chaque soir du fait des acteurs, du rythme ou de la réaction du public. Le public est un élément très aléatoire, son attention peut changer, il suffit d'un spectateur enrhumé qui tousse. J'ai trouvé cela prodigieux, un monde se met à exister autrement que notre monde, un monde véritable qui naît, vit et meurt chaque soir et qui recommence le lendemain.

Palissade

Ainsi nous jouons à la palissade. La rue vue de là ressemble à une scène de théâtre. [...]

J'ai vu des pièces très jolies. Parfois c'est une fille qui passe, comme dans la lumière du ciel, ou bien une belle automobile, toute silencieuse, comme un grand chat luisant.

Bon Vin, p. 215.

La palissade dans *Le Bon Vin de Monsieur Nuche* et *Nuit avec ombres en couleurs*.

René Micha «La Ville à voile»

L'autre jour, lisant dans *Le Monde* un article critique de J.M.G. Le Clézio, j'ai été frappé par son affirmation que le roman est «le contraire de la poésie, du rêve, de la musique». Je me suis demandé si ce raccourci violent de la pensée peut s'appliquer à d'autres domaines: si l'on peut dire par exemple que le théâtre est le contraire de la poésie, et d'autre part du roman. Les exemples de Tchékhov, de Strindberg, de Gombrowicz, de Beckett, de Duras m'ont rappelé que, si chaque genre littéraire a ses lois et ses exigences propres, c'est le langage qui, ici et là, demeure souverain — et que ce langage traverse irrésistiblement les genres. Les personnages, dans une pièce ou un film de Marguerite Duras, s'expriment dans une langue qui n'est pas celle de la vie quotidienne, qui est celle de la vérité et donc de la beauté: la beauté, écrit Schoenberg avec orgueil, se donne sans faute à la vérité. Entendant d'autant mieux ce que Le Clézio veut dire qu'il l'énonce à propos d'un roman de Stig Dagerman, j'acquiesce volontiers aux mots dont il se sert ensuite: «inévitable absurdité», «exaltation de la réalité».

La Ville à voile, pièce en trois actes de Paul Willems, relève tout à la fois de l'existence ordinaire, de la vision, du verbe-genèse[1].

L'intrigue, comme on dit, en est simple. M. et Mme Roi, qui tiennent une boutique de bric-à-brac à Anvers, voudraient marier leur fille à quelqu'un du grand monde, en tout cas à quelqu'un de riche. Or une occasion inespérée s'offre à eux. M. Josty, qu'ils ont connu il y a bien longtemps, rentre des Indes néerlandaises après fortune faite. Le vieillard n'a qu'une idée en tête: retrouver les images de son enfance. Il achète donc au plus haut prix la boutique de M. et Mme Roi et tout ce qu'elle contient. Cependant, mis en présence de leur fille, il se découvre une nouvelle ambition et se dit prêt à l'épouser. Hélas pour lui, Anne-Marie aime Dile: qui a l'âme poétique, mais qui est pauvre. Comme dans toutes les comédies du monde, les parents pèsent sur leur fille, celle-ci se débat, cependant que Dile, supputant l'avenir, engage Anne-Marie à se soumettre. Elle consent au mariage mais, le mariage conclu, elle se refuse à M. Josty. M. Josty, qui avait cru reconnaître en elle un mannequin d'autrefois, est soudain désabusé. La «ville à voile» et tout le passé dont il rêvait à Bornéo sont morts à jamais. Il s'enfuit — emportant avec lui un morceau de ce passé, la vieille Feroë, qu'il avait aimée quand elle avait vingt ans et qu'elle vendait des bouquets dans les rues.

Ce qui fait le prix de cette pièce, ce n'est ni l'action ni la psychologie, qui se réduisent à quelques traits, ceux qui distinguent les marionnettes: M. Roi est cupide; son épouse, surnommée Paysage, n'achève aucune de ses phrases; Agréable, l'employé à tout faire des Roi, répète trois fois les formules de politesse; Anne-Marie répond à côté des questions; M. Josty voit par les yeux de l'adolescence; Dile rêve tout haut; Feroë est une fleur fanée dans un livre oublié. Ce qui fait le prix de la pièce, c'est le pesant ou le léger, c'est l'irrégulier, l'inattendu des mots: parole nue ou ornée.

J'en appelle au texte même. Voici, comme ces silhouettes qu'à la foire on découpe de ciseaux, des fragments du premier acte:

«M. Roi. — Josty! tu t'en souviens, toi, de Josty? Il est parti depuis si longtemps. Quand il nous a écrit pour la première fois, on m'aurait coupé en petits moncelots que je n'aurais pu me rappeler qui était Josty. Tu verras, il reviendra. Et on ne le reconnaîtra pas.

PAYSAGE. — Naturellement puisque tu ne t'en souviens plus!

M. ROI. — D'après mes prévisions, il arrivera aujourd'hui ou demain. D'après mes supputations, il doit avoir cinquante-huit ans et d'après mes conclusions...

PAYSAGE. — A moi. Il est légèrement.

M. ROI. — Ça lui coûtera les yeux de la tête. Parce que moi: vendre! Il serait prudent d'essayer le piano avant l'arrivée de Josty.

PAYSAGE. — Anne-Marie m'inquiète. Ça m'inquiète. Je suis sa mère.

M. ROI. — Ça m'étonnerait.

PAYSAGE. — Et notre ascension sociale, hein? Si elle se colle avec Dile. Il s'appelle Dile par dessus le marché.

M. ROI. — Dile, paradile, daffodile, automadile.

PAYSAGE. — Monsieur Roi! Tu as.

M. ROI. — Je n'ai rien bu. (*Il tourne la manivelle du piano.*) De la musique à trous.

PAYSAGE. — Dile a des tas de filles et des tas de dettes. Le bruit court.

M. ROI. — Difficile, malcunable, pénible, de faire comprendre à M. Vansnik, professeur au Conservatoire royal d'Anvers, qu'il devait fabriquer de la musique à trous. «Comme des chaussettes usées» je lui ai dit.

Entre Agréable, venant du dépôt. C'est un jeune homme dont le visage et les mains ont l'air sculptés dans la bougie.

AGRÉABLE. — Madame, Madame, Madame.

PAYSAGE. — Si tu apercevais Dile dans les parages. Ferme la porte.

AGRÉABLE. — Bien.

PAYSAGE. — Et ferme les fenêtres.

AGRÉABLE. — Bien.

PAYSAGE. — Et la lucarne du dépôt.

AGRÉABLE. — Oui, Madame, Madame, Madame.

Entre Josty.

JOSTY. — J'arrive avec la marée. A bord du *Sweden Star*. Cabine de luxe. Dire que je suis parti d'ici en cargo, caché dans la cale...

M. ROI. — Une chaise?

JOSTY. — Je ne m'y attendais pas... le parfum d'eau, la vitrine du *Magasin Roi*, la musique: Anvers.

M. ROI. — Un cigare?

Repas de noces avec mannequin dans *La Ville à Voile*.

JOSTY. — Combien?

M. ROI. — Je note, je note. Là. (*Il se frappe le front.*) A la fin du mois la facture.»

Grâce à cette longue citation, on aura senti le mouvement saccadé de l'horlogerie. On aura remarqué aussi le goût de Paul Willems pour l'abracadabra, les coq-à-l'âne, les écholalies, les contaminations de mots. Et l'on se sera dit (comme les critiques lorsque parut l'ouvrage) que l'auteur appartient à la tradition des dramaturges d'origine flamande: Maeterlinck, Ghelderode, Crommelynck.

Cette observation, que je crois juste, mérite d'être poussée un peu plus avant. Il est remarquable en effet que Paul Willems ne fasse pas songer seulement à d'autres Flamands écrivant en français, mais à Henri Michaux, qui est Wallon et, bond plus inattendu, à Georges Schéhadé, qui est Libanais. La raison en est peut-être que nous avons affaire à des écrivains vivant aux confins de deux cultures et qui en mélangent les images. La comparaison de Willems avec Ghelderode a été souvent faite: on a dû lui en rebattre les oreilles; mais je ne suis pas sûr qu'on se soit, à son propos, remémoré le théâtre poétique de Schéhadé.

L'auteur de *M. Bob'le,* de l'*Histoire de Vasco,* de *L'Émigré de Brisbane,* écrit dans l'une de ses premières pièces, *La Soirée des Proverbes:* «La vérité a plusieurs visages, le mensonge n'en a qu'un.»

Dans une communication faite le 12 décembre 1981 à l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises, Paul Willems a tenté d'expliquer à ses collègues ce qu'était pour lui l'acte d'écrire: acte de foi souvent déçu, rarement récompensé [2].

Prenant pour exemple la première rencontre de Dile et d'Anne-Marie, il a montré comment ces personnages étaient nés de mots mis bout à bout mais comment, quelques jours plus tard, ces mêmes mots, ayant perdu de leur poids ou de leur légèreté, devenus «malades», il avait fallu les remplacer par d'autres, plus proches de ce qu'ils avaient fait naître.

Le passage du pressenti au nommé exige une patience, une attente, une grâce particulières que Paul Willems appelle la chasse au phoque. Je ne résiste pas au plaisir de retracer les conditions de cette nouvelle chasse au snark. Nous sommes au début des années trente. Plaul Willems ancre, dans l'un des bras de l'Escaut, le canoë qu'il a construit de ses mains. Au-dessus de sa tête, les nuages immobiles, les immenses voiles de nuages, qui un jour donneront un titre à une pièce de théâtre. La marée est basse. Le jeune homme se déshabille et gagne un banc de sable.

«Je m'étends au bord de l'eau, je m'appuie sur le coude, je relève un peu la tête comme font les phoques, les pieds en équerre comme Charlie Chaplin, pour simuler les nageoires.

J'attends.

Nulle pensée.

L'eau, l'air, le ciel. Murmures confus. Tout vient à moi. Et j'oublie la chasse au phoque».

Cette chasse, dit Paul Willems, ne doit pas être confondue avec la méditation. Elle est une mobilisation de l'être, un geste de magie comme celui qu'accomplit Henri Michaux: «Je mets une pomme sur ma table. Puis je me mets dans cette pomme. Quelle tranquillité!»

Si un phoque finit par surgir — nous ne sommes pas loin des moustaches de Verhaeren — il prend place dans la maison intérieure de l'écrivain — laquelle est une mémoire et une conscience active, mais plus profondément la matière d'un rêve, «le bric-à-brac du non-dit». Reste à fixer les mots, à les recevoir, à décider de leur rejet ou de leur acceptation. Reste à nommer. Cette nomination, liée au rêve, est distincte du rêve. Ensemble, ils forment l'acte d'écrire: la chasse au phoque et le retour de la chasse.

[1] *La Ville à voile* a obtenu le Prix Marzotto en 1966. L'année suivante, la pièce a paru aux Éditions Gallimard (collection «Le Manteau d'Arlequin»).

[2] «Lire», dans *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises,* tome LVIII, nº 2 (Bruxelles, 1981), p. 164-176 (repris dans *La Cathédrale de brume,* Montpellier, Fata Morgana, 1983).

Repas de noces

PAYSAGE, M. ROI, FRAM, DILE.

On a entendu Paysage — Mme Roi — chanter pendant tout le noir. La table de mariage est dressée pour neuf personnes. Paysage, M. Roi, Fram et Dile, habillés richement. Quand la lumière se fait, ils boivent du champagne, debout devant la table. Fenêtre — le mannequin — est assise à un bout de la table. La lumière est très vive, exaltée par le champagne bu à jeun.

DILE. — Madame Roi! Bis! Bis.

M. ROI. — Non!

FRAM. — Oui!

PAYSAGE (*déjà ivre, très aérienne*). — Dire qu'ils sont mariés.

DILE. — L'amour se mesure au champagne. Madame Roi, bis!

PAYSAGE. — Dire que ma fille et Josty en ce moment même. Comme moi il y a cent ans.

M. ROI. — Trente.

PAYSAGE. — Cent!

M. ROI. — En attendant qu'ils descendent je vais entreprendre un toast.

FRAM. — Ne gueule pas, ça m'empêche de boire.

DILE. — Voilà une heure qu'on les attend.

FRAM. — Moi, j'adore le champagne.

PAYSAGE. — Je crois que

M. ROI. — Moi, je vais entreprendre un toast.

DILE. — Trois heures déjà! Nous vidons notre quinzième bouteille.

M. ROI. — Entreprendre un toast.

DILE. — Madame Roi, en attendant, bis!

M. ROI. — Entreprendre un je vais.

PAYSAGE. — A moi!

M. ROI. — Entreprendre un toast de circonstance, inconstance, circonvolence.

PAYSAGE (*fort*). — Monsieur Roi, à moi! (*Tous se taisent.*) Fram! Ma gueule n'est plus attachée par le bout. Ma langue n'est plus un gros sale poisson! C'est un oiseau maintenant. Le champagne l'a déliée.

FRAM. — J'en suis ravi, chère madame.

PAYSAGE. — Délions-la tout à fait. Exercices d'assouplissement. (*Elle prend son élan.*) Délions-la de là. Delidela - delidelo. Delidomi. Délilidolémi. Delidido. Délila dolalifalami. Délididi. Délidéli. Délidola. Dédé lélédidi. Li li li li li li dirolo. Drrrrolo-rediloropolapalilapalidi.

(Exclamations d'approbation. Dile verse un verre de champagne à Paysage.)

M. ROI (*profitant du temps que met Paysage à vider son verre*). — Un toast de circonstance à cette union, conjonction, conjugaison et à notre réconciliation dans le giron.

PAYSAGE (*d'un geste désinvolte, elle jette son verre vide à Dile qui l'attrape au vol*). — A moi! (*Elle prend son élan. Avec M. Roi:*) Dans le giron, biron, biberon de l'immense fortune de Josty qui désormais ira à ma fille avec un embranchollement de mon côté. (*A M. Roi:*) Et maintenant tais-toi. (*Elle annonce:*) Situation. Primo: la jeune mariée, ma fille ci-devant habillée et agrafée, désormais dégrafée et désamarillée. Secundo: le vieux marié, Josty, qui, si je comprends bien, aurait pu être l'arrière-grand-père de monsieur Roi, qui lui-même aurait pu être en ligne directe son arrière-petit-fils tout en étant le beau-père de sa fille, dont Josty aurait pu être à la fois le mari tout en étant son propre aïeul.

TOUS. — Oui! oui! oui!

PAYSAGE. — Tertio: moi et monsieur Roi, riches à jamais. Le tout est une question de. Et pas du tout de. Quoiqu'un peu de. Je me souviens, moi, du jour de mon. J'avais dix-huit ans et monsieur Roi en avait déjà cinquante ou quatre-vingts ou quelque chose comme ça. Monsieur Roi était moins bien que. Car j'en avais déjà eu sept. Cinq tout à fait et deux pas tout à fait. Donc, je pouvais comparer. Monsieur Roi, c'était pas mal, mais c'était pas si que ça.

(*Dile lui tend un verre qu'elle boit.*)

M. ROI (*triste*). — Tu ne m'avais jamais dit ça. (*A Fram, d'une voix éteinte:*) C'est vrai, *jamais* elle ne m'a dit ça.

FRAM. — Ne gueule pas. Tu m'empêches de boire.

PAYSAGE (*elle jette son verre vide à Dile*). — Parlons de l'avenir. Nous sommes riches. Mon avenir est donc doux et voluptueux. Dès demain, je me choisis un amant dans ton genre. (*Elle regarde Dile.*)

M. ROI. — Tu ne m'avais jamais dit que...

PAYSAGE. — A présent qu'Anne-Marie est mariée, on peut. *Je* peux. Mon amant et moi nous irons en voyage! (*Applaudissements.*) En bateau. Un navire luxueux de luxe. Dès le premier jour, il y aura dès le. Matin champagne dès le. Vagues aussi dès le. Dès le. Vague et tanguer. Hou! Hou! Tout est une question de. Dès le au grand large. Sans arrêt mon amant il tout le temps. Tout le long du dos, le long des jambes, le long des côtes, tout le long de le, dès le. Delidela dodo. Hou! Hou! Vent, hublot, horizon bas, horizon haut et nous horizontaux tout le long de notre long, clouchés tout tout l'un clontle l'autle tout le temps, tout tout tout contle toi.

M. ROI (*défait*). — Madame Roi tu ne m'avais jamais dit ça.

PAYSAGE. — Après, on a faim. Stewart, à manger! Et alors: tout le temps, caviar, maviar, croqueviar, truites frites et coulis de canard. On est bien installé sur la couchette, tlès, tlès, tlès étloite, la clouchette luxuliante de notre bateau de luxe et exige que nous nous nous couchions en strates superposées. Embrasse-moi. Ratatouilles niçoises, petits poussins flambés et petit veau, baisers. Kwââ, Kwââ, Kwââ, Kwââ. Ce sont les mouettes qui frôlent notre hû-belot. Et voilà les truffes aux œufs truffés de truffes. Hou! Hou! (*Très vite, comme si elle donnait des baisers:*) Truffes, truffes, truffes, truffes, truffes. Château-margot, mon petit chat bois margot-got, et puis avec le tur, le tuur, viens ici petit bisou avec le turbot. Pouilly-fuissé, fuissé, fuissé, fuissé, encore, vaurien va-t-en, reviens. Clic, clic, clic, clic. Bjûû, bjûû, c'est les embruns, comme on dit et les lèches des vagues sur le hubelot à droite, à gauche,

Le monologue de Paysage (Jacqueline Bir).

dessous, dessus, partout, toujours, jamais, et moi et toi. (*Très vite comme si elle donnait des baisers:*) Truffes, truffes, truffes, truffes, truffes, château-margot et mon petit chat, bois du marcheau-targot et puis avec le tur, le tûûûr, viens ici petit bisou, avec le tuurbot, pouilly-fuissé, fuissé, fuissé, fuissé encore, vaurien va-t-en-reviens. Clic, clic, clic. Bjûû, bjûû, c'est les embruns et lèches des vagues, sur la vitre du hubelot à droite, à gauche, toujours, jamais, et moi et toi, tout le temps viens contle moi mon loup tlout, tlout, tlout, tlout, contle moi mon loup tlout petlit loup chélit à moi tloûoû, tloûoû, tloûoû le temps. (*Prise d'angoisse, et en une sorte de prière:*) Voilà comment ce sera. (*Elle s'arrête vidée. Silence.*) Voilà comment ce sera. (*Elle est soudain triste.*)

M. ROI. — Madame Roi, tu ne m'as jamais dit cela.

PAYSAGE (*à Dile qui lui remplit son verre*). — Non, assez.

M. ROI (*brusque colère*). — Mais qu'est-ce qu'ils foutent là-haut?

La Ville à voile, acte III, scène 6, nouvelle version pour la mise en scène d'Henri Ronse au Théâtre royal du Parc (1980).

Marc Quaghebeur «La Ville à voile», un accomplissement

Il est rare que le décor d'une pièce constitue plus que le cadre de son action. Certes le symbolisme, que Maeterlinck illustra au théâtre dans la ligne des préceptes mallarméens, accorda une importance constitutive à ces éléments dont il fit parfois le moteur d'une action tragique, caractérisée pour l'essentiel par la passivité des personnages. Acteurs du drame et signes de l'irreprésentable, ces éléments de décor ne constituent toutefois pas l'objet de la quête des personnages maeterlinckiens.

Quand le site de la pièce constitue son objet même

Paul Willems est l'héritier de ce théâtre d'ombres dont le sépare toutefois une vision du monde qui, loin d'adhérer au pur déroulement de la fatalité tragique, met aux prises des protagonistes volontiers agressifs et ironiques — parfois jusqu'à la dérision ou l'incongru. Non contente d'être porteuse d'une dimension symbolique, la géographie des pièces du dramaturge contient en ses sites l'action; et l'agit en même temps. Comme l'auteur se complaît en outre à agiter des marionnettes griffues auxquelles il n'accorde aucune perspective d'au-delà[1], il ne confie pas seulement à ses sites imaginaires le soin d'enclore l'action et de la distiller: il en fait l'objet même de la quête. Significatifs à cet égard sont les titres de certaines de ses œuvres: *La Plage aux Anguilles — Les Miroirs d'Ostende — Nuit avec ombres en couleurs — La Ville à voile* ... Loin d'attirer l'attention sur les protagonistes ou les héros comme le font la plupart du temps Maeterlinck[2] ou Crommelynck, Willems désigne ainsi en ses titres l'espace ou l'horizon de l'action[3]. Ce sera le lieu où habiter avec un imaginaire capable de se substituer au réel[4], ou la zone en laquelle déployer tout uniment cet imaginaire (révélateur des véritables désirs des personnages) que le réel finira par réduire à néant[5].

Synthèse féerique de la première époque du théâtre de l'héritier de Missembourg, *Il pleut dans ma maison* a dessiné cette formule dans le domaine de Grand'Rosière. Les contradictions entre réel et imaginaire commencent toutefois à se faire jour dès *La Plage aux Anguilles*. Elles éclatent de façon décisive autour du château fortifié de *Warna*. Cet autre lieu clos et préservé,[6] où la comtesse cherche à reproduire quotidiennement le souvenir ému de ses premières amours avec le paillard Ernevelde, voit la plupart des servants de l' héroïne surenchérir sur le mythe qui leur procure une abondante pitance. Le château devient en outre un manoir shakespearien dès qu'un contact a dû être établi avec l'extérieur par quelques habitants du château chargés de préparer la commémoration de la fête de la neige: ce 21 décembre[7] où se rencontrèrent, il y a vingt-cinq ans, les deux amants...

Le théâtre du chantre d'*Air barbare et tendre* met constamment en jeu cette intrusion du réel par le biais d'éléments extérieurs au cercle clos du rêve. Un site matérialise ce dernier. Ainsi, dans sa plus récente pièce *Elle disait dormir pour mourir*, l'auteur de *Blessures* recourt à un jeune soldat qui découvre, perturbe et fascine Hélée dans son domaine des marais. Un walkie-talkie empêche ensuite le jeune homme d'être entièrement absorbé par le site. La plus réaliste des pièces du dramaturge, *Le Soleil sur la mer* (1970), procédait d'une façon analogue. Dans ce lieu clos et préservé qu'est une ambassade, un jeune dissident dont les protagonistes ne comprennent pas la langue[8] fait irruption et détraque le fragile équilibre des rapports qui s'y étaient

tissés. Nouvelle intrusion du monde extérieur, les pressions du pouvoir achèvent d'exacerber les lâchetés de chacun et d'anéantir le rêve du soleil sur la mer. Dans *Nuit avec ombres en couleurs*, l'arrivée de Vincent, le jeune aphasique, met en émoi les doubles qui hantent le lieu du songe: un terrain vague. Le royaume de Mme van K. est réduit à néant par l'irruption du jour qui voit survenir Josée accompagnée de deux infirmiers chargés de ramener son frère Vincent à l'asile[9]. C'est la fin du songe. *Les Miroirs d'Ostende* ne font pas exception à la règle. Le vieux couple mythomane enfermé dans une maison aux fenêtres murées a beau trouver de complaisants jeunes gens prêts à fabuler les aventures amoureuses de leurs anciens amis[10]: l'arrivée d'Alba et de Guy renvoie à leur vraie nature les chimères qui paraissaient plus réelles que le réel lui-même.

Ce schéma se révèle encore plus complexe dans *La Ville à voile*, car l'intrusion de l'extériorité y est le fait du porteur du rêve, Josty, frère mythique de la comtesse Warna ou de Mme van K. Josty est en outre un des seuls personnages de *La Ville à voile* à se voir doté d'un discours articulé. La perturbation apportée par ce qui est extérieur au cercle clos concerne donc au premier chef le petit monde grotesque et avaricieux du négoce anversois dont la famille Roi est l'emblème. L'arrivée de Josty entraîne en effet chez ces petits-bourgeois une fringale de richesses et de prétentions qui constitue l'exacerbation de leurs rêves. Celle-ci prélude au renversement final: leur ruine définitive mais euphorique[11]. Josty connaît, quant à lui, un destin comparable dans le registre du sublime. Pièce à miroirs, *La Ville à voile* lui inflige en effet le démenti du réel du cœur même des objets de son rêve que le porteur de l'extériorité avait fait assembler. Son départ crépusculaire vers Bornéo, où il trouvera sans doute la mort paisible et le fantasme de la ville à voile, constitue un échec absolu et une sorte d'apaisement du conflit entre réel et imaginaire. Son départ ne s'effectue-t-il pas en compagnie de la seule femme qui l'ait vraiment aimé et soit capable de le regarder, aujourd'hui encore, tel qu'il est?[12] Feroë est d'ailleurs une des seules héroïnes de Paul Willems qui apparaisse comme une femme à part entière[13]. Ni Mélisande ni Carabosse, elle forme avec Josty un couple qui, tout en comportant nombre d'éléments qui l'apparentent aux autres duos imaginés par l'écrivain, se différencie toutefois de ces derniers, et par son destin ultime, et par la tonalité des propos que les partenaires échangent entre eux.

Ni grotesques ou prosaïques, ni évanescentes ou intemporelles, les figures de Josty et de Feroë sont dotées d'une aussi rare prégnance grâce à la répartition singulière des fonctions fantasmatiques que l'auteur accorde dans cette pièce à ses différents personnages. Leur singularité tient également à leur rapport avec l'extériorité, perturbante[14] et salvatrice, dont la fonction est fondamentalement mortifère. Elle procède enfin de l'adéquation extrême qui s'opère en eux entre le site imaginaire de l'action et l'objet de leur désir. Dans un des passages les plus tendus de l'action, alors que l'échec de la tentative de Josty de retrouver et de *posséder* le temps perdu est devenu évident, au moment où le héros se tourne enfin vers Feroë pour partir en sa compagnie et «trouver le chemin», il rectifie l'interprétation amoureuse de sa vieille compagne («Oui... comme nous nous sommes trouvés») pour lui signifier doucement sa passion la plus aiguë: «Nous? Non, Feroë. Il faut que tu comprennes ... je ne te cherche pas toi... je cherche, comprends-moi donc... Je cherche la ville à voile.» Et les didascalies d'ajouter que celle qui porte elle-même le nom d'une île lointaine «le regarde avec tristesse» tandis qu'ils sortent pour gagner ensemble l'aérodrome, que «l'obscurité se fait sur scène» (p. 157) et que les petits-bourgeois anversois s'apprêtent à sabler le champagne pour une noce[15] qui ne correspond en rien aux termes de leur perception à ras de terre. Encore qu'en fantasmant des échanges de couples dont le résultat serait de laisser Josty à Anvers en tête-à-tête avec Fenêtre, le mannequin nuptial[16] qui ressemble à Anne-Marie, et

en dépucelant joyeusement au champagne ce reflet de bois, les comparses manifestent une réelle intelligence inconsciente de la situation.

Une rigoureuse construction en miroirs

Car *La Ville à voile*, comme la plupart des pièces de Paul Willems, mais de fond en comble[17], a directement à voir avec la mémoire, le pouvoir libidinal que celle-ci garde au fond de chacun et les transformations qu'elle opère inévitablement sur la perception qui lui a donné naissance. Aussi est-il logique que le rideau se lève sur un bric-à-brac empli d'objets hétéroclites dont une bonne part a «perdu tout sens et destination». La dimension désirante et mythique de ce bazar est indiquée par «une grande girouette dorée, montée sur son pivot». Elle «représente une femme qui tend les bras, longue jupe et longs cheveux au vent» (p. 9). Il est significatif également de voir la pièce débuter sur cette tirade du propriétaire du bazar poétique[18]: «Je me blute la mémoire. Paysage? Rien oublié?» (p. 13)... Obsession que le premier acte ne cesse d'actualiser en passant peu à peu de la forme enjouée des objets retrouvés à la tendre gravité de certains propos. Josty, après avoir explicité au vieux Fram, qu'il avait connu enfant, son adage fondamental — «Tu seras ce que tu étais» (p. 45) — ne dit-il pas à Feroë gonflée d'amour: «Non, Feroë. Des amis. Rien de plus que des amis... vois-tu, je suis revenu pour *capter* mon passé... le bonheur est là»[19] (p. 55)?

Exposition menée de façon toute classique à travers des situations et des réparties qui le sont moins, le premier mouvement de la pièce révèle les positions de chacun des protagonistes dont il type, jusqu'à la caricature, la configuration sociale. Tel est notamment le rôle du couple Roi, qui situe chaque personnage sur l'échelle mondaine et se prête aux désirs de Josty dans le seul espoir d'acquérir une fortune susceptible de l'introduire dans l'univers de la bourgeoisie de notables. Mais ces strates théâtrales, si elles renvoient aussi à la comédie de mœurs et si elles assurent à la pièce une

Josty (René Hainaux) et le mannequin.

grande cohérence formelle, sont tout de suite transcendées et déplacées par le dramaturge. Les innovations lexicales[20] de M. Roi — personnage qui, aux dires de sa femme, posséderait un pouvoir social issu de son «grand vocabulaire» (p. 16) —; les bredouillements de son épouse, incapable d'achever une phrase; le comique inhérent à ce mélange de prétention sociale et d'incurie linguistique[21]; l'aspect poétique des noms de personnages (Mme Roi s'appelle Paysage; le domestique, Agréable; et le mannequin, Fenêtre) contribuent, en effet, dès la première scène, à installer un décentrement absolu de la réalité. Cet univers se trouve toutefois travaillé, sous forme grotesque et ironique à la fois, par un retour en force du réel que tous[22] cherchent à évacuer, d'une façon ou d'une autre.

L'arrivée de la jeune fille, Anne-Marie, appelée à devenir la femme de Josty, — le texte la présente comme «entêtée et puis soudain flottant dans une eau indécise» (p. 17) — confirme d'ailleurs cette impression dès la deuxième scène. La jeune fille répond en effet toujours «avec désinvolture à côté des questions» (*ibid.*) concrètes que lui pose son père. Elle situe ainsi les termes du rêve qui constitue le sujet de la pièce et laisse en même temps présager, métaphoriquement, le drame. Si Anne-Marie évoque en effet ces éléments constitutifs du rêve de *La Ville à voile* que sont les nuages et le vent d'ouest, elle annonce en même temps qu'il y aura tempête. La première scène ayant fait allusion, par la bouche de M. Roi, au mannequin Fenêtre et au piano mécanique[23] repêché dans les vases de l'Escaut, tout est en place pour le voyage au fond de l'impossible et de la mélancolie.

La matérialisation de cet univers est confiée à la disparate d'un bric-à-brac, que Willems ne choisit pas innocemment comme lieu de l'action. Le songe mythique de la ville à voile, qui ne cesse de s'y déployer, l'arrache toutefois à l'anecdote. Au beau milieu de ce champ de ruines (fussent-elles enjolivées), la concrétisation de l'objet du désir est, en effet, conférée à la «musique à trous» (p. 32)[24] que le piano mécanique est censé émettre. N'est-ce pas à elle que M. Roi confie le soin de recréer l'atmosphère dont a besoin Josty? Et n'est-ce pas devant elle que ce revenant pose son premier geste[25], avant de prononcer sa première réplique — à son propos, évidemment? Fait tout aussi significatif, cette musique, qualifiée «d'airs en ruine» (p. 23)[26] et «de gros trous par où passe le silence» (p. 22), est l'objet d'allusions, et dans les répliques des personnages, et dans les didascalies. Celles-ci définissent cette musique comme «une mélodie en haillons» (p. 29), comme «des bribes de mélodie, des accords ébréchés apportés par le vent du passé» (p. 26).

Une telle dimension de mémoire lacunaire, lancinante et unifiante à la fois, est confirmée par Josty dans une tirade où il compare sa mémoire à de la musique en ruine (p. 29). Elle est précisée ensuite, après qu'a eu lieu la première rencontre avec Feroë, lorsque Josty évoque sa perception du bonheur par le rassemblement d'amis[27] qui prononceront, au hasard, des phrases évocatrices des bribes de langage qu'il saisissait enfant dans les rues d'Anvers. Or, dans ce passage (p. 53), la musique à trous est mise sur le même pied que les objets retrouvés qui forment le décor de la pièce, que les phrases aléatoires qui constitueront l'essentiel du deuxième acte[28] et que «l'écriture du vent»[29] d'ouest, grand animateur des toits de la ville à voile et prolongement imaginaire incessant de ce qui se passe sur le plateau[30].

Conforme au principe de construction de la pièce, cette symphonie de correspondances trouve dans *La Ville à voile* une cohérence rarement atteinte par l'auteur puisque les registres de la parole et de la musique, puisque les situations comme les objets et ce qui les environne, puisque les personnages mêmes dessinent *tous*, conjointement, cette claudication faussement enjouée et ce patchwork effiloché qui manifestent la profonde blessure de la nostalgie willemsienne, comme son refus de s'apitoyer. Car s'il n'y a partout qu'épaves[31], déchets[32], grimaces[33] et survivants[34]; si le corps et l'univers sont donc entièrement

morcelés et défaits, il y a aussi ce souffle qui lave et emporte tout — dans *La Ville à voile* en tout cas — au point de renvoyer vers les îles les deux amants qui ont quand même retrouvé partiellement leur passé, et de précipiter dans l'euphorie mousseuse du champagne les naufragés de la ville à voile.[35] Encore faut-il accepter de se laisser saisir par ce courant sans vouloir le capter. On risque en effet de ne ramener que des débris rouillés!

De cet imaginaire et de ce fonctionnement, le deuxième mouvement de la pièce offre une réalisation scénique exemplaire. Ouvert par l'opposition entre les visées matrimoniales et arrivistes des époux Roi pour leur fille et le comportement de celle-ci qui n'a d'appétence que pour la tempête qui se lève dans les voiles, le deuxième acte de *La Ville à voile* se clôt sur la remémoration *publique* de la première rencontre entre Anne-Marie et son soupirant, Dile; puis sur le cri de Josty qui retrouve dans la jeune fille les traits du mannequin Fenêtre (celui-là même qui garnissait la vitrine du magasin Roi de son enfance) et sur la décision de Josty d'épouser Anne-Marie. L'insertion de ces scènes aux charnières du premier et du troisième acte n'est elle-même pas le fait du hasard. Le premier acte ne commence-t-il pas par des allusions au mannequin Fenêtre dont on rafistole la perruque — allusions qui vont de pair avec le vœu des époux Roi de voir leur fille épouser l'avocat Beldeko? Et le dernier acte ne s'achève-t-il pas, non seulement sur la rage des négociants anversois, dépités du comportement d'Anne-Marie qui a laissé partir Josty et sa fortune, mais encore sur le monologue du domestique Agréable devant le mannequin Fenêtre souillé par la pseudo-orgie nuptiale?

Quand on constate d'autre part que le premier acte se termine sur la remémoration *privée* de la première rencontre[36] entre Dile et Anne-Marie, puis sur l'évocation par Agréable de la progression des gestes du désir entre les deux amants (progression qui se clôt elle-même par le départ précipité de Dile et par la rage d'Anne-Marie furieuse de voir que son comparse n'a pas compris son vrai désir); quand on remarque par ailleurs que le troisième acte s'ouvre à nouveau par une scène rassemblant Agréable et Anne-Marie (pleine d'agressivité à l'égard de Dile); quand on voit enfin cette scène suivie d'un entretien entre la jeune femme et Dile, tout à l'opposé[37] de la remémoration enjouée du premier acte (mais conforme aux malentendus[38] charriés par cette séquence comme au rôle de pur reflet[39] que la pièce impartit à Anne-Marie), on détecte à l'évidence la double, voire la triple structure, en reflet et en contrepoint à la fois, sur laquelle se trame cette pièce.

Construite à un premier niveau sur le canevas d'une comédie de mœurs, la pièce y puise divers ingrédients issus de l'obsession et du refoulement de la sexualité. L'intérêt matériel qui traverse souvent les rapports amoureux y côtoie sans cesse le dégoût[40] et l'envie. La pièce enchâsse ainsi, en chacun de ses actes, les désirs, parfois triviaux, avec le rapport libidinal fondamental qui lie Josty à la ville à voile. Celui-ci passe aussi bien par une déformation, systématique mais ludique, de l'usage rationnel du langage que par un accompagnement musical incessamment perturbé du type de l'air «Anvers en février» ou «Le vent d'ouest en novembre»[41]. Mise en abyme que ponctuent, au centre de chaque acte, des dialogues indécis mais bien réels. Ils ont pour protagonistes Josty et Feroë, paladins de l'ambiguïté du désir au sein des couples.

Dans chacun des trois mouvements de son drame, Willems est en effet parvenu à faire se répondre les trois registres de son propos (le trivial, le sublime et la tendresse) qui constituent, comme on sait, des niveaux du désir. Il l'a fait en dialectisant la platitude des comportements des habitants d'Anvers avec l'impossible grandeur du mythe de la ville à voile forgé par Josty durant ses quarante années d'exil à Bornéo. Ce jeu de renvois, l'écrivain le réalise d'autant mieux que les scènes initiales comme les scènes terminales des trois actes de son périple rassemblent pour l'essentiel les mêmes protagonistes et concernent un objet identique: les amours, toujours bancales, de ce reflet de reflet qu'est Anne-Marie[42].

Une telle mise en place, qui métaphorise la structure en miroir de la pièce, concerne un personnage qui non seulement n'est que miroirs mais qui constitue, comme par hasard, le point de focalisation erratique des désirs et la monnaie d'échange entre les protagonistes. S'il désigne à la fois la nostalgie willemsienne, sa vision cauchemardesque du monde et son acidité critique, ce choix se formalise en outre à travers une construction serrée qui unit d'un côté la première scène à la dernière par l'évocation du mannequin[43] et qui soude d'autre part les trois actes, tout en les faisant progresser, par un subtil jeu de correspondances[44]. Grâce à un tel principe de mises en abyme quasi infinies, le dramaturge dessine les rapports de similitude existant entre les trois registres précédemment définis[45]. Il affine en même temps le contraste d'où émerge, tel un joyau dérivant entre deux eaux, le plus humain des couples sortis de son imagination. Ni mièvrerie en effet, ni illusion n'entourent les difficiles retrouvailles de la bouquetière usée et du gamin devenu magnat, que ronge peut-être la maladie[46]. Les dialogues entre Josty et Feroë ne forment-ils pas, dans chacun des trois actes de la pièce, les seuls moments de vrai langage?

La tragédie du langage

Car le drame, non content d'installer entre les diverses scènes un jeu de miroirs cruel que paraissent sans cesse emporter dans l'onde et dans l'ombre les partitions musicales comme l'évocation, tant verbale que physique, de la ville soulevée par ses voiles, ne cesse de concrétiser dans la langue elle-même la structure d'emmêlement des trois registres précédemment évoqués. Au cynisme béat et grotesque de l'affairisme, modalisé notamment par la récurrence de la répartie de M. Roi «A la fin du mois, la facture», s'oppose en effet le lyrisme, tout aussi caricatural et servile, des pseudo-amis de Josty chargés de fabriquer au hasard des phrases poétiques susceptibles de ressusciter le passé. Comme si

Josty (René Hainaux) et Feroë (Marie-Ange Dutheil).

Willems entendait se gausser conjointement du discours borné du profit et de ce qui est perçu comme absolument contradictoire alors qu'il n'en est que le double inversé: la grandiloquence littéraire, l'enfilade automatique des métaphores... Ce faisant, le dramaturge fait cependant progresser l'action puisque la ruine d'Anne-Marie provient de la conjonction des desseins terre à terre de sa famille (et de son amant) avec la folie possessive mythomaniaque du fabuleux Josty. Il joue de surcroît habilement, à l'intérieur de ces différents registres, puisque le Monsieur Jourdain anversois qu'est le père d'Anne-Marie crée, sans le savoir, des mots poétiques tandis que les envolées poétiques demandées à Fram se ramènent toujours à un égocentrisme grincheux et obsessionnel[47] qui rompt le mouvement. De même ne peut-on s'empêcher de constater le caractère «poétique» des réparties de Paysage, personnage qui ne termine jamais ses phrases, tandis que le bégayeur Agréable s'arroge quelques-unes des plus authentiques réparties réalistes[48].

De la sorte, Willems dresse une carte du langage constituée de morceaux de miroirs ébréchés. Réplique de comportements toujours avortés et de désirs souvent débiles, cette topographie fait d'autant mieux ressortir les moments de langage qui donnent à la pièce sa densité humaine et son pouvoir émotionnel: les répliques de Josty d'un côté, celles de Feroë de l'autre. Comme les souvenirs de Feroë[49] à Lillo ou dans la mansarde pauvre de leur jeunesse, le rêve paranoïde de Josty s'échappe du réel et y renvoie — ce qui lui donne son poids de chair. Mais loin de se cerner[50], de se déléguer[51] ou de s'acheter[52], il n'est finalement qu'un sanglot[53], irréductible à un usage fallacieux du langage lui-même. Autant le tragique de la situation perce à travers les évocations que Josty fait de son enfance ou les récits de Feroë, autant s'avère constante dans cette pièce l'impasse du langage en soi, pris pour donner plus que ce que peut produire son usage toujours métonymique. Cette tragédie des errements du langage forme peut-être le sujet caché du drame.

Le pouvoir attribué au vocabulaire de M. Roi par sa femme Paysage trouve d'ailleurs son miroir déformant dans l'obsession physique de la langue que Fram se plaît à décrire dans des termes éminemment sexuels (p. 40 *sq.*). Cela paralyse encore un peu plus la vendeuse de tableaux qui n'a rien trouvé de mieux que de contraindre son domestique à répéter trois fois les formules de politesse: ainsi est-elle assurée de sa correction...[54]

A ces aspects ludiques de la problématique répondent des propos plus graves comme ceux d'Anne-Marie avouant, après avoir fantasmé sur des mots isolés, sa conviction de maîtriser son avenir si elle «devin[e] ce qu'il y a sous les mots» (p. 78). Strict parallèle de ce dessein, l'espoir de Josty de «trouve[r] les mots qui conviennent, pour [...] persuader [Anne-Marie], profondément, de devenir [s]on souvenir même... Fenêtre»[55] (p. 78).

Et, comme il advient toujours dans cette pièce, les personnages et leurs répliques trouvent des répondants dans la matérialité scénique. Première métaphore, le bric-à-brac est en effet au deuxième acte le réceptacle des grandes scènes de phrases dites au hasard. Celles-ci se matérialisent parfois par l'irruption de papiers volants apportés par la tempête,[56] puis par les ratages, de plus en plus obsédants, de la musique à trous. La colère de Josty injuriant ses partenaires qui ne produisent que la caricature (*cf.* p. 105) des mots de son enfance, — ce qu'il appelle des phrases crevées» (p. 106) — va en effet de pair avec des didascalies significatives telles que «Quelques notes en ruine»; «Il revient en chancelant»; «quelques accords s'écroulent»; «le piano fait entendre une musique ravaudée et percée aux coudes»; ou «le piano trébuche dans un trou» (p. 114, 115 et 119).

Ce déglingage généralisé de la réalité linguistique, perdue soit dans un imaginaire déconnecté soit dans un réalisme sans envol, est toutefois scandé par de brefs moments langagiers capables d'opérer entre eux une synthèse. Faisant fi des monomanies conjuguées qui occupent le plateau et déroulent l'action, ces instants surgissent avec d'autant plus

d'éclat. Au «A moi» de Paysage, qui vient de repousser Feroë[57] dans l'univers d'épaves que le drame ne cesse de véhiculer répond en effet le cri de Josty: «Toi! oui... toi... à travers un long brouillard». A ce cri fait lui-même écho le constat de Feroë: «Josty ... vieux» (p. 48), «qui deviendra»: «Toi! Vieux! Comme c'est bien, que tu sois revenu» (p. 51).

Séquence que répercute ce moment de l'imaginaire absolu qu'est le deuxième acte, lorsque Feroë supplie Josty de revenir sur terre et qu'il répond: «Parlons.» [58] (P. 95.) Cette perspective se prolonge encore dans les grands dialogues[59] du dernier acte où Feroë est contrainte d'assister à la scène décisive entre Josty et Anne-Marie. Emprise infinie du miroir! C'est alors seulement, en effet, au comble de l'échec du réel et du langage que Josty peut inviter son unique comparse, celle qui est capable de «redir(e) chaque parole selon son parfum» (p. 144), à l'accompagner à Bornéo. Là, ils pourront enfin regarder «au loin»; et rêver «à la ville à voile où vivent [leurs] deux enfants» (p. 156) — c'est-à-dire leurs impossibles images.

Étrange formule que cet aveu de l'enfant trouvé (p. 87) qui n'avait que les murs de la ville pour se préserver du froid et qui choisit un jour de partir vers le Sud, à la façon d'Arthur Rimbaud, pour revenir posséder ce qui avait nourri son désir. L'aveu est en même temps superbe — et rare dans le théâtre de Willems — puisqu'il finit par assumer l'inévitable distance. Mieux, ce que Josty accepte de situer enfin comme un horizon, c'est le mythe englobant et fondateur de *La Ville à voile*. Celui-là même qui porte toute la pièce, enserre la scène et ne cesse de s'y insinuer, chamboule les personnages et se métaphorise aussi bien dans la musique que dans la girouette...

L'intelligence de Willems dans cette pièce est d'avoir à la fois installé l'objet de la quête dans les coulisses et le plafond de la scène et de lui avoir permis de se manifester concrètement sur la scène par des fragments divers. Ceux-ci sont aussi bien constitués par les objets hétéroclites du bric-à-brac que par les papiers que déverse la fenêtre ou par la musique à trous. Ce faisant, le dramaturge accentue à la fois la réalité de papier de la ville à voile et le pouvoir onirique de ce songe que relaient les bruits et les *mots*. Seul, en effet, un être doué de langage peut concevoir une réalité de ce type. Mais le langage, qui vrille au corps un songe aussi inextinguible, est aussi ce par quoi l'on ne cesse d'achopper sur le réel. Lieu de permutation constant de l'intangible, la langue devient ainsi, dans la construction en miroirs infinis qu'est *La Ville à voile*, le lieu privilégié de l'obsession du reflet qui caractérise l'univers willemsien[60], le site de l'inscription du réel, et le lieu d'existence par excellence du songe issu de la blessure congénitale entre réel et imaginaire.

Car c'est en termes de blessures et de ludisme — et non pas de structure — que le dramaturge assume notre statut de sujet parlant toujours divisé. Mais il parvient à le faire dans *La Ville à voile* avec un mélange inégalé d'ampleur, de pénétration et de légèreté grave. C'est ce qu' on appelait jadis, la grâce. La pièce devient ainsi une sorte d'accord parfait entre les éléments qui font l'essence du théâtre: le déploiement fictionnel de la langue dans un espace tout aussi illusoire et cependant prégnant. Comme par hasard, en cette pièce, l'écrivain ne s'empêtre jamais dans des tirades oiseuses, longues ou emberlificotées...

Un éclat solitaire

De la sorte, de l'ensemble des pièces de Paul Willems, *La Ville à voile* émerge avec la force inentamée du mythe[61]. Non que les autres textes du dramaturge aient mis en œuvre un imaginaire moins lancinant — il suffit de songer à *Warna*, aux *Miroirs d'Ostende* ou à *Elle disait dormir pour mourir*! Ni qu'ils aient recouru à des situations scéniques plus conventionnelles, fait preuve d'une moindre pénétration libidinale, ou d'un art moins consommé d'emmêler la précipitation des destins avec la matière onirique et les objets symboliques qui contribuent à façonner l'as-

pect «poétique» que la critique s'est toujours plu à reconnaître au théâtre de l'auteur d'*Il pleut dans ma maison*. Mais ici, sans être excessivement visible, la structure en miroir apparaît avec une cohérence exceptionnelle à tous les niveaux du travail théâtral tandis que l'auteur crée à la fois son grand mythe poétique et son couple le plus achevé. Son maniement du langage y est sans faille. Et son art y atteint à un savant dosage entre ce qui se peut matérialiser sur la scène et ce qui se peut seulement imaginer.

Mais *La Ville à voile*, comme il advient souvent aux œuvres importantes issues d'une aire latérale telle que la Belgique, surgit à un moment peu propice à sa réception dynamique dans l'Hexagone. Bien que publiée chez Gallimard en 1967, la pièce survient en effet dans un contexte qui se caractérise en France par l'après-Vilar, par l'insertion explicite du politique au théâtre, par le déclin du théâtre dit littéraire (qu'ont illustré non seulement Montherlant et Giraudoux mais les existentialistes — voire les écrivains de l'absurde), enfin par une attention plus grande accordée à la fonction créatrice du metteur en scène. Celle-ci se traduit notamment par des relectures critiques d'œuvres classiques, par la théâtralisation de textes que l'auteur ne destinait pas à la scène et par un vif intérêt pour les œuvres dramatiques contemporaines de langue allemande[62] qui prennent peu à peu, sur les scènes françaises, le relais des grandes œuvres de Brecht, dont la volonté de distanciation avait servi d'emblème à la nouvelle dramaturgie.

Cette situation, qui n'a rien d'unique puisque, à la même époque, les nouveaux poètes prennent leurs distances avec le phrasé «littéraire» surréaliste et accordent une attention plus soutenue aux lois de la forme, correspond à un affaiblissement, historiquement justifié, de la tradition française. L'écriture de Paul Willems manifestait certes un réel écart par rapport à cette norme. Sa distorsion n'était cependant pas de l'ordre de celle que recherchaient les post-brechtiens. Décalage irrémédiable?...

Quinze ans plus tard, devenu responsable de la Comédie française, l'un des protagonistes importants du renouveau théâtral français[63] s'intéresse à la création d'un répertoire apparenté et choisit le texte d'un auteur français dont le type de théâtralité est à de nombreux égards, comparable à celui de Paul Willems quoiqu'il soit de vingt ans son cadet[64]. Mais l'équilibre et la plénitude quasi magiques de *La Ville à voile* peuvent-ils encore être atteints aujourd'hui par une écriture théâtrale de cet ordre, que les questionnements de la nouvelle dramaturgie ont traversée, fût-ce par devers elle?[65] Et l'immensité du songe scénique de *La Ville à voile* ne provient-elle pas pour une part des coordonnées très particulières[66] de la situation du dramaturge anversois? Celui-ci a en tout cas réussi à condenser dans ce mythe son enfance enclose et ses blessures d'adulte, son appartenance au pays de la déshistoire et de la non-langue — et son adhésion passionnée au site scaldien qui lui a donné naissance.

La Ville à voile survient en outre à un moment très précis du parcours de l'auteur. Ce moment lui permit probablement d'opérer l'extraordinaire synthèse entre ludisme et tragique que l'on trouve à l'œuvre dans cette pièce. Aux abords des années soixante, l'écriture de Paul Willems s'est en effet dirigée vers une transcription du monde beaucoup plus résolument tragique que celle qui prévalut dans les textes de l'immédiat après-guerre. Si le diamant noir de *Warna* en constitue l'incontournable repère et se révèle l'incarnation la plus univoquement mélancolique — presque au sens clinique[67] — de cette perception, la plupart des productions ultérieures du dramaturge en seront profondément imprégnées au point de transformer souvent en grincements ironiques mais lugubres[68] les pirouettes verbales, les comportements ou les situations scéniques qui égayaient déjà la gravité de certaines pièces antérieures telles que *Off et la lune* par exemple.

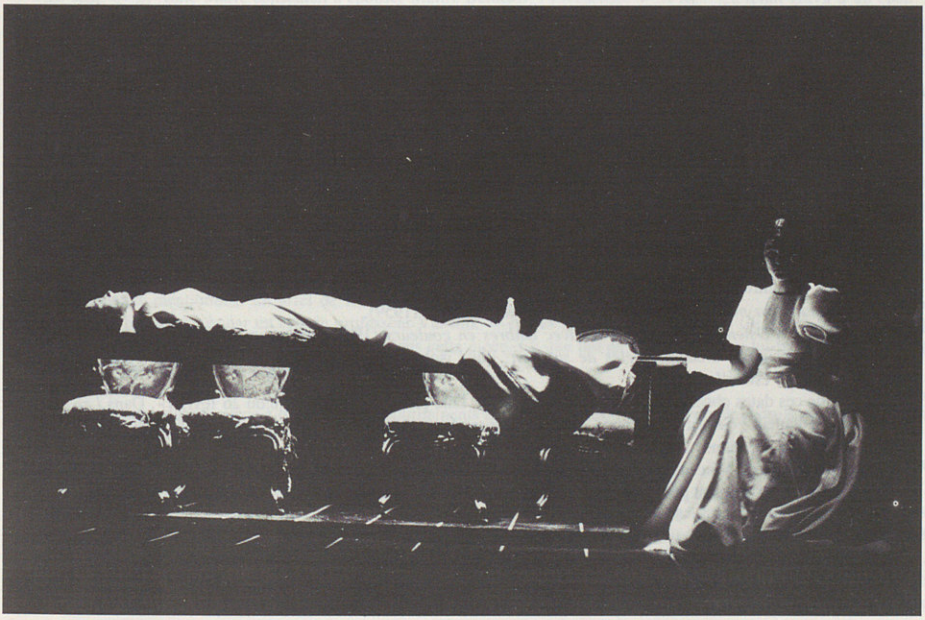
Presque miraculeuse, *La Ville à voile* réalise en effet un extraordinaire équilibre dialectique entre le côté plaisant et faussement enjoué des tréteaux régis par le chien Off au

paletot écossais[69] et le caractère intensément nocturne et rongé de ceux sur lesquels évolue la comtesse Warna. Faisant fi des constructions alambiquées ou de la volonté démonstrative[70], *La Ville à voile* se déploie sur le mode de la légèreté willemsienne pour évoquer le tragique foncier dont l'auteur de *Warna* refusera de plus en plus de se départir.

Construite en trois actes, à l'instar d'*Off et la lune*, et sur le mode de la comédie de mœurs, *La Ville à voile* reprend en outre, en les développant et en les portant au pouvoir du mythe, une série d'éléments qui forment déjà une bonne part de la trame cachée de cette pièce créée en 1955. Ainsi, le problème de la langue s'y esquisse tant au niveau de la matérialité de l'organe[71] que de l'isolement nominal[72], de l'imposture du langage mécanique[73] ou du pouvoir lié aux mots[74]. L'emprise du souvenir sur le désir — ce fondement de *La Ville à voile* — y est, elle aussi, esquissée puisqu'on dit que les individus passent leur vie «à retrouver l'étincelle de bonheur qui vient de les éblouir» (p. 36); puisque c'est ce souvenir qui se cherche à travers la succession des figures féminines. Mieux, le principe du reflet, dont Anne-Marie sera l'archétype, y fonctionne déjà comme lieu d'actualisation du désir à travers la rencontre érotique des ombres. Éric avoue notamment à Louisa qu'il la «tenai(t) au bout de l'ombre de (sa) main» et qu'il «respirai(t) (son) image»[75] (p. 42). Quand on sait par ailleurs qu'Éric est, comme Josty, orphelin[76], on ne doutera pas de la profonde continuité qui existe entre les deux pièces et de l'importance de ces réseaux dans l'œuvre du dramaturge.

Mais *La Ville à voile* est le lieu théâtral où ceux-ci se réalisent en dehors de l'anecdote comme de l'insistance. L'anecdote entière de la pièce n'est-elle pas ce pouvoir métamorphosant et irréalisant du désir lié au souvenir, qui aboutit à la fois à cette réalité de papier qu'est *La Ville à voile* et à cet univers de reflets infinis d'où finit par émerger quand même une parole humaine? Tout cela se trouve certes dans le délire amoureux de la

Doubles: Anne-Marie (Laurence César) et le mannequin.



comtesse Warna ou dans les amours d'Éric et Louisa. Il n'y atteint toutefois pas constamment au mythe et à la cohérence absolue... On se rend compte également de cette élaboration quand on voit ce que *La Ville à voile* fait du motif des enfants[77] ou de l'obsession du départ vers la mer...[78] Si la descente aux enfers qu'a constitué *Warna* était seule capable d'engendrer le pathétique retour d'un couple tel que celui formé par Josty et Feroë, l'insertion dans un quotidien transmuté[79], technique que l'on trouve à l'œuvre ou à l'essai dans *Off et la lune*, est pour beaucoup à la fois dans l'ancrage et dans l'envol de *La Ville à voile*.

Tel, sans doute, émerge dans l'aboutissement rigoureux et léger de sa forme ce joyau d'eau et de vent, de mots et de toiles. Rythme et éclat que ne peut lui contester presque aucune pièce belge des vingt premières années de l'après-guerre. Profération verbale à part entière, isolée et autonomisée comme les mots solitaires qu'égrènent nombre de personnages du dramaturge, *La Ville à voile* accomplit en outre le rêve secret du poète qui fait dire à la jeune Aline dans *Le Soleil sur la mer*: «D'abord, il a aimé mon nom[80].»

[1] Une réplique de Dile dans *La Ville à voile* est révélatrice de la philosophie, que l'on pourrait dire chinoise, du dramaturge anversois: «Je te donne aussi mon secret, Josty. Le bonheur n'est qu'une perspective. Une rue qui s'en va entre ses trottoirs... Je vais te montrer comment on marche dans la rue... et comment on y aborde une femme. Fram! Musique!» (P. 113). Nous sommes là dans un univers qui n'est plus celui du symbolisme!

[2] Il y a, en effet, l'exception d'*Intérieur*.

[3] La remarque vaut en tout cas pour les pièces de la maturité, dont le parcours s'esquisse avec la pièce charnière qu'est *La Plage aux Anguilles*, et qui correspondent à la césure que l'on constate dans les lettres belges aux alentours de 1960. Les premières pièces de Paul Willems portaient en effet des titres d'une autre nature: *Le Bon Vin de Monsieur Nuche* (1949), *Lamentable Julie* (1949), *Peau d'Ours* (1951), *Off et la lune* (1955)... Une exception toutefois, pour les pièces de la maturité: *Warna* (1962), première œuvre résolument tragique mais qui hésite encore sur l'équilibre à trouver entre les dimensions tragique et onirique. Comme par hasard, *Warna* porte cependant un sous-titre qui relève de la problématique repérée dans les autres titres: *Le Poids de la neige*.

[4] *Cf. Il pleut dans ma maison* (1958) et *La Plage aux Anguilles* (1959).

[5] *Cf. Les Miroirs d'Ostende* (1974) ou *Nuit avec ombres en couleurs* (1983), par exemple.

[6] Le château est ceinturé d'étangs, *gelés de surcroît*, qui l'isolent du pays ravagé par la guerre. C'est dire la part fantasmatique qui est à l'œuvre!

[7] Willems aime ces dates obsédantes. Dans *La Ville à voile*, Dile parle d'«Anne-Marie du 26 février». Dans *Les Miroirs d'Ostende*, le docteur Posso et la baronne Dentile ne cessent de compter les jours qui se sont écoulés depuis le début de la guerre tandis que les jeunes amants se réfèrent au fatidique jour de leur rencontre.

[8] Ce qui le rapproche de Vincent, l'aphasique de *Nuit avec ombres en couleurs* et, quelque peu, du soldat de *Elle disait dormir pour mourir*. Par son parler normal, celui-ci trouble la jeune Hélée qui s'est construit une langue dépourvue de syntaxe à partir des mots du dictionnaire.

[9] Comme Ernevelde dans *Warna*, César, amant louche et paillard de Mme van K., a joué double jeu et s'est compromis avec le réel. Ce dernier entraîne la perte des illusions d'autrui mais aussi sa propre perte. Willems a fort bien matérialisé dans cette pièce le réel et l'imaginaire par l'adoption d'une palissade frontale. Il accorde en outre aux personnages un double, leur ombre colorée.

[10] Cette structure en reflet est, elle aussi, fondamentale chez Paul Willems. Elle prend, dans *La Ville à voile*, la forme d'un mannequin qui reproduit les traits d'Anne-Marie. Elle devient carrément l'ombre de certains personnages dans *Nuit avec ombres en couleurs*.

[11] Pour les petits-bourgeois anversois, la pièce se termine en effet dans les vapeurs du champagne alors qu'ils ont tout perdu. Pour les représentations données au Théâtre du Parc à Bruxelles en 1980, Paul Willems avait encore accentué cette dimension en ajoutant au texte de la pièce publié chez Gallimard un important solo qui permettait à la pudibonde Mme Roi de se débonder (cette version nouvelle de la scène 6 de l'acte III figure dans le présent volume).

[12] Alors que Warna, par exemple — mais elle occupe structuralement la position de Josty — ne tient qu'à son rêve. Aussi fait-elle finalement assassiner Ernevelde en faisant accroire qu'il s'agit d'un autre. Ce qui lui permet de continuer à dicter à son secrétaire des lettres d'amour pour Ernevelde. Feroë, elle, avait répondu à Josty qui demandait à ses amis d'inventer des phrases et des souvenirs, qu'elle n'avait «que de vrais souvenirs» (p. 100).

[13] Willems s'y essaie également dans la pièce qui suit immédiatement *La Ville à voile (Le Soleil sur la mer)* avec la figure de l'ambassadrice. Mais la figure n'atteint pas au mythe du fait de l'échec du dosage entre réel et imaginaire.

[14] Une arrivée, qui n'est pas sans rapport avec celle-ci, déclenche le premier roman de l'auteur, *Tout est réel ici* (où l'on voit une femme, maman Suzanne, être amoureuse — comme Josty — du vent d'ouest. Mais l'assimilation y est plus forte). L'Escaut amène toutefois *plusieurs* personnages, qui ne viennent pas chercher leur passé dans le domaine. Reste qu'il y a, dès le départ de l'œuvre, utilisation d'une structure qui ne cessera de se répéter (ce sera l'incendie dans *Blessures*). Celle-ci aboutit à la destruction d'un être jeune et strict — lequel est souvent une femme: Françoise dans *Tout est réel ici*; Suzanne dans *Blessures*; Anne-Marie dans *La Ville à voile*; Alba dans *Les Miroirs d'Ostende*; Hélée dans *Elle disait dormir pour mourir*; Malo dans *Warna*, Vincent dans *Nuit avec ombres en couleurs*... (dans ces deux dernières pièces, les principaux personnages sont féminins — la victime devient alors masculine).

[15] Celle de Josty et d'Anne-Marie, fille de M. Roi.

[16] A noter que le drame qui clôt *Tout est réel ici* démarre autour d'un bonhomme de neige et que *Warna*, qui s'ouvre par la volonté de ressusciter la statue de la neige, désormais dépenaillée, s'achève autour de la table garnie que la comtesse fait dresser tous les soirs en vue de l'hypothétique retour d'Ernevelde. A noter aussi la similitude entre le contrat d'amitié, non sexuée mais financièrement rentable, qu'Ernevelde propose à Warna et celui qu'Anne-Marie entend faire respecter par Josty.

[17] Avec une anecdote réduite au minimum.

[18] Willems aime ces patchworks. On les retrouve par exemple dans la barque-cabane de *La Plage aux Anguilles* ou dans le décor du *Marché des petites heures*. Ils sont à l'image de la claudication de certaines de ses phrases.

[19] C'est moi qui souligne.

[20] Escroumonter - moncelots - automodile - malcunable - floutiné - humiflé...

[21] «M. ROI. — Si Anne-Marie consentait à épouser Maître Beldeko! / PAYSAGE. — A moi. Ça ferait gravir d'un coup. / M. ROI. — Et nous, les parents ... *(geste)* derrière elle. / PAYSAGE. — C'est une question de. / M. ROI. — Oui, une question d'éducation. Moi, j'en ai de l'éducation. / PAYSAGE. — Grâce à ton grand vocabulaire. Mais moi? / M. ROI. — Toi? Tu as deux rangs de perles.» (P. 16.)

[22] Y compris les Roi. Quand on songe qu'un concitoyen de Paul Willems, Guy Vaes (qui avoue en outre avoir été traumatisé, à la libération, par la perspective de devoir gagner sa vie) cherche lui aussi, dans ses romans, à nier, tant que faire se peut, les lois du réel, on ne peut s'empêcher de penser que cette attitude puise notamment ses racines dans la situation des francophones à Anvers après 1945.

[23] *Warna* débute également par une allusion à un instrument qui n'est pas de saison: un clavicorde. S'il ne fait pas de la musique à trous, une allusion à des trous, bien réels cette fois, se trouve dans la même scène. On notera d'autre part que le repêchage d'objets est constitutif de *La Plage aux Anguilles*.

[24] Le motif musical se trouve aussi dans *Les Miroirs d'Ostende*. Cette «contre-musique» y a pour but de s'opposer à d'autres débris, les noyés.

[25] Les didascalies mentionnent un arrêt de Josty pour écouter le piano (p. 26).

[26] Ces airs ont été fabriqués par un certain professeur Vansnik — ce qui veut dire «du sanglot». Ce thème, récurrent chez Willems, est constant mais ironisé ou distancié dans cette pièce. Ce que fait en un sens ce nom lui-même puisque «niet goed snik zijn» signifie «être un peu sot».

[27] Tel sera aussi le rêve d'Anita dans *Warna*.

[28] Et qui traversent toute la pièce à travers les bredouillements des personnages ou leur art de répondre à côté, symptômes d'un autre discours, d'une autre scène.

[29] *Cf.* la réplique de Dile, p. 99. Le lien avec la libido y est clairement explicité.

[30] Willems ne s'est d'ailleurs pas contenté de lui donner un rôle lointain, mais englobant pas rapport à l'espace théâtral. Comme Josty survenant dans le bric-à-brac, il le fait intervenir en force au deuxième acte à travers la tempête. Les didascalies de la page 93 ne laissent aucun doute à ce sujet. Elles suivent une injonction de Josty qui concerne, comme par hasard, Feroë: «Soudain, entrent les bruits du grand vent sur la ville. Pêle-mêle, cloches, volets, rafales de pluie, moteurs, feuilles et papiers qui glissent le long des murs, couvercles de poubelles, cordages détachés de la maison à voile battant régulièrement sur le toit, parfois une bouffée de musique aussitôt emportée, des pas qui courent. Il faut que cette

tempête soit autre chose qu'une tempête de théâtre. Elle devrait être composée comme la musique de la nuit. On entend toute la ville et ses épaves qui dérivent.»

[31] C'est l'élément factuel de *La Plage aux Anguilles*.

[32] *Nuit avec ombres en couleurs* se passe soit sur un terrain vague empli d'ordures, soit devant une palissade usagée.

[33] Les premières scènes des *Miroirs d'Ostende* sont tout entières consacrées à cela.

[34] Gérard, dans *Warna*, confesse qu'ils sont «les derniers survivants» (p. 89).

[35] Comme toujours chez Willems (qu'on se souvienne d'Alba, d'Hélée, du dissident, de Vincent), la victime jeune, l'amant(e) puéril(e) (Anne-Marie) s'en va brisé(e). Encore qu'il y ait une complication inédite dans cette pièce à miroirs qu'est *La Ville à voile* puisque Agréable demeure, lui, avec le mannequin auquel Anne-Marie ressemble et fantasme l'Escaut là où il n'y a que les limites du plafond; et qu' Anne-Marie emporte l'argent que lui a donné Josty. Nouveau signe de l'impitoyable construction d'une pièce qui s'achève sur un ultime dédoublement où triomphe le reflet.

[36] Ce «jeu» est une obsession du théâtre de Willems qu'on retrouve par exemple dans *Warna* ou *Les Miroirs d'Ostende*. Elle conforte le traumatisme de la mémoire avec le réel.

[37] Dile s'y montre trivialement intéressé.

[38] «DILE. — Je n'ai jamais dit que je t'aime. / ANNE-MARIE. — C'était sous-entendu. / DILE. — Tu as mal sous-entendu. / ANNE-MARIE. — Mais j'ai bien compris.» (p. 66.)

[39] Anne-Marie est le sosie du mannequin Fenêtre que les didascalies de la page 55 disent semblable aux «jeunes filles de nos souvenirs, déchirées et nostalgiques» tandis que celles de la page 60 précisent que les silhouettes du mannequin et de la fille de M. Roi «se ressemblent étrangement. Mêmes cheveux noués en chignon sur la nuque, même robe, même taille. L'une est l'image de l'autre, attentives au silence, immobiles et l'on ne sait laquelle des deux bougera la première». Mais il y a pire. Dile lui-même, évoquant cyniquement leur vie future après la mort de Josty, se croit obligé de redoubler Anne-Marie par «une statue de cristal à [s]on image» et le couple regardera «pendant des heures les *reflets* du jour s'y jouer» (p. 133, c'est moi qui souligne). Quant au seul fanatique d'Anne-Marie, le domestique Agréable, il est, lui, condamné au sosie: Fenêtre.

[40] Si la chose paraît s'avérer exacte dans le cas de Paysage (qui ne se débonde qu'au moment du repas nuptial), elle l'est à coup sûr pour Fram, ce célibataire qui «ressemble à un prêtre défroqué» (p. 7). Quant à Josty, qui avait cherché dans Anne-Marie «une image sans corps» (p. 109), il ne pourra que constater, après leur étreinte forcée: «Anne-Marie comme une bête sous moi, qui se débat et puis ... mollit» (p. 153). Dans *Nuit avec ombres en couleurs*, on voit de la même façon Mme van K. bercer Vincent dans ses bras comme un enfant et se réjouir du fait «qu'il n'est pas né de l'acte obscène» mais de sa «respiration» (*cf. Nuit*, p. 45).

[41] *Cf.* p. 113. On se souviendra que c'est en février que Dile et Anne-Marie se sont rencontrés (p. 23). Le vent d'ouest en novembre, c'est le moment de la tempête!

[42] Elle est en effet le sosie d'un mannequin du temps passé, celui dont l'enfant Josty disait que sa future femme lui ressemblerait (*cf.* p. 81).

[43] Il précède l'arrivée d'Anne-Marie; ou succède à son départ définitif.

[44] Au début de chacun des trois actes, les apparitions d'Anne-Marie (qui refusera le rêve de *La Ville à voile* développé par Josty) vont de pair avec l'évocation amoureuse du vent fou tandis que les trois scènes terminales jouent de la présence du mannequin Fenêtre et de la libido du domestique Agréable, contraint de se contenter de cette image. Les premiers mouvements des trois actes ont d'autre part tous à voir avec les volontés d'autrui sur le corps d'Anne-Marie tandis que les derniers mouvements voient l'évocation des scènes «réelles», la rencontre avec Dile, le désir de Josty, l'échec absolu qui rompt un être. Les deux grandes scènes avec Dile (fin du premier acte et début du troisième) se répondent également, d'un côté par l'opposition de leurs contenus, de l'autre par le jeu d'Agréable. Celui-ci amène Dile à fuir au premier acte mais le ramène au contraire au troisième — là où il sera absolument ignoble. On pourrait continuer à l'infini ce décryptage.

[45] On les oppose radicalement dans l'usage courant.

[46] Riche comme Josty, la comtesse Warna est quant à elle obsédée par l'hypothèse d'une déformation de ses mains qui trahirait sa sénescence. Le mal dont souffre Josty est, lui, réel. Le problème de l'aisance matérielle des personnages disparaîtra du théâtre de Paul Willems après *Le Soleil sur la mer*.

[47] Ainsi Fram coupe-t-il Dile qui évoquait la femme et la nuit par: «Ça suffit. C'est sale» (p. 108); ou marmonne-t-il, en pleine évocation d'Anvers en février: «Je n'ai jamais de chance. Jamais. Autrefois c'étaient les crêpes» (p. 115).

[48] Il est le seul à savoir que les invités de la noce ne rattraperont pas Josty.

[49] Feroë avoue elle-même son rêve d'arrêter le temps lorsqu'elle exprime le désir de «mettre en sachets» (p. 101) les souvenirs de sa vie avec Josty.

[50] Josty parle de «prendre» (p. 107) le bonheur et d'«accroch(er) le passé» (p. 106). Il confesse n'être revenu à Anvers que pour «prendre ce qu('il a) désiré» (p. 111). Dès le début (p. 51), il parlait de rattraper les jours.

[51] Il faut en effet remarquer que Josty confie aux autres aussi bien le soin de retrouver les traces matérielles de son passé que les traces mnésiques du langage de cette époque.

[52] Cette évocation du fantasme du pouvoir lié à l'argent, que l'on trouve chez Crommelynck ou Ghelderode, ne prend pas chez Willems de dimension grotesque parce que la caricature est confiée à des subalternes (M. Roi-Dile) et que le personnage principal ne se réduit pas à cette monomanie. Même remarque pour *Warna*.

[53] *Cf. Ville*, p. 154. Même métaphore chez Mme van K. dans *Nuit avec ombres en couleurs*. On se souviendra en outre que le compositeur de musique à trous porte un nom qui signifie «du sanglot».

[54] On ne peut bien sûr s'empêcher de mettre en rapport une telle caricature avec l'usage que le Belge, tant néerlandophone que francophone, fait de sa langue.

[55] Le vieillard hanté par le passé réagit donc de la même façon que celle qui est censée porter l'avenir: Anne-Marie, cet éternel reflet. Preuve parmi d'autres de la conception willemsienne du temps et de la vie, qui n'a rien à voir avec le progrès linéaire.

[56] Lesquels arrivent d'autre part par cette Fenêtre dont le mannequin porte le nom.

[57] Passage immédiatement suivi par un déplacement vers un miroir dans lequel Paysage examine sa langue...

[58] Feroë récidive à la p. 106 avec une formule lapidaire: «Josty! moi. Regarde-moi.»

[59] «Elle vit. Toi et moi nous vivions.» (P. 140.)

[60] Le motif du reflet émergeait déjà nettement — mais sans le tragique — des répliques d'*Il pleut dans ma maison*. Germaine ne dit-elle pas à l'acte III, scène 5: «Quelle différence entre vivre et mourir? On passe d'un reflet à l'autre», tandis que Bulle clôt la pièce sur un hymne aux reflets, considérés comme la clef des choses.

[61] Privilège que lui conteste, à sa façon, la pièce *Il pleut dans ma maison*, qui est au théâtre de Paul Willems ce que *L'Oiseau bleu* est à celui de Maeterlinck.

[62] Celles-ci, qu'illustrent notamment les noms de Handke et de Botho Strauss, fonctionnent d'une autre manière que celles de Paul Willems. Aussi son théâtre connaît-il une éclipse dans les pays de langue allemande où il avait eu, durant quinze ans, les honneurs de la scène.

[63] Il s'agit de Jean-Pierre Vincent qui, comme animateur du Théâtre national de Strasbourg, a joué un rôle essentiel de charnière entre la nouvelle culture théâtrale de langue allemande et le monde français.

[64] Il s'agit de Jean Audureau dont Jean-Pierre Vincent créa en 1983 *Félicité* à la Comédie française. Cette pièce n'est pas sans rapport avec l'imaginaire des *Miroirs d'Ostende* ou de *Nuit avec ombres en couleurs* de Paul Willems.

[65] On constate ainsi que *Félicité* n'a pas le souffle de *A Memphis, il y a un homme d'une force prodigieuse*, pièce écrite à la même époque que *La Ville à voile*.

[66] J'ai exposé cet aspect des choses dans certaines pages des *Balises pour une histoire de nos lettres* (Bruxelles, 1982).

[67] Il ne faut pas oublier que le motif des noyés, qui ne cessera de s'amplifier dans l'œuvre de Willems (*cf. Les Miroirs d'Ostende* ou *Nuit avec ombres en couleurs*) apparait avec force, à travers la disparition d'Ernevelde — disparition que n'atténue plus le côté enjoué que l'on trouvait encore à l'œuvre dans *La Plage aux Anguilles*.

[68] Cela ira de pair avec une construction moins limpide que celle de *La Ville à voile*.

[69] Prélude au chat Astrophe de *Nuit avec ombres en couleurs*. Mais Off est dans l'action. Il philosophe moins.

[70] Celle-ci nuira à la pièce qui fait suite à *La Ville à voile: Le Soleil sur la mer*.

[71] *Off et la lune*, manuscrit dact., 2e version, p. 31: «certains mots [...] prennent dans la bouche d'Off une consistance matérielle dont le volume encombre sa langue.»

[73] *Ibid*. p. 47: «Je mesure le silence qui sépare chaque mot.» Hélée, qui ne connaît la langue que par le dictionnaire, pousse au mythe cette obsession dans *Elle disait dormir pour mourir*.

[73] *Ibid*. p. 27: «Tu emploies des phrases qui traînent dans tous les livres.»

[74] *Ibid*. p. 40: «Et faites que je sache parler.» Curieuse prière pour un chien!

[75] L'ombre deviendra un motif structural dans *Nuit avec ombres en couleurs*.

[76] Josty l'est entièrement. Eric l'est de mère, depuis l'âge de douze ans. Le jeune soldat d'*Elle disait dormir pour mourir* est également orphelin.

[77] Dans *Off et la lune*, c'est un problème concret, réaliste. Josty, lui, parle à Feroë de leurs enfants (c'est-à-dire d'eux enfants) qu'ils pourront contempler depuis Bornéo.

[78] Off ne cesse d'en parler. Il décrit d'ailleurs la mer comme une femme. Mais il n'est pas sûr qu'il y parte comme Josty pour Bornéo.

[79] Cette transmutation, en dépit des motifs de la neige et du soleil sur la mer, Willems n'y atteint pas dans la pièce suivante: *Le Soleil sur la mer*.

[80] *Le Soleil sur la mer*, manuscrit dact., p. 77.

Légende

IL N'Y A PAS UNE MÉMOIRE, IL Y A DES MÉMOIRES. NOS IMPRESSIONS S'ACCUMULENT depuis l'enfance — des milliers et des milliers chaque jour — et se casent dans des alvéoles pour former le miel des mots. Il y a des mémoires qui se perdent sans laisser de trace, comme la mémoire des numéros de téléphone. Mais il y a aussi des mémoires profondes, qui reviennent parfois à la surface. Sans doute les plus profondes sont-elles aussi les plus mystérieuses — à la fois les plus précises et les plus vagues. Ce ne sont pas des souvenirs, c'est notre vie même.

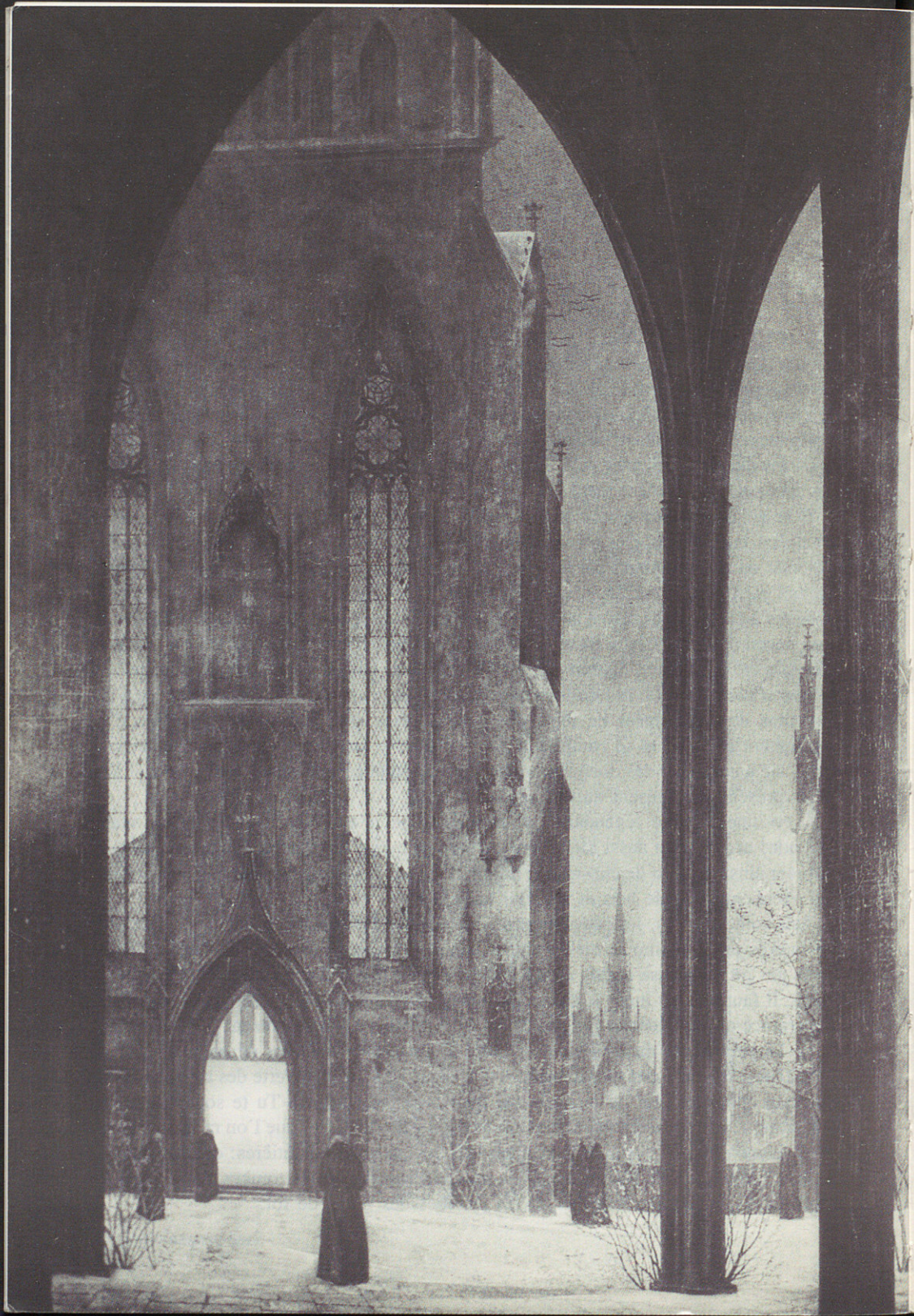
Il ne s'agit pas toujours de choses que nous avons vécues nous-mêmes; il y a aussi ce qu'on pourrait appeler une tradition orale, tout ce qui nous est transmis par nos parents, ou par nos amis, par tout ce que nous captons chaque jour au hasard, que ce soit un parfum ou un cri, le silence des pierres, l'immobilité de l'eau ou ces milliers de sourires à peine perceptibles surpris sur les lèvres des passantes et que je conserve en moi parmi mes plus beaux trésors. Et cette tradition peut venir de très loin. C'est ainsi que m'a été transmise l'histoire qui est à l'origine de ce que j'écris pour le moment: *Le Voleur d'eau,* un texte fait de bribes éparses de souvenirs de ce que mon père m'a dit. Pas plus de dix phrases en tout, mais ces phrases sont comme les colonnes d'un monument en ruine et se complètent en moi sans le secours d'aucun architecte, sans que j'aie à consulter des documents. Ce texte presque achevé appartient pour moi à un autre présent. Le présent qui échappe au temps.

C'est une histoire légendaire, pourrait-on dire. J'ai l'impression que les vraies légendes et peut-être aussi les mythes, peut-être même les grandes religions, peuvent se créer ainsi: à partir de choses très importantes qui descendent les fleuves des songes, qui viennent de nulle part et ne vont nulle part.

Tels sont, je crois, les phénomènes de la mémoire profonde. Mais les mécanismes ordinaires de la mémoire me semblent également essentiels dans la création. Je ne crois pas qu'on puisse écrire, qu'on puisse créer à partir d'une actualité, politique ou autre. Il faut que les mots se soient particularisés au contact de la chose vécue, d'une expérience qu'on a longtemps portée en soi. On n'écrit pas au présent de l'indicatif.

La langue baigne dans plusieurs temps. Il y a surtout le temps de notre vie, qui se défait lentement du côté de l'aube et dont l'ouest s'assombrit. Perte des témoins. Perte de ceux qui souriaient ou avaient mal quand on leur disait: «Tu te souviens quand Albertine...» Il y a le temps un peu moins fugitif des histoires que l'on racontait quand nous étions enfants. Perte de la mémoire. Il y a enfin des cimetières: dictionnaires et livres. Témoins morts (mais combien tranquillisants), petites tombes où sèchent les momies des roses, des batailles et les syllabes des noms de roi.

Oehme, *Cathédrale en hiver* →



C'était il y a cent soixante-deux ans et j'avais douze ans. J'étais assis près de Gramme devant la porte de la cuisine. Nous regardions le chemin qui longe la haie du verger et tourne derrière le bois de chênes. Chaque soir Gramme s'asseyait là comme si elle attendait une visite. Mais rien, ni vent, ni oiseau, ni être humain ne s'annonçait jamais par ce chemin-là, que l'on appelait *le chemin-pour-personne*.

Ce soir-là — c'était en été — l'obscurité violette montait du sol et le silence descendait du ciel. Il faisait chaud, les objets se taisaient. A la cave, le lait blanc bleuissait dans les plats de terre cuite.

Il était encore trop tôt pour allumer les lampes et déjà trop tard pour les travaux du jour. Les gestes des gens de la Grande-Ferme se faisaient lents.

*

Timini, le chat noir, était assis à côté de moi. Ses pattes de devant, immobiles, un peu attendrissantes, ressemblaient à de petites colonnes de fourure. Sa queue l'entourait et formait socle. Il était tout à fait immobile. Mais ses moustaches frémissaient chaque fois qu'un ange — de la variété la plus immense ou la plus minuscule — le frôlait. Comme il arrive souvent aux chats, Timini changea la couleur de son pelage. Du noir, il passa au violet. Un violet voluptueux. De temps en temps, il ouvrait les paupières, et alors ses pupilles qui avaient envahi ses yeux absorbaient la chaleur obscure. Du violet, Timini passa au bleu. Un beau bleu de Palandie, couleur sacrée des chats pour célébrer leurs mystères. Et alors Timini sourit. Ce sourire est une sorte d'affleurement, *de mise en surface* ou plutôt de *mise en source* de l'âme. Car les chats, eux, ont une âme, qui leur confère une immobilité lente et ronronnante. Voilà pourquoi ils sont toujours là et en même temps toujours ailleurs. A ces métamorphoses obstinées, j'aurais dû deviner qu'un événement se préparait qui allait marquer pour toujours la mémoire de notre famille.

Bosco, le grand chien, était près de Gramme comme s'il se réchauffait à un feu de tendresse sans se rendre compte que cette tendresse rayonnait de lui sur tout ce qui l'entourait et revenait vers lui comme un reflet. C'était un beau chien paré de copeaux de laine dorée. Ses yeux mi-clos par politesse et les oreilles nonchalantes par élégance, il respirait la nuit candide. Car à l'opposé de celle des chats, la nuit des chiens *est* candide. Il était reconnaissant à l'univers d'être sans mystère et sans mensonge car il ne humait que la part naïve de l'air. Il était sujet à de grands chagrins pour des queues de cerises ou même pour de petites plumes d'oiseaux.

Dans l'écurie, les chevaux frappaient le bois de leur box à coups sourds et remuaient leurs chaînes tristes. Au loin, très loin, montait le roulement d'un orage. Mais je n'aurais pu dire si je l'entendais en moi ou là-bas derrière la forêt. La nuit venait. Je me sentis devenir triste. Comme tous les enfants, j'avais peur des voleurs — je les

appelais les pick-pock-ombres — qui se cachent dans l'obscurité derrière chaque arbre et sous tous les lits. Pour conjurer le danger, je dis à Gramme:

— Est-ce la nuit qui ronronne? Gramme éclate de rire, d'un rire frais et tout jeune. Malgré ses quatre-vingts ans, elle est un être de cinq heures du matin.

— Mais non, dit-elle, c'est Timini.

En entendant son nom, Timini tourne lentement la tête, ouvre lentement les yeux et en même temps absorbe lentement son propre regard. Sa fourrure tourne au noir de Byzance et une auréole couleur de suie le sanctifie.

— C'est le moment! dit son être en son langage sans parole.

Et c'est alors que nous avons vu vaguement, et puis se précisant, la silhouette d'un homme au coin du bois de chênes. Il s'approche par le chemin-pour-personne.

*

Il y avait à la Grande-Ferme une armoire aux trésors qui contenait les objets que l'on trouve dans les vieilles maisons où ont vécu plusieurs générations. Ces objets créent un lien si fort avec les morts qu'ils nous permettent en quelque sorte de leur «téléphoner» ou tout au moins de penser à eux comme s'ils allaient entrer d'un moment à l'autre.

Il y avait dans cette armoire neuf montres en or. Sept avaient appartenu aux sept frères de Gramme. On les appelait les *garçons de décembre*. Une autre venait du Grand-Frans, l'époux de Gramme. Tous les huit étaient morts à la guerre. La neuvième montre venait du fils unique de Gramme, Jean-le-Doux, mort jeune, lui aussi, en tombant d'un chariot de foin. Le dimanche midi, Gramme prenait une petite clef d'acier attachée à une chaînette qu'elle portait à son cou et remontait les neuf montres dont on entendait alors toute la journée le tic-tac amical. A midi, elles sonnaient toutes d'un carillon ténu, et comme certaines étaient un peu déréglées, cette musique exquise se prolongeait pendant plusieurs minutes. L'une d'elles sonnait une demi-heure après les autres.

— C'est la montre de Jean-le-Doux, disait Gramme avec son sourire le plus ancien. Il arrivait toujours en retard.

L'armoire aux trésors contenait encore les premiers sabots de la Petite Métine. Légers, menus, taillés dans du bois de tilleul, ils étaient laqués de noir. Un brin de myosotis d'un bleu léger y était peint.

C'était là qu'était rangée, soigneusement pliée et emballée d'un fine toile de lin, la robe de mort de Gramme, qui attendait l'hiver qui ne vient qu'une fois.

Début d'un roman à paraître.

Légende

Un jour un roi chantait très loin de chez lui.
Nous avions rendez-vous à la fin de l'été.

Bibliographie

Récit, roman, essai, nouvelle, poésie

Tout est réel ici, récit, Bruxelles, Éditions de la Toison d'Or, 1941; Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, coll. «Passé-Présent», 1980 (préface de Paul Emond).

L'Herbe qui tremble, essai poétique, Bruxelles, Éditions de la Toison d'Or, 1942.

Blessures, roman, Paris, Gallimard, 1945; édition définitive: Bruxelles, Éditions Labor, 1984, coll. «Espace-Nord», n° 16, préface de Jean Louvet, lecture d'Alberte Spinette.

La Chronique du Cygne, roman, Paris, Plon, 1949. Trad. allemande: Gertrud Grote, *Die Schwanenchronik*, Munich, Biederstein Verlag, 1950; *idem*, édition revue et corrigée par Claudia Klostermann, Bad Wörishofen, Sachon, 1983.

Douze couplets et un poème pour les treize mois de l'année, Bruxelles, Claire et Pierre Janlet, 1953.

La Cathédrale de brume. Textes de la mémoire profonde suivis de «Lire» et «Écrire», Montpellier, Fata Morgana, 1983. Contient, outre les titres cités, «Requiem pour le pain», «Un voyage d'archevêque», «Tchiripisch», «Dans l'œil du cheval» et «Le palais du vide».

Un arrière-pays. Rêveries sur la création littéraire, avant-propos de Michel Otten, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain UCL, coll. «Chaire de poétique», n° 3, 1989.

Le Pays noyé, Montpellier, Fata Morgana, 1990.

Le Voleur d'eau, roman (à paraître).

Théâtre

Le Bon Vin de Monsieur Nuche, pièce en trois actes, créée par le Rideau de Bruxelles en 1949 (Musique: André Souris). Dans *Audace. Recueil littéraire trimestriel*, n° 3 (Bruxelles, 1954); *Cahiers du Rideau*, n° 16 (Bruxelles, 1983) p. 85-166. Trad. allemande: Carl Werckshagen, *Der gute Wein des Herrn Nuche*, Berlin, Kiepenheuer-Bühnenverlag, 1953; trad. américaine: Herma Briffault et Jérôme Kilty, *Good Wine, a Comedy for Springtime* (1950, inédit), Juel Rodack, *The fine old Wine of Monsieur Nuche* (1950, inédit); trad. néerlandaise: De Prins, *De goede wijn van meneer Nuche* (1960-1961, inédit).

Lamentable Julie, pièce en trois actes, créée par le Rideau de Bruxelles en 1949. Inédit.

Peau d'Ours, pièce en trois actes, créée par le Théâtre national de Belgique en 1951. Bruxelles, Éditions des Artistes, 1958. Trad. allemande: Carl Werckshagen, *Bärenhäuter*, Berlin, Kiepenheuer-Bühnenverlag, 1952; trad. néerlandaise: Joris Diels, *Beverel* (1964, inédit); trad. italienne: Gianni Montagna, *Pelle d'Orsa* (1955, inédit).

Air barbare et tendre, pièce en trois actes, créée par le Rideau de Bruxelles en 1952. Inédit.

Off et la lune, pièce en trois actes, créée par le Théâtre national de Belgique en 1955. Prix Vaxelaire 1956. Inédit. Trad. allemande: Maria Sommer, *Of und der Mond*, Berlin, Kiepenheuer-Bühnenverlag, 1955; trad. espagnole: Federico Wolff, *Of y la luna* (1959, inédit).

La Plage aux Anguilles, pièce en trois actes, créée par le Rideau de Bruxelles en 1959. Dans *Théâtre de Belgique. Revue nationale des arts du spectacle*, n° 19 (Bruxelles, 1963-1964), p. I-XXI. Trad. allemande: Maria Sommer, *Phoebus oder die Aalbucht*, Berlin, Kieperheuer-Bühnenverlag, 1960; trad. russe: Iou. Stefanova, *Otmel ugreï*, dans *Vosem belgijskih pies* (Huit pièces belges), Moscou, Éditions Iskusstvo, 1975, p. 359-444.

Il pleut dans ma maison, pièce en trois actes, créée en allemand: simultanément Kleines Theater des Josefstadt, Vienne et Bühnen der Stadt, Cologne, 1958; en français par le Rideau de Bruxelles en 1962 (musique: Ralph Darbo). Bruxelles, Brepols, coll. «Cahiers du Rideau de Bruxelles», 1962; *Cahiers du Rideau de Bruxelles*, n° 3 (Bruxelles, 1976) (préface de Jean Sigrid: «Le voyage immobile»; suivie de: Marie Gevers, «Analyse»; Paul Willems, «A propos d'une photo: conte pour contribuer à notre incertitude», «A propos de la création d'*Il pleut dans ma maison* au Rideau de Bruxelles» et «Deux poèmes pour la musique de Ralph Darbo»); texte présenté et annoté par Jan Bastijns, Anvers, De Nederlandsche Boekhandel, coll. «Voix françaises», 1979. Trad. allemande: Maria Sommer, *Es regnet in mein Haus*, Berlin, Kiepenheuer-Bühnenverlag; trad. néerlandaise: Jos De Haes, *Het regent in mijn huis* (1964, inédit); trad. tchèque: Eva Bezdieková, *Prší mi do domu* (1965, inédit); trad. polonaise: Krzysztof Choiński, «Deszc ada w moim domu», dans *Dialog* n° 2 (Varsovie, 1967); trad. anglaise: A.M. Glasheen, *It's raining in my house* (1981, inédit).

Warna ou Le Poids de la neige, pièce en trois actes, créée au Rideau de Bruxelles en 1962. Bruxelles, Brepols, coll. «Cahiers du Rideau de Bruxelles», 1963; nouvelle version en quatre actes, Bruxelles, Didascalies, 1984. Trad. allemande: Maria Sommer, *Schnee*, Berlin, Kiepenheuer-Bühnenverlag, 1963; trad. néerlandaise: Josef Van Hoeck, *Warna* (1971, inédit).

L'Echo, pièce pour la télévision, créée en allemand par le Südwestfunk Baden-Baden en 1963. Inédit. Trad. allemande: Maria Sommer, *Das Echo* (1963, inédit).

Le Marché des petites heures, comédie musicale en trois actes, créée en allemand par l'Europa-Studio au Festival de Salzbourg 1964 (musique: Eugen Thomas); créée en français par le Rideau de Bruxelles en 1966 (musique: Ralph Darbo). Dans *Textes pour Didascalies*, n° 6 (Bruxelles, 1983), p. 64-137. Trad. allemande: Maria Sommer, *Mitternachtsmarkt*, Berlin, Kiepenheuer-Bühnenverlag, 1964.

Plus de danger pour Berto, pièce radiophonique, créée en allemand par le Süddeutscher Rundfunk, Stuttgart 1966. Inédit. Trad. allemande: Maria Sommer, *Eine Nacht* (1966, inédit).

La Ville à voile, pièce en trois actes, créée par le Théâtre national de Belgique en 1967. Prix Marzotto 1966. Prix triennal de l'État belge. Paris, Gallimard, 1967; suivie de *La Vita breve*, préface de Jean-Marie Piemme, lecture d'Alberte Spinette, Bruxelles, Éditions Labor, coll. «Espace-Nord», n° 55, 1989. Trad. allemande: Maria Sommer, *Die Stadt unter Segeln*, Berlin, Kiepenheuer-Bühnenverlag, 1967; trad. néerlandaise: Karel Jonckhere, *De Stad onder de mast* (1967, inédit).

Le Soleil sur la mer, pièce en trois actes, créée par le Rideau de Bruxelles en 1970. Inédit. Trad. allemande: Maria Sommer, *Die Sonne über dem Meer*, Berlin, Kiepenheuer-Bühnenverlag, 1973.

Les Miroirs d'Ostende, pièce en trois actes, créée par le Rideau de Bruxelles en 1974. Bruxelles, Jacques Antoine, 1974. Trad. allemande: Maria Sommer, *Die Spiegel von Ostende*, Berlin, Kiepenheuer-Bühnenverlag, 1976; trad. espagnole: Carlos Aguirre, *Los Espejos de Ostende* (1976, inédit).

Nuit avec ombres en couleurs, pièce en trois actes, créée par le Théâtre national de Belgique en 1983. Dans *Textes pour Didascalies*, n° 6 (Bruxelles, 1983), p. 6-63 (préface d'Henri Ronse: «Une étrange musique»). Trad. allemande: Maria Sommer, *Nacht mit farbigen Schatten*, (inédit).

Elle disait dormir pour mourir, pièce en trois actes, créée par le Rideau de Bruxelles en 1983. Dans *Cahiers du Rideau*, n° 16 (Bruxelles, 1983), p. 9-166 (préface de Jean Tordeur: «Le parler d'un ange»; postface d'Alberte Spinette: «Hélée a perdu les clés du monde»).

La Vita breve, pièce en treize épisodes, dans *La Ville à voile*, suivie de *La Vita breve*, préface de Jean-Marie Piemme, lecture d'Alberte Spinette, Bruxelles, Éditions Labor, coll. «Espace-Nord», n° 55, 1989.

Publications dans des périodiques ou des programmes de théâtre

«En canoë. De Lierre sur la Nèthe à Breedene-sur-Mer», dans *Le Soir illustré*, n° 289, 2 septembre 1933, p.4-5.

«Rencontres littéraires: Paul Willems, pèlerin de l'irréel» (entretien avec Marcel Lobet), dans *La Nation Belge*, n° 119, 29 avril 1949, p. 2.

«Was wird aus der Faust wenn man die Hand öffnet», dans le programme des représentations de *Bärenhäuter* (*Peau d'Ours*) au Staatstheater Braunschweig, 1953. Même texte dans divers autres programmes de théâtre allemands.

«Abend im Frost», dans *Die Tribüne*, n° 9 (Cologne, 1953-1954) p. 101-103; dans *Kölner Stadt-Anzeiger*, 12 janvier 1954, p. 5.

«In meinem Leben hatte ich zwei oder drei Eindrücke...», dans programme des représentations de *Der Gute Wein des Herrn Nuche* (*Le Bon Vin de Monsieur Nuche*) au Staatstheater Braunschweig, 1954. Sous le titre de «Spiel von Licht und Wind», dans *Der Freihafen. Blätter des Thalia-Theaters in Hamburg*, n° 13, programme de *Bärenhäuter* (*Peau d'Ours*), 1954, mise en scène de Franz Reichert, p. 108-112. Même texte dans divers autres programmes allemands. Texte original français dans le présent volume.

«Das Theater ist recht eigentlich der Ort, auf dem sich das Irrationale entfaltet...», dans *Festschrift zur Eröffnung des neuen Mannheimer Nationaltheaters* (Heidelberg, 1957).

«Stetit puella bi einem boume», dans *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23 mai 1959; dans *Städtische Bühnen Augsburg*, n° 3, programme des représentations d'*Of und der Mond* (*Off et la lune*), mise en scène d'Egon Kochanowski, 1960-1961, p. 39-42.

«Mein Haus 'Theater'», dans *Festschrift zum zehnjährigen Bestehen des Kleinen Hauses des Badischen Staatstheaters*, Karlsruhe, 1960. En français sous le titre de «Horoscope de l'auteur» dans le programme d'*Il pleut dans ma maison*, Rideau de Bruxelles, 1968 (*cf.* ci-dessous).

«Calderara. Comment un grand peintre italien est passé du figuratif à l'abstrait», dans *Beaux-Arts*, n° 981, 8 juin 1962, p. 1 et 3.

«Sprache und darstellende Kunst», dans *Theater im Gespräch. Ein Forum der Dramaturgie*, ausgewählt und herausgegeben von Friedrich Schultze, Munich-Vienne, Langen-Müller, 1963, p. 361-368.

«*Mitternachtsmarkt*. Paul Willems über sein Stück», dans le programme des représentations du *Marché des petites heures* par l'Europa Studio, Festival de Salzbourg 1964, mise en scène de Werner-Düggelin. Texte original français dans le présent volume.

«Les Impressions d'un Belge à Pékin», dans *Beaux-Arts*, n°s 1056, 1057 et 1059, 4, 11 et 25 juin 1964.

«Théâtre, poésie et chrysanthèmes de Chine», dans *Rotary International*, n° 35, 25 février 1965. Repris dans le présent volume.

«Aktualnosc teatre», dans *Dialog*, n° 5 (109) (Varsovie, 1965), p. 109-112.

«Un chien, des poupées. Serge et Olga Obrastzov», dans *Beaux-Arts*, n° 1091, 15 mai 1965, p. 1-2.

«Les choses les plus insignifiantes sont les plus agréables ...», dans le programme du *Marché des petites heures*, Rideau de Bruxelles, 1966, mise en scène de Pierre Laroche, musique de Ralph Darbo.

«Fernand Crommelynck», dans programmes du Staatstheater Braunschweig, n° 20 (1966-1967) et du Stadttheater Konstanz (1972) (représentations du *Cocu magnifique* en allemand).

«Quelques aspects de la culture en Belgique», dans *Lion*, édition belge, n° 129, novembre 1967, p. 14-18.

«A la recherche d'un langage», dans *Hommage à Michel de Ghelderode, Marginales*, n° 112-113 (Bruxelles, 1967), p. 105-106.

«En l'an 2000, le théâtre sera un épanchement du rêve dans la réalité», dans *Journal des Beaux-Arts*, n° spécial, 7 décembre 1967, p. 31.

«Interview avec moi-même» et «Horoscope de l'auteur», dans le programme d'*Il pleut dans ma maison*, Rideau de Bruxelles, 1968, mise en scène de Pierre Laroche.

«La Pièce», dans le programme de *Le Soleil sur la mer*, Rideau de Bruxelles 1970, mise en scène de Julien Bertheau.

«A propos des marionnettes Bunraku», dans *Japon. Mille ans de théâtre*, n° spécial des *Beaux-Arts* (Bruxelles, 1970).

«Quand et comment écrivez-vous? Quel est le livre que vous n'écrirez jamais? Trente écrivains nous répondent», dans *La Libre Belgique*, n° 61, 12 mars 1971, p. 17.

«Île de repos. Synopsis de P. Willems», dans *Europalia 71. Nederland/Pays-Bas*, Bruxelles, Europalia, 1971, p. 115.

«Weer thuis», préface à Marnix Gijsen, *Weer thuis*, Amsterdam-Bruxelles, Paris-Manteau, 1972, p. 5-8.

«Marie Gevers et le jardin de Missembourg», dans *La Nouvelle Revue des deux mondes*, nº 11 (Paris, 1975), p. 324-329.

«Le théâtre de demain», dans *Lettres vivantes. Deux générations d'écrivains français en Belgique*, sous la direction d'Adrien Jans, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1975, p. 323-331.

«L'invité du mois: Paul Willems. Le sens des cultures parallèles» (entretien), dans *La Libre Belgique*, nº 239, 27 août 1975, p. 16-17.

«Discours [de réception] de M. Paul Willems», dans *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*, tome LIV, nº 3-4, (Bruxelles, 1976), p. 171-187.

«L'Arbre de meï», dans *Revue générale*, nº 2 (Bruxelles, 1976), p. 27-35. Repris dans le présent volume. Trad. allemande: Birgit Knorr, «Der Meï-Baum» dans *Moderne Erzähler der Welt. Belgien*, sous la direction de Carl Peter Baudisch et Jean Gyory, Tubingen et Bâle, Horst Erdmann Verlag, 1978, p. 333-342.

«Le Chemin de crête», dans Jean Sigrid, *L'Auto-stoppeur* [suivi de] *L'Espadon, Cahiers du Rideau* nº 5 (Bruxelles, 1977), p. 3-6.

«Réception de M. Paul Aloïse De Bock. Discours de M. Paul Willems», dans *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*, tome LVI, nº 1 (Bruxelles, 1978) p. 5-17.

«Ostende est un rêve», dans le programme des *Miroirs d'Ostende*, Théâtre de l'Esprit Frappeur, 1978, mise en scène d'Henri Ronse. Repris dans le présent volume.

«L'auteur dramatique flamand de langue française», dans *Études de Littérature française de Belgique offertes à Joseph Hanse*, sous la direction de Michel Otten, Bruxelles, Jacques Antoine, 1978, p. 31-34. Repris dans le présent volume.

Préface au catalogue de l'exposition *Surréalisme en Hainaut 1932-1945*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1979.

«*Les Amants puérils* ou le sacre de la mort», dans le programme des *Amants puérils* de Crommelynck, Théâtre Royal du Parc, 1979, mise en scène d'Henri Ronse.

«Dix mille statues gardent l'entrée du tombeau de Chin Shih Huang Tsi, fondateur de l'empire de Chine», dans *La Libre Belgique*, nº 150, 30 mai 1979.

«L'Opéra de Pékin renaît de ses cendres», dans *Le Soir*, nº 133, 9 juin 1979, p. 1 et 27.

«Lire», dans *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*, tome LVIII, nº 2 (Bruxelles, 1981), p. 164-176. Repris dans *La Cathédrale de brume*, Montpellier, Fata Morgana, 1983.

«J'aime le «non-État» qu'est ce pays», dans *La Belgique malgré tout. Littérature 1980*, nº spécial de la *Revue de l'Université de Bruxelles* (Bruxelles, 1980), p. 481-488.

[Réponse à un questionnaire], dans *Le Roman en questions, Les Cahiers du groupe* nº 14 (Court-St-Étienne, 1980), p. 87.

«Anvers», dans le programme de *La Ville à voile*, Théâtre Royal du Parc 1980, mise en scène d'Henri Ronse. Repris dans le présent volume.

«Qui ne veut pas du Nouveau Théâtre de Belgique?», dans *Le Soir*, nº 183, 8 août 1981, p. 1 et 2.

«Écrire», dans *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*, tome LIX, nº 3-4 (Bruxelles, 1981), p. 252-268. Repris dans *La Cathédrale de brume*, Montpellier, Fata Morgana, 1983.

«Paul Willems présente *Nuit avec ombres en couleurs*», dans le programme des représentations du Théâtre National de Belgique, 1983, mise en scène d'Henri Ronse. Partiellement repris dans le présent volume.

«Autour d'un tigre», préface à Paul Emond, *Les Pupilles du Tigre*, Bruxelles, Didascalies, 1986, p. 5-8.

«Souvenirs d'une lecture», préface à Madeleine Ley, *Olivia*, Bruxelles, Éditions Labor, 1986, coll. «Espace-Nord», nº 32, p. 7-11.

«Le Vase de Delft», dans *Nota bene*. Revue de littérature internationale, nº 17-19, Automne 1986, p. 317-342.

«Théâtre et Silence», dans *Cheminements dans la littérature francophone de Belgique au XXe siècle, Quaderni di Francofonia* (Florence), nº 4, 1987, p. 127-134.

Préface à Paul Desmeth, *Simplifications*, Bruxelles, Les Éperonniers, coll. «Passé-Présent», nº 57, 1988, p. 1-5.

«Le Pays noyé», dans *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises de Belgique*, t. LXVI, 1988, nº 3-4, p. 167-176.

«Journal lu sur le visage d'un mort», dans *Nota bene*. Revue de littérature internationale, nº 29-31, automne 1990. p. 307-319; dans *Berenice* (Pescara), nº 31, mars 1991, p. 57-67.

Entretiens

«La première fois que je vis Paul Willems», dans Anita Van Belle et Marie Mandy, *Comment écrivent-ils? Vingt écrivains belges*, Bruxelles, Éditions Mandibel, 1983, p. 46-48.

«Paul Willems», dans Anne-Marie La Fère et André Janssens, *Autour de ma chambre. Entretiens avec onze écrivains et un peintre*, Bruxelles, Éditions Labor/R.T.B.F., p. 169-186.

Sur l'œuvre de Paul Willems

Paul Emond, «Portrait d'auteur: Paul Willems», dans *Lecture*, nº 19, juin-juillet 1984, p. 68.

Pierre Halen, «Traces d'un discours antérieur dans *Blessures* de Paul Willems», dans *Lectures de Marie Gevers, Textyles*, nº 3, juin 1986, p. 54-59.

Lectures de Paul Willems, sous la direction de Pierre Halen et Michel Otten, *Textyles*, nº 5, novembre 1988.

Maria Teresa Puleio, «A propos de *L'Homme sans lunettes* de Paul Willems: du bric-à-brac du non dit à l'écriture», dans *Réalités magiques, Le Ragioni critiche*, nº 63-66, janvier-décembre 1988, p. 211-221.

Michel Lisse, «Le mouvement de houle. Sur *La Vita breve* de Paul Willems», dans *Cuadernos de filologia francesa*, nº 4, 1990, p. 99-105.

Rosalba Gasparro, «Paul Willems: le scritture del riflesso», dans *Berenice*, nº 31, mars 1991, p. 105-132.

Repères

Abstraction: 38, 79, 239.
Air barbare et tendre: 278, 285.
Allemagne: 95-101, 287, 290, 294-297.
Alpha (Leonardo): 268.
Andersen (Hans Christian): 117.
Ange: 27, 30, 162, 221.
Angoisse: 48, 209-210.
Animaux: 105-106.
Anvers: 41-46, 114.
Apollinaire (Guillaume): 71, 96, 132, 165, 179, 239.
Apparence: 22-24.
Appel de l'ailleurs: 45, 53, 69, 111.
Arbres: 24, 51, 288-289.
Arménie: 77-78.
Art poétique: 84-85, 256.
Atlantique: 71-72.
Attente: 31, 68, 142-143, 218-219, 228, 248, 257.
Autriche: 94, 287, 294-296.
Autriche-Hongrie: 94.
Avenir: 116.
Aventures d'Astrov (Les): 75, 259, 265.

Baruchelli: 255.
Baudelaire (Charles): 96, 220.
Bernhard (Thomas): 169.
Bête velue (La): 216.
Bêtise: 105, 160, 185.
Bibliothèques: 13, 214, 263, 266-267.
Bidonville: 166, 171-175.
Blessure: 61, 155-156, 188.
Blessures: 21, 61-63, 206.
Bolchoï: 74.
Bon Vin de Monsieur Nuche (Le): 160, 283-285, 298.
Borges (Jorge Luis): 143.
Broch (Hermann): 39.
Bourdouxhe (Madeleine): 207.

Canetti (Elias): 73.
Catastrophe: 48.
Cathédrale: 214, 322.
César: 271.
Ceux qui meurent jeunes: 112-113, 162, 165, 170, 195, 202, 276-280.
Char (René): 127.
Chat: 108, 199, 273, 323.
Chine: 79-93.
Chronique du Cygne (La): 21-22, 34-38, 206, 241, 249-253.
Cinéma: 128, 298.
Colinet (Paul): 207.
Colonels à rotules: 237, 242.
Comédie musicale: 175.
Conrad (Joseph): 72.
Contes de fées: 117-118.
Corbière (Tristan): 212.
Cortège de l'hiver: 99.
Cosi fan tutte: 121.
Crommelynck (Fernand): 48, 228, 231, 288.

Dates: 141, 256.
Défenses: 126, 159-208.
De Groodt (Arthur), beau-père de Paul Willems: 109, 236.
Dieux: 30-31, 86, 88, 106-107, 110, 221, 283.
Djakarta: 170.
Doubles: 23, 46, 64, 124, 129, 250, 277-281, 293, 307-308.

Eau: 27, 56-67, 121, 148, 156, 216, 250.
Écrire: 31, 142-143.
Eichendorff (Joseph von): 120.
Elle disait dormir pour mourir: 274-281, 306.
Elskamp (Max): 227, 229.
Enfance: 139, 145, 162, 313, 316.
Enzensberger (Hans Magnus): 169, 181.
Épaves: 53, 258.
Ermite: 22, 24, 30, 147, 157.
Escaut: 46-47, 58, 67-69, 156.
Espérance: 26, 137-143, 286-287.
Étang: 14-15, 58, 289-290.
Étienne (Claude): 285.

Faire semblant: 166-167, 177, 182-185.
Faubourg: 53, 209-210.
Femmes: 26, 145-157, 188-199, 307.
Fenêtre: 122-123, 147, 223.
Ferrand (Jacques): 289.
Fin du monde: 37, 209.
Forêt: 95-96, 98, 100-101.
Fragilité: 31, 288-290.
Friedrich (Caspar David): 96, 98, 119, 171, 215.
Frontières: 27, 31, 53-54, 56, 143, 291.

Gevers (Marie), la mère de Paul Willems: 13, 114-115, 227-228.
Ghelderode (Michel de): 228, 231.
Gijsen (Marnix): 230, 283-284.
Guerre: 56, 200-204, 276-277.

Hansum (Knut): 145.
Hausenstein (Wilhelm): 96-97, 119, 287.
Havenith (Robert): 84.
Herbe qui tremble (l'): 288-289.
Herbe qui tremble (L'): 19-20, 25-31, 237-238.
Héro et Léandre: 58-60.
Hofmannsthal (Hugo von): 185, 222-223, 243, 297.
Huisman (Jacques): 286.

Ibsen (Henrik): 119.
Iconostase: 76, 219, 288, 298-299.
Île: 13-14, 138.
Illusion: 124, 281.
Il pleut dans ma maison: 28-29, 126-127, 159, 241, 278, 285, 306.
Initiation: 23, 42-46, 105-120, 228.
Instant: 26-27, 31, 79, 143, 200, 222-223, 256-261.

Jalousie: 154.
Jardinier: 105, 173-174.
Jardins: 13-14, 16-17, 19-24, 201-202.

Khnopff (Fernand): 232.
Kleist (Heinrich von): 119.

Lambrichs (Georges): 207.
Lamentable Julie: 285.
Langage: 311-313, cf «langues», «mots», «nommer».
Langues: 13, 35, 95, 228-232, 236, 239.
Laroche (Pierre): 159, 285.
Lawrence (D.H.): 145.
Lecomte (Marcel): 207.
Légende: 32, 116, 162, 207, 321-325.
Lemarchand (Jacques): 287.

Lettres: 125, 150-151, 270.
Leopardi (Giacomo): 169.
Lilar (Suzanne): 230.
Li Po: 82, 222, 256.
Lire: 39, 259-261.
Liturgie: 74, 76-77, 288.

Maeterlinck (Maurice): 98, 227, 231, 280-281, 283, 288, 306.
Maison: 14, 16.
Mannequin: 63, 307-311.
Marché des petites heures (Le): 172-175.
Marx Brothers: 128, 201.
Melville (Herman): 72.
Mémoire: 116, 209, 212-213, 308-310.
Mensonge: 166-167, 177, 185, 190, 231.
Mer: 27-28, 30, 53, 56, 57, 170, 207-208, 316.
Mercure: 106-107, 110.
Mesens (E.L.T.): 121.
Minéral: 62.
Miroirs: 46, 112-113, 121-135, 168, 243, 306-311.
Miroirs d'Ostende (Les): 46, 64-65, 126, 279.
Missembourg: 13-14, 16, 58, 289-290.
Moerike (Eduard): 96.
Moritz (Karl-Philipp): 290.
Mort: 39, 44, 59, 105-106, 112-113, 119-120, 123, 202, 209-223, 275-277.
Moscou: 74-77, 91-92.
Mots: 28, 35-36, 41-42, 86, 92, 115, 130-131, 142, 183, 228, 233, 237, 239, 241-261, 268, 274, 300, 303-305, 309.
Musique: 19-23, 227, 249.
Musique à trous: 211-213, 309.
Mythe: 81, 95, 117-119, 283, 313, 316.

Néant: 68, 209-223.
Neige: 74, 95, 99, 107, 112-113.
Nerval: (Gérard de): 106, 110, 124.
Neuhuys (Paul): 23, 114-115, 142, 228, 230.
Newton: 24, 85.
Nommer: 246.
Noms: 183, 271, 273, 275, 316.
Novalis:148.
Noyés: 52, 116.
Nuages: 41, 53, 69, 230.
Nuit: 51, 53, 69, 133-135, 145, 154, 165, 209-210, 220.
Nuit avec ombres en couleurs: 26-27, 118, 132-135, 280, 291-293, 307.

Objet aimé: 28, 157.
Occupation: 206.
Off et la lune: 278, 314-315.
Ombres: 115, 121-135, 143, 175, 267, 228, 247, 267, 315.
Ombres en couleurs: 86, 88.
Ongles d'enfants: 288-289.
Opéra de Pékin: 80-81, 86, 88, 142.
Orgue: 42, 44-45, 51-52, 138, 188, 192, 227, 293.
Orphée: 44, 106, 109, 119.
Orient-Express: 94.
Ostende: 46-49, 94.

Palais: 33.
Palissade: 76, 288, 298-299.
Paons: 109.
Papelin-Bouture (Louis): 263-267.
Paradis: 24-32, 48, 160, 173-174, 201-202.
Pelléas: 98, 227, 231.
Peau d'Ours: 160, 278, 286-287, 289-290.
Pels (Orna): 254-255.
Périer (Odilon-Jean): 185.
Personnages: 117-118, 187-188, 243, 254-255, 263-281, 283.
Personnages d'eau: 66.
Pessimisme: 159.
Phoque (chasse au phoque, faire le phoque): 66-68, 71, 246.
Pirandello: 119.
Plage: 56-57, 119-120, 207.
Plage aux Anguilles: 43, 53, 55.
Plage aux Anguilles (La): 278, 306.
Poésie chinoise: 79-85.
Poirier (Anne et Patrick): 210.
Politesse: 184-185.
Ponge (Francis): 256.
Pouvoir: 256.
Proust (Marcel): 28, 110, 124.

Question: 123.

Rats: 171, 204.
Récit: 298.
Reflet: 22-23, 26-29, 33, 64, 66, 121-135, 157, 221, 247, 277, 310-315.
Rencontre: 26-27, 140-141, 168-169.
Répétition générale: 106, 120.
Réponse: 123.
Rêve: 31, 110-111, 119-120, 125-127, 166, 173-174, 178-179, 187-188, 246, 286, 297, 306-307.
Rien: 209-223.
Rire: 161, 221.
Rivière (Denis): 73.
Robe de mort: 42, 108, 324.
Romain (Le): 162-164, 264.
Romantiques allemands: 27, 96-98, 148-149.
Ronse (Henri): 287-288, 291.
Rousseau (Jean-Jacques): 16-18.
Ruines: 98, 192, 209-215, 254-255, 286, 309.
Russie: 74-78, 90-92.

Salat' (Julius): 166, 172.
Sand (Georges): 238.
Secret: 44, 96, 134, 143, 161, 218-219, 223, 248-249, 260.
Sexe: 145, 310.
Schehadé (Georges): 67, 302.
Sigrid (Jean): 53.
Silence: 35, 37, 218-219.
Sirènes des navires: 44, 192, 227.
Le Soleil sur la mer: 292, 306-307.
Sommer (Maria): 287.
Souffrance: 105-106, 115, 159-208.
Souris (André): 285.
Spilliaert (Léo): 49, 74.
Stein (Gertrude): 123.
Stifter (Adalbert): 98, 100-101.
Strindberg (August): 119, 288.
Système de voyage: 73.

Tchiwitz (Mme): 269.
Télémaque: 13, 15.
Temps: 115-116, 177-178.
Terrain vague: 53-54, 173-174, 209-210.
Textes en ruine: 192, 214, 254-255.
Théâtre: 74, 76, 119, 159-160, 172-175, 229-232, 283-319.
Théâtre de verdure: 283, 289-290, 296.

Titres: 242, 274.
Tout est réel ici: 19, 60-61, 121, 200-201, 280.
Tuyaerts (Marie), grand-mère de Paul Willems: 18, 41-44, 108.

Vaes (Guy): 228, 230.
Van K. (Mme): 146, 268, 272.
Varsovie: 162-165.
Végétal: 66, 249-250.
Vent: 45-46, 51, 69, 93, 156-157, 188, 194.
Verne (Louis): 197, 255, 266-267.
Vide: 157.
Ville à voile (La): 26, 63-64, 230, 233-234, 238, 241, 278-279, 287, 300-319.
Violence: 105-106, 152-153.
Visius: 270.
Voir: 29-30.
Voyages: 71-101.

Warna: 98, 117-118, 125-126, 179, 278, 294-296, 306, 314.
Wessely (Paula): 294-295.
Willems (Elza), la femme de Paul Willems: 43, 45, 52, 122, 212, 236, 263, 266.
Willems (Frans), le père de Paul Willems: 24, 56, 227.
Willems (Jan), le fils de Paul Willems: 293.
Willems (Suzanne), la fille de Paul Willems: 272-273.

Yeats (William Butler): 119.

Zagorsk: 74, 76-77, 288.

Illustrations

15 Photo Nicole Hellyn (A.M.L.).
16 Carte postale.
24 Coll. P.W., photo Nicole Hellyn (A.M.L.).
33 Kursaal d'Ostende, carte postale.
43 Photo Elza Willems.
45 Photo Elza Willems.
47 Carte postale.
49 Coll. privée.
52 La plage aux Anguilles, photo Elza Willems.
55 Photo Paris-Match.
56 Coll. P.W., photo Nicole Hellyn (A.M.L.).
66 Photo publiée dans *Le Soir illustré*, nº 263, 4 mars 1933.
77 Carte postale.
82 *Le Serpent blanc*, calligraphie chinoise, coll. P.W.
87 Coll. P.W., photo Nicole Hellyn (A.M.L.).
117 Coll. P.W., photo Nicole Hellyn (A.M.L.).
118 Carte postale.
121 Coll. P.W., photo Nicole Hellyn (A.M.L.).
122 Photo Elza Willems.
129 Décor de Pierre Jaccaud (d'après Magritte), mise en scène d'Henri Ronse (Théâtre royal du Parc, 1980), photo Nicole Hellyn (A.M.L.).
131 Mise en scène de Pierre Laroche, photo prise au cours d'une tournée en U.R.S.S.
133 Mise en scène et décor d'Henri Ronse (Théâtre national, 1983), photo Nicole Hellyn (A.M.L.).
140 Mise en scène de Claude Étienne et d'Henri Ruder (Rideau de Bruxelles, 1983), photo Daniel Locus.
149 Wallraf-Richartz-Museum, Cologne.
152 Mise en scène et décor d'Henri Ronse (Théâtre national, 1983), photo Nicole Hellyn (A.M.L.).
153 Mise en scène de Claude Étienne et Moriss De Vuyst (Rideau de Bruxelles, 1949), photo Max.
154 Mise en scène Pierre Laroche (Rideau de Bruxelles, 1962), photo Cayet.
159 Film de Pierre Laroche (1969).
168 Mise en scène de Rudolf Steinboeck (Vienne, Burgtheater, 1963), photo Hausmann.
171 Kunsthalle, Hambourg.
174 Mise en scène de Werner Düggelin (Europa Studio, festival de Salzbourg, 1964), photo Ulf Honold.
180 *Phoebus oder Die Aalbucht*, mise en scène de Werner Schlechte (Zweites Deutsches Fernsehen, 1968).
184 Mise en scène de Pierre Laroche (Rideau de Bruxelles, 1965).
205 Rideau de Bruxelles, 1952, photo Agence Belgopresse.
210 Photo Philippe De Gobert.
215 Schloss Charlottenburg, Berlin.
220 Carte postale.
232 Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.
237 Décor de Pierre Jaccaud, mise en scène d'Henri Ronse (Théâtre Royal du Parc, 1980), photo Nicole Hellyn (A.M.L.).
243 *Il pleut dans ma maison*, film de Pierre Laroche (1969).
246 à 251 Dessins de P.W.
255 Coll. P.W., photo Nicole Hellyn (A.M.L.).
268 Mise en scène d'Henri Ronse (Théâtre national, 1983), photo Marcon.
272 Photos Philippe De Gobert.
279 Mise en scène d'Henri Ronse (Théâtre Oblique, Théâtre de l'Esprit Frappeur, 1978), photo Katina Avgouloupis (A.M.L.).
280 Mise en scène Henri Ronse (Théâtre national, 1983), photo Marcon.
292 *Id.*, photo Nicole Hellyn (A.M.L.).
295 Mise en scène de Rudolf Steinboeck (Vienne, Burgtheater, 1963), phot Barbara Pflaum.
299 *Der Gute Wein des Herrn Nuche*, mise en scène de Helmut Geng, décor d'Otto Stich (Staatstheater Braunschweig, 1954); *Nuit avec ombres en couleurs*, mise en scène et décor d'Henri Ronse (Théâtre royal du Parc, 1983), photo Nicole Hellyn (A.M.L.).
301 à 315 Mise en scène Henri Ronse, décors de Pierre Jaccaud (Théâtre royal du Parc, 1980), photo Nicole Hellyn (A.M.L.).
322 Gemäldegalerie Neue Meister, Dresde.

Table des matières

Ici et ailleurs: 11.

L'île: 13.

J'AI TOUJOURS VÉCU ENTRE DEUX LANGUES ...: 13.
Le pays des jardins: 14. - Les deux îles, la bibliothèque: 14. - Hortus conclusus: 16.
J'AVAIS HUIT ANS ...: 18.
Promenade: 18.
Roger Greaves Hortus musicus: 19.
Réponse à Newton: 24. - Les méditations de l'ermite: 24.
Michel Otten Débris de paradis. Lecture du fragment dans «L'Herbe qui tremble»: 25.
La douceur de vivre. Légende: 32. - Luxe: 32. - Palais: 33.
Guy Vaes Une apocalypse chuchotée.
Petite prophétie: 37. - Dernier voyage: 39.

Anvers et Ostende: 41.

MA FAMILLE APPARTENAIT À LA BOURGEOISIE ANVERSOISE ...: 41.
Promenade à Anvers: 41. - Anvers: 42. - Ostende: 46. - Miroirs d'Ostende: 48.

Entre ici et ailleurs: 51.

EN ENTENDANT LES BRUITS DU PORT ...: 51.
Voix du haut-parleur: 51. - Contre-musique: 52.
ENFANT ET ADOLESCENT, J'AI RESSENTI L'APPEL DE L'AILLEURS ...: 53.
Zones: 53. - Terrain vague: 54.
IL Y A QUELQUES ANNÉES, J'AI COMMENCÉ UNE PIÈCE DE THÉÂTRE ...: 56.
Film: 56. - Le livre ou la pièce que je n'écrirai jamais: 57. - Un verger d'eau près du lac d'Orta: 57.
LA CONNAISSANCE DE L'EAU ...: 58.
Dans le fleuve: 58. - Couler: 59.
Barbara Wright La puissance créatrice de l'eau dans l'œuvre de Paul Willems: 60.
Tract: 67. - Méthode: 67.
JE PARLAIS DE L'APPEL DES NUAGES ...: 69.
Tract: 69. - Appel: 69. - L'avenir (I). Souvenir: 69.

Voyages: 71.

EN SORTANT DE RHÉTORIQUE ...: 71.
Premier voyage: 72. - Cosmogonie: 72.
C'EST LE HASARD DE MON TRAVAIL AU PALAIS DES BEAUX-ARTS ...: 73.
Méthode: 73.
LA PREMIÈRE FOIS QUE J'AI ÉTÉ A MOSCOU ...: 74.
JE SUIS PARTI POUR LA CHINE SANS M'ÊTRE PRÉPARÉ ...: 79.
Par temps de neige, chez mon hôte du mont au nénuphars: 81. - Combats au sud de la citedelle: 81. - Donné à Mong Hao-Jan: 82. - Libation solitaire au clair de lune: 82. - Chrysanthèmes chinois: 83. - L'arbre de meï: 86. - Pékin, 1963, en décembre, par vent de sable: 93.
L'AUTRICHE, LA HONGRIE, LA TCHÉCOSLOVAQUIE ...: 94.
J'AI FAIT UN VOYAGE EN ALLEMAGNE VERS 1936 ...: 95.
Le cortège de l'hiver: 99. - Les grands bois: 100.

Thèmes: 103.

Initiation: 105.

DANS MA JEUNESSE, CE SONT DES PERSONNAGES MARGINAUX ...: 105.
Répétition générale: 106. - Mercure (I): 106. - Robe de mort: 108. - Orphée (I): 109. - Mercure (II): 110. - Rêve: 111. - Conte: 112. - La mort, un miroir: 112.
PAUL NEUHUYS M'A SANS LE SAVOIR INITIÉ À LA POÉSIE: 114.
Premier jour: 115. - Rêverie: 115. - L'avenir (II). Légende: 116.
GRÂCE A MA MÈRE, MES PREMIÈRES LECTURES D'ENFANT ...: 117.
DANS LE THÉÂTRE MODERNE ...: 119.
Orphée (II): 119.
J'AVAIS UN COUSIN QUE J'AIMAIS BEAUCOUP ...: 120.

Reflet, miroir, ombre: 121.

J'AI TOUJOURS EU UN PEU L'IMPRESSION ...: 121.
A propos d'une photo. Conte pour contribuer à notre incertitude: 123. - Dernières paroles de Gertrude Stein: 123. - Double: 124.
Henry Bauchau L'homme de la réalité et son enfant de rêve: 125.
LE PREMIER FILM DES MARX BROTHERS QUE J'AI VU ...: 128.
Reflets: 128.
Philippe Jones Reflets du spectacle: 129.
Ombres: 132. - Entrée des ombres: 133.

De grandes espérances: 137.

L'amitié: 137. - Côté lumière: 137. - Une île: 138. - Prophéties: 138. - Rencontre: 140. - Espoir, écriture: 141. - Crépuscule dans un champ près de Géromanie: 143. - Conversation avec l'ermite: 143.

Le féminin, la sensualité: 145.

LA PREMIÈRE FOIS QUE J'AI ÉTÉ ÉMU PAR UNE FEMME ...: 145.
L'amour. Pièce minute: 146. - Spécialités: 146. - Escaliers: 146. - Entendu dans le train: 147. - Conversation avec l'ermite: 147. - La chair d'une femme: 147. - Le feu. Pièce minute: 147. - Une essence liquide: 148. - Maison close, maison d'eau: 148. - Le grand inventaire: 150. - Néfertiti: 151. - Entendu dans le train: 151.
AU MOMENT OÙ LA FEMME PARAÎT ...: 152.
Rêves de possession: 153. - Viande séchée: 153.
LA JALOUSIE M'EST ASSEZ ÉTRANGÈRE ...: 154.
Pleurer. Pièce minute (d'après une conversation dans le train): 154. - Blessures: 155. - Corps à corps: 156. - L'objet aimé: 157. - Conversation avec l'ermite: 157.

Souffrance et défenses: 159.

IL Y A CERTES DANS MES PIÈCES ...: 159.
Une chose, toujours la même: 161. - Katarzyna: 162. - Nuits: 165. - Une année du monde: 165.
UNE FOIS QUE L'ON PREND CONSCIENCE ...: 166.
Faire semblant: 166. - Masques: 168.
LE MALHEUR EST PARTOUT ...: 170.
Le Marché des petites heures: 172. - Un vol: 175.
Gaston Compère Lettre: 176.
Sur un exemplaire de Warna: 179. - Suicide: 180. - Devenir bon: 182. - Pasteurisé: 184.
LA POLITESSE EST UN RITUEL ...: 185.
Sans lunettes: 186. - Chat à lunettes: 199.
J'AI FAIT CE QU'ON APPELLE LA CAMPAGNE DES DIX-HUIT JOURS ...: 200.
Guerre: 204.
APRÈS IL Y A EU L'OCCUPATION ...: 206.
Légende: 207. - Au fond de la mer: 208.

La ruine, la mort, le rien: 209.

JE SUIS FASCINÉ PAR LES RUINES ...: 209.
Ruines: 211. - Musique à trous (I): 211. - Musique à trous (II): 213. - Accumuler. Pièce minute (d'après une conversation dans le train): 213. - Une âme: 213. - Bibliothèques: 214. - La deuxième question du Sphinx: 214. - Cimetière: 216. - Noyé (I): 216. - Noyé (II): 216. - La bête velue: 216. - Ossuaire: 217. - Un vieil homme: 217. - Mort: 217. - Place du Sablon: 218. - Un moment de silence: 218. - La nuit: 220. - Transparence: 221. - Rien: 221. - Anges: 221. - Le rire des dieux: 221. - L'instant: 222. - Eternité: 222. - Saisir l'instant: 222. - Conversation avec l'ermite: 223. - Une fenêtre totale: 223.

Écrire: 225.

Écrire en Flandre: 227.

PARMI LES ÉCRIVAINS DE FLANDRE ...: 227.
L'auteur dramatique flamand de langue française: 229.
Dominique Rolin A Paul Willems: 233.
Paul Neuhuys De «L'Herbe qui tremble» à «La Ville à voile»: 237.
JE VOUDRAIS DIRE ENFIN QUE LA SITUATION DE L'ÉCRIVAIN FRANCAIS ...: 239.

Mots: 241.

LES MOTS QUE JE NE TROUVAIS PAS DANS LA LANGUE ...: 241.
Petit lexique à l'usage des willemsiens néologisants: 244. - Beaux mots: 246. - Nommer: 246. - Les mots viennent: 247. - Les arbrent: 248. - Vers holorimes: 248. - Petits jeux: 248.
Fernand Verhesen «Un opéra silencieux, et pourtant tout est musique»: 249.
Amis imaginaires (I). Orna Pels: 254.
JE FAIS MIENNE L'ATTITUDE DE LI PO ...: 256.
Jacques Sojcher Pour répéter l'instant perdu (en marge de «Lire» et «Écrire»): 257.

Personnages: 263.

Amis imaginaires (II): où je les vois: 263. - D'où viennent-ils?: 263. - Une visite de Louis Papelin-Bouture au Palais des Beaux-Arts: 264. - Une soire à Missembourg avec Louis Papelin-Bouture: 266. - Prestidigitation: 267. - Profil: Mme Van K.: 268. - Amis imaginaires (III): 268. - Profil: Mme Tchiwitz: 269. - Profil: Visius: 270. - Profil: César: 271. - Noms: 271. - Chère Suzanne, les noms: 273.
Albert Spinette «Pseudo» ou «Rien n'est réel ici»: 274.

Théâtre: 283.

JE SUIS VENU TARD AU THÉÂTRE ET PAR HASARD ...: 283.
Vers le théâtre: 288.
Jacques De Decker Paul Willems ou les ambiguïtés. Esquisse d'une poétique: 291.
Ordres: 293.
Maria Sommer Paul Willems en Autriche et en Allemagne: 294.
IL ME SEMBLE QU'IL Y A ENTRE LE THÉÂTRE ET LE RÉCIT ...: 298.
Palissade: 298.
René Micha «La Ville à voile»: 300.
Repas de noces: 303.
Marc Quaghebeur «La Ville à voile», un accomplissement: 306.

Légende: 321.

IL N'Y A PAS UNE MÉMOIRE, IL Y A DES MÉMOIRES ...: 321.
Le Voleur d'eau: 323. - Légende: 324.
BIBLIOGRAPHIE: 325.
REPÈRES: 328.
ILLUSTRATIONS: 330.

Achevé d'imprimer
en Belgique
le 18 septembre 1992.
ISBN 2-8040-0004-4
D/1992/258/120
L906302

Mais si la littérature, c'était aussi, c'était déjà tout ce qui fait des livres l'arrière-pays ? Si c'était aussi la vie rêvée de leur auteur, la façon dont il se raconte son monde avant et pendant qu'il l'écrit et le murmure de ce récit au sein même de l'écriture ? Si la littérature, c'était le va-et-vient des textes au vécu qui les porte, ce grand halo de résonances, souvenirs, fantasmes et sensations multiples qui entoure l'œuvre et la véhicule, ce matériau informe où elle puise à volonté, qu'elle brasse selon sa règle spécifique et secrète pour aboutir aux objets accomplis qu'elle nous propose ? Pourquoi, pour une fois, ne pas considérer ensemble texte et monde alentour, pour le seul plaisir des échos et des vibrations qui se feraient entendre, et ce sans souci d'aucun ordonnancement hiérarchique, sans imaginer aussitôt des rapports de cause à effet à l'instar de ce que l'on a appelé la critique biographique et la critique des sources ? Il s'agira justement d'une intention inverse de celle qui préside à pareilles démarches. Non pas canaliser l'œuvre en fonction d'une explication déterminante, mais l'appréhender au contraire dans son plus grand foisonnement, alors que, plongée encore dans son environnement, elle mêle sans ordre ses thèmes les plus marquants et ses alluvions plus discrètes.

La collection **Archives du futur** est publiée sous la responsabilité des **Archives et Musée de la Littérature** à Bruxelles.

Illustration : Carl Ludwig Kaaz
Imprimé en Belgique
ISBN 2-8040-0004-4
D/1992/258/120

9 782804 000042