

*Renata Jakubczuk*

Université Maria Curie-Skłodowska à Lublin  
[renata.jakubczuk@umcs.pl](mailto:renata.jakubczuk@umcs.pl)

 <https://orcid.org/0000-0003-4692-0729>

« L'ARTISTE EST UN  
MOUTON QUI SE SÉPARE  
DU TROUPEAU » : LE MOTIF  
DE SÉPARATION DANS  
L'ŒUVRE DRAMATIQUE  
DE PAUL WILLEMS

**“The artist is a sheep that splits from the herd”: the motif of separation in the dramatic works of Paul Willems**

ABSTRACT

Defined by his childhood in Missembourg, a family property with a paradise garden, Paul Willems, a Belgian French-speaking writer, a literary « wizard » and « magician » remains inherently attached to this land from which he does not want to separate. Next to the declaration of love, garden, reflections, water and time, just to mention the most recurring, the union and the separation are the concepts that haunt the Willems' imagination. This article focuses on different forms of the motif of separation found/identified in the theater plays of Paul Willems. After introducing the notion of separation and its different meanings, the study discusses its diverse configurations: original, diegetic (spatial and temporal), social, linguistic, sentimental, internal and final (death).

KEYWORDS: Paul Willems, Belgian French-speaking theater, separation, magic realism.

La vie c'est des étapes... La plus douce c'est l'amour... La plus dure c'est la séparation... La plus pénible c'est les adieux... La plus belle c'est les retrouvailles.  
(Citation anonyme)<sup>1</sup>

Paul Willems passe son enfance dans la propriété familiale de Missembourg (...) où les automnes et les hivers merveilleusement solitaires, les journées et les mythes, la nature et les légendes (...) l'éveillent à la magie d'un lieu isolé et d'une langue qui n'est pas celle des alentours (...)

(Carion et Emond)<sup>2</sup>

<sup>1</sup> <https://citation-celebre.leparisien.fr/citations/72661> (consulté le 11 mai 2022).

<sup>2</sup> La biographie de Paul Willems, élaborée par Jacques Carion et Paul Emond, disponible sur le site de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique ; <https://www.arlfb.be/composition/membres/willems.html> (consulté le 10 juin 2022).

## 1. INTRODUCTION

Fils de Marie Gevers, fameuse écrivaine belge, Paul Willems est un homme de lettres par excellence : dramaturge, romancier, nouvelliste, essayiste, conférencier à l'Université de Louvain<sup>3</sup>, « enchanteur », « magicien » de littérature. C'est un francophone qui vit dans la région flamande où il est né ; région qui n'a plus reconnu le français comme une langue officielle et légitime. L'écrivain avoue qu'il a « toujours vécu entre deux langues » et qu'il a « 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 » (Willems 1992 : 13).

Si « une rencontre n'est que le commencement d'une séparation » comme nous le suggère un proverbe japonais, toute l'œuvre dramatique de Paul Willems est basée sur ce jeu constant de rencontre et de séparation. En parcourant ses pièces de théâtre, nous remarquons très vite que la thématique liée à toutes sortes de séparation devient un vrai topos/leitmotiv, voire un élément isotopique caractéristique de sa création dramatique. Que ce soient la séparation des époux – le Père et Émilie dans *Elle disait dormir pour mourir* ; des amoureux – Dile et Anne-Marie dans *La Ville à voile*, Louisa et Éric dans *Off et la lune*, Héléé et le Soldat dans *Elle disait...* ; des parents et leurs enfants – Mesdemoiselles et Vélicouseur dans *La Vita breve*, les parents et Héléé dans *Elle disait...* ou l'éloignement géographique – Josty dans *La Ville à voile*, les personnages willemsiens semblent faire intensément l'expérience de la séparation.

L'union et la séparation sont donc deux notions qui hantent l'imaginaire de Willems. À côté de la déclaration d'amour évoquée par Christian Angelet (2004 : 60), cette thématique se place au cœur de sa production dramatique. Ses personnages se quittent ou font semblant de se quitter très volontiers. Que ce soit le départ réel ou son simulacre, le lecteur/spectateur assiste à une sorte de jeu des personnages qui espèrent « recouvrer, dans les retrouvailles, le ravissement de la première rencontre ou d'on ne sait quel moment originel qui, le plus souvent, ne se reproduira pas » (Angelet 2002 : 191).

Or en consultant un dictionnaire de langue, on trouve plusieurs acceptions du terme « séparation ». En premier lieu vient « action de séparer, d'isoler ; fait d'être séparé », puis « fait de distinguer, de mettre à part », ou « fait de se séparer, de rompre ou de se quitter » mais aussi « objet ou espace qui sépare, qui forme un obstacle »<sup>4</sup>. Sa signification s'élargit encore quand on regarde la richesse des synonymes proposés par *Le Petit Robert* : « désagrégation, disjonction, dislocation, dispersion, distinction, cloisonnement, scission, démarcation »<sup>5</sup> ou par *Le Dictionnaire des synonymes* qui livre plus de cinquante termes différents<sup>6</sup>. La séparation comme motif littéraire n'est pas un simple envers du topos de la rencontre, mais un facteur qui concerne la structure même du texte, qui « ne sépare pas ou, en tout cas, qu'elle sépare moins qu'elle ne réunit » (Schaeffer 2010 : 9). Les quelques exemples cités vont donc jalonner notre piste de réflexion, qui prend pour balises

<sup>3</sup> Conférences réunies dans une publication intitulée *Un arrière-pays* où l'écrivain présente son expérience littéraire en commençant par l'enfance paradisiaque à Missembourg, en passant par les étapes successives de son écriture jusqu'à la théorisation de la production théâtrale (le déroulement de l'action au théâtre, les rapports des personnages entre eux et avec leur auteur, le dialogue à deux ou à plusieurs voix, etc.).

<sup>4</sup> <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/s%C3%A9paration/72161> (consulté le 11 mai 2022).

<sup>5</sup> *Le Petit Robert. Dictionnaire de langue française*, 1996, HaVaSinteractive.

<sup>6</sup> *Le Robert. Dictionnaire des synonymes*, 1989, Henri Bertaud du Chazaud, Les usuels du Robert : 634.

les différentes formes de séparation contextualisées par ce que les critiques appellent « le réalisme magique willemsien » (Quaghebeur 2017).

## 2. SÉPARATION AU NIVEAU DU MICROCOSME THÉÂTRAL

Avant de passer à l'étude des diverses manifestations de séparation dans l'œuvre dramatique de Paul Willems, il paraît intéressant d'évoquer les mots de Christophe Schaeffer, philosophe et praticien du théâtre français, qui paraissent bien caractériser la création du dramaturge belge :

Bien que la séparation soit protéiforme et présente un large champ d'investigation (...), il nous faut resserer sa focale sur un enjeu plus fondamental qui éclaire l'idée et la réalité du *collectif*. (...) il est urgent de semer philosophiquement et artistiquement un nouvel esprit collectif, à l'opposé des abstractions idéologiques et meurtrières, pour faire éclore une véritable humanité soucieuse de la vie, du monde et de son partage possible (Schaeffer 2010 : 15, c'est l'auteur qui souligne).

Écologiste avant la lettre, Paul Willems prône une vie en accord avec la nature, qui se caractérise par le respect de l'environnement : de la faune et de la flore, de l'eau et de la terre. Il l'a appris dans le jardin – un autre thème récurrent dans son œuvre<sup>7</sup> – de sa propriété familiale de Missembourg. Toute son œuvre est parsemée des « reflets de paradis » selon l'expression de Michel Otten (1988), paradis perdu qui a séparé à jamais l'homme de la nature.

L'étymologie du mot « séparation » renvoie au terme « parare » – la racine du mot « parent » qui conduit directement aux verbes « engendrer, faire naître, procréer ». Dans ce sens, le mot devient non seulement dysphorique en renvoyant à un état de malaise et d'angoisse<sup>8</sup>, car toute vie commence par une séparation, mais aussi positif, car c'est un début, le commencement de quelque chose nouveau. Au moment de l'accouchement, l'être humain est séparé de sa mère et, d'emblée, commence son existence par une sortie, donc une désunification, une séparation par laquelle il est confronté à une réalité (qui le dépasse complètement...). À en croire Alberte Spinette, la rupture de l'union familiale – l'union des parents avec leurs enfants – et le remplacement/dédoublément de l'ancien monde par celui des jeunes se trouvent au cœur de l'œuvre willemsienne : « 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 (...) » (1992 : 280). Ainsi le

<sup>7</sup> Cette thématique apparaît déjà au début de la création artistique de Willems : *L'Herbe qui tremble* (1942) ou *La Chronique du Cygne* (1949). Dans le premier livre, l'auteur déplore le paradis perdu par les premiers humains et sa recherche par un être solitaire qui vit en marge du monde, et, dans le second, il vante une société des jardiniers : « Il n'y aurait 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 » (45). Au théâtre, la transposition de ces idées est visible dans *Il pleut dans ma maison* (1962 pour la première version).

<sup>8</sup> <https://www.cnrtl.fr/definition/dysphorie> (consulté le 26 mai 2023).

lecteur/spectateur observe les personnages marqués, d'une façon ou l'autre, par la vie ; des protagonistes aux prises avec les ennuis existentiels.

Le cas de la pièce *La Vita breve* peut servir d'illustration de ce type de séparation. On y voit une mère (Mesdemoiselles) qui ne veut pas se séparer de son fils (Le Vélécouseur), le laisser vivre sa vie : « Nous sommes deux. Si tu es seul, tu es perdu. Si je suis seule, je suis perdue. Si tu me lâches, tu es perdu » (Willems 1989 : 206). Jalouse comme « une bête enragée » (205) de la poupée Hamalissa, elle la vend pour empêcher son fils de coucher avec elle... Rien que ce premier exemple place le lecteur/spectateur dans le monde magique du dramaturge belge.

### 3. SÉPARATION SPATIALE

Dans ce contexte, il est nécessaire d'évoquer l'importance de la toile de fond diégétique, spatial en l'occurrence, produit par Willems dans ses pièces, à savoir un lieu hétérotopique qu'est la demeure littéraire (dramatique) willemsienne. Espaces concrets qui hébergent l'imaginaire voire l'utopie, le cadre spatial dans lequel le dramaturge situe son action représente un lieu isolé du monde extérieur, un espace quasi magique, comme si l'auteur voulait séparer, et ce qui s'ensuit, épargner ses protagonistes des dangers qui les guettent à l'extérieur. Bien évidemment, cette remarque fait tout de suite penser à Missembourg, ce paradis terrestre dans lequel a grandi l'écrivain, où il fut tellement heureux.

On peut évoquer à ce titre le domaine de marais dans *Elle disait dormir pour mourir*, la maison séparée du reste du monde par les marais qui l'entourent de tous côtés ; la maison de Grand'Rosière dans *Il pleut dans ma maison*, perdue aux confins du monde où le temps s'est arrêté cinquante ans auparavant ; le château dans *Warna*, qui fonctionne comme une oasis au milieu de la guerre omniprésente ailleurs ; les maisons aux « fenêtres murées et façades camouflées en vague » (Willems 2004 : 149) dans *Les miroirs d'Ostende*; le bateau dans *La Vita breve* isolé de la terre par l'océan; le bric-à-brac dans *La Ville à voile*, qui héberge le monde entier par la présence d'objets venant de partout dans lequel personne ne vient – pour n'en citer que des exemples les plus manifestes des *locus amoenus* willemsiens.

*Warna ou le poids de la neige*, « une des plus sombres pièces du dramaturge » (Quaghebeur 1998 : 303), place le lecteur/spectateur devant une sorte de lutte entre deux espaces antagonistes : le château et l'auberge, lutte dédoublée par les protagonistes : le chevalier Ernevelde et l'aubergiste du côté masculin, Warna et la vieille Marthe qui interviennent en miroir du côté féminin. La comtesse Warna crée un vrai fossé entre son château ceinturé d'étang et tout le pays ravagé par la guerre. Or, malgré les précisions de l'auteur que l'action se passe dans le « passé qui se fait en nous-mêmes par nos attaches à la tradition » et non un passé historique, il se pourrait qu'il s'agisse de subtiles allusions à l'histoire récente. Marie Giraud-Claude-Lafontaine se demande ainsi si, dans *Warna*, Willems « ne se réfère pas davantage au roi des Belges, enfermé dans sa prison dorée de Laeken, ne boudant pas le plaisir d'un remariage illégal » (2018 : 81) qui le séparerait quasi totalement de son peuple durant la période de la Seconde Guerre mondiale.

Une autre forme d'emprisonnement – toujours en période de guerre – est présentée dans *Les miroirs d'Ostende* où les protagonistes, le Dr. Posso et la Baronne Dentile,

vivent dans leur maison derrière un mur bâti par les occupants, « enfermés comme deux poupées au fond d'une boîte qui aurait été au fond d'une armoire » (Willems 1974 : 39).

Dans *Il pleut dans ma maison*, son « Oiseau bleu » (Quaghebeur 1998 : 303), il s'agirait davantage d'une ligne de démarcation entre le monde urbain et le monde rural très cher à Willems. Joanna Pychowska avance qu'« il s'agit de l'élan vers les rêves, vers un monde qui s'écarte de la réalité matérielle, qui se moque de la fuite du temps, de la vitesse... » (Pychowska 2007 : 43). Dans ce sens, on peut comprendre la séparation comme une rupture entre deux mondes totalement opposés : le monde citadin représenté par la jeune Madeleine, propriétaire de Grand'Rosière et le monde « oublié » de ses habitants fantasques qui refusent d'admettre l'écoulement du temps. La pièce est construite à la manière d'un conte de fée où les êtres en chair et en os vivent très bien à côté des fantômes en les côtoyant au quotidien. Cette cohabitation des personnages réels avec des êtres surnaturels constitue une des caractéristiques du réalisme magique willemsien.

Dans *Elle disait dormir pour mourir*, la maison-des-marais sert d'abri à une jeune fille nommée Héléé, délaissée par ses parents au début de la guerre quand la fillette avait onze ans. Comme son nom l'indique, la demeure est partout entourée des marais qui la protègent contre le danger. Héléé y vit seule pendant sept ans. Son unique viatique sont le dictionnaire Larousse et le portrait de son père (substitut d'un être surnaturel, à l'instar de la poupée Hamalissa) auquel elle parle : plus pour entendre sa voix qu'autre chose. Sa séparation du monde extérieur est totale. Elle n'a vu ni entendu personne tout au long de sa solitude extrême.

#### 4. SÉPARATION TEMPORELLE

Le deuxième élément de la séparation diégétique concerne la dimension temporelle ou l'époque dans laquelle se déroule l'histoire. L'exemple le plus manifeste de cette séparation apparaît dans *Warna* où la protagoniste essaie de maintenir le temps « immobile sous l'effet d'un froid glacial religieusement renouvelé chaque année » (Meurée 2018 : 203). De façon plus ou moins consciente, la Comtesse vit dans le mirage d'un temps figé et s'isole de son entourage pour que personne ne vienne briser son illusion. Une même illusion caractérise le comportement du Capitaine Brackx dans *La Vita breve*. Conscient qu'Hamalissa est un rêve qu'il éveille au quotidien depuis plusieurs années, « son seul désir est de le prolonger le plus longtemps possible, en évitant le heurt de la réalité » (Spinette 1989 : 263). Le personnage de Josty (*La Ville à voile*) incarne une appréhension du temps différente. Lui, il veut retrouver le passé d'il y a quarante ans : « Je suis revenu pour capter mon passé » (49). Tous ces protagonistes vivent dans une sorte de bulle magique que le temps n'arrive pas à percer.

Une autre pièce à évoquer dans ce contexte, non moins significative, est *Il pleut dans ma maison* où les habitants de Grand'Rosière vivent fixés à l'époque de leur jeunesse : « (...) Écoutez la fontaine à sons. Dans un monde arrêté il y a cinquante ans... » ou plus loin « Baignez-vous à Grand'Rosière dans le Temps Immobile » (Willems 2018 : 88, les majuscules sont le fait de l'auteur). Or tous ces personnages habitent un lieu utopique dans un temps utopique où l'arrivée inopinée de la propriétaire acquiert les signes dystopiques, « c'est donc la sphère inconnue qui inquiète, associée à l'affrontement avec la réalité des

adultes, avec la société du Pays des Villes et des Indifférences, cet univers où l'argent et le minéral (...) règnent » (Czerska 2017 : 103).

En effet, même si cette dernière citation concerne *La Chronique du cygne*, elle vaut pour l'ensemble de l'œuvre willemsienne, et plus particulièrement pour *Elle disait dormir pour mourir* où est présente une autre forme de rupture temporelle. La petite Héléé, abandonnée par les parents au début de la guerre, n'a pas pu grandir de la même manière que les autres enfants qui fonctionnent en famille et en société. Elle reste petite fille et appréhende avec difficulté le « passage de l'enfance et de l'innocence vers ce qui [l'] attend dans la vie adulte » (Czerska 2017 : 103). La période de la guerre se prête bien à toutes sortes de maniement du temps, ce qui est visible aussi dans *Les miroirs d'Ostende* où tout est faux, y compris le temps, surtout le temps imaginé d'un « après » la guerre. Les protagonistes « (...) ne vivent pas au présent, car ils vivent dans le futur imaginé dans l'avant. Ils restent donc figés en un moment (...) » (Mamatsashvili 2021 : 79) de même que les protagonistes cités ci-dessus. Ainsi nous pouvons observer une certaine discontinuité temporelle qui caractérise les œuvres dotées de magie. Dans une interview accordée à la RTBF en 1978, le dramaturge révèle que « C'est le temps qui est le vrai sujet du théâtre, pour [lui] » (Meurée 2018 : 20).

## 5. SÉPARATION AU NIVEAU MACROCOSMIQUE

En 2010, Christophe Schaeffer prétend qu'« on serait passé d'une lutte des classes à une lutte des places, chaque individu cherchant désormais à se faire une place pour lui-même, au lieu de combattre pour une identité et une dignité collectives » (Schaeffer 2010 : 12). Sans prendre part directement ou officiellement dans les discussions sociales, Paul Willems semble être un des visionnaires des rapports sociaux brouillés par l'urbanisation et le progrès technique, ce qu'il exprime plus ou moins ouvertement dans ses œuvres. Séparation engendrée par les rapports sociaux, isolation de ceux qui n'arrivent pas à suivre le temps mènent à la production d'exclus. Le dramaturge belge le montre bien à travers les personnages d'*Il pleut dans ma maison*, êtres étranges et bizarres – si l'on reste à la surface des choses – perdus dans le monde nouveau. Des individus qui n'ont pas besoin d'argent pour vivre, qui se contentent de ce que la nature leur offre. Dans la version de la pièce de 1962, Madeleine, représentante de la cité, s'écrit :

Pas besoin d'argent ? L'argent est partout. Je travaille du matin au soir pour avoir de l'argent et cet argent je le dépense pour vivre. C'est l'ordre de la vie. Tout est réglé et bien réglé par l'argent, même les maladies. Il y a les assurances, et chaque mois les cotisations retenues à la source pour payer ces assurances... tandis qu'ici rien n'est prévu... Ce gibier qui court partout et ces pommes de terre dont on ne sait pas le prix puisqu'on ne les achète pas, et ce cochon, surtout, ce cochon qu'on tue au lieu de l'acheter tout salé et fumé... (...) ce cochon vivant qu'on tue et qu'on coupe en morceaux... Bulle ! c'est intolérable (Willems 1962 : 17).

L'argent s'avère être la source d'une séparation profonde des deux classes sociales dans une autre pièce willemsienne aussi : *Warna ou le poids de la neige*. Si la première est

imprégnée par un « pessimisme fondamental » (Willems 1992 : 159), la seconde peut se caractériser par une désillusion profonde. La Comtesse *Warna* crée un fossé de protection pour se séparer du peuple et sauvegarder les vestiges de sa richesse. L'accès au château n'est autorisé qu'aux rares élus du peuple qui passent le seuil du domaine dans l'espoir d'y rester et faire partie des privilégiés.

Au niveau sentimental, l'homme s'efforce d'être le plus souvent et le plus longtemps possible avec l'être aimé, de ne jamais s'en séparer et, surtout, de ne pas le laisser partir. De nombreuses pièces willemsiennes mettent en scène des couples qui, malgré leurs efforts, se séparent ou sont séparés par la vie. La guerre en est la première cause, « la guerre ravageuse qui sépare les êtres, divise les couples et bouleverse les rapports humains » (Spinette 1992 : 277). C'est le cadre diégétique de *Warna* où la Comtesse reste accrochée au chevalier et refuse d'accepter son départ jusqu'au point de le tuer, avec pour corollaire d'autres *dramatis personae*, Marie et Malo assassinés par Ernevelde ou le couple Marie-Ernevelde, brutalement séparé par *Warna*. Dans *Les miroirs d'Ostende*, on assiste à une séparation réelle – entre Guy et Alba en l'occurrence – mais aussi à des fausses retrouvailles ou ruptures causées par la falsification des identités.

L'exemple le plus manifeste d'une séparation amoureuse se trouve dans *Elle disait dormir...* où le Père, obligé de rejoindre l'armée, doit quitter sa femme Émilie et sa fille Héléé pour partir à la guerre. C'est une séparation douloureuse pour tout le monde, de la même manière que celle vécue par Héléé et le Soldat, le jeune couple qui dédouble celui des parents. Une autre forme de séparation caractérise les relations des protagonistes d'*Off et la lune* : Éric et Louisa, deux êtres qui s'aiment passionnément, mais qui ne réussissent pas à vivre ensemble.

Les protagonistes willemsiens se débattent souvent avec eux-mêmes et vivent accrochés à une idée qui les tient à distance ou les unit au monde extérieur voire qui les maintient en vie. Cette « (...) tension entre intériorité et extériorité (...) prend des dimensions singulières, et qui vont se retrouver au cœur de l'esthétique dont Willems deviendra le grand maître » constate Marc Quaghebeur (2017 : 40), grand connaisseur de la littérature belge et ami de Paul Willems.

On peut évoquer ici l'exemple d'Héléé qui reste en vie tant qu'elle ressent l'union avec son père, tant qu'elle est capable d'« entendre » sa voix. À partir du moment où elle constate « 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 » (Willems 2000 : 32), elle prévoit la mort proche. Elle lutte en vain contre cette séparation intérieure, l'éloignement tant physique que psychique de son géniteur. La même chose pour sa mère, Émilie, qui tente à niveler la distance qui la sépare de sa fille et de son mari. Elle leur écrit des lettres qu'elle déchire aussitôt pour constater finalement : « 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 » (92). À un degré différent, les personnages de *Warna* sont tourmentés aussi et « [p]our échapper à leur condition d'êtres finis et aux menaces de l'extérieur, [ils] s'enfoncent dans le gouffre de leur nuit intérieure à la recherche de l'Éternité » (Demant 1988 : 123).

La mort est une double perte car c'est la séparation d'avec le monde extérieur, les autres humains mais aussi la séparation – par anticipation – d'avec soi-même, sa propre conscience qui n'est pas capable de constater sa propre mort. Chez Willems, on trouve le personnage du Client vs Georges dans *Il pleut...* qui n'accepte pas son décès. Il fonctionne



parmi les vivants comme si de rien n'était, en passant d'un monde à l'autre sans aucune difficulté. Il « vit » ainsi jusqu'au moment de retrouver son amour dans le personnage de la jeune Madeleine venue vendre Grand'Rosière (qui est une forme de séparation aussi...).

*A contrario* des personnages féminins qui vivent une séparation intérieure, les personnages masculins d'*Elle disait dormir...* côtoient réellement la mort ; la mort physique, celle qui sépare à jamais. Cette forme de séparation est directement liée à la guerre car c'est elle qui reprend les vies en masse. Le père en est parfaitement conscient et il fait tout pour protéger les êtres qui lui sont les plus chers : sa femme et sa fille. En laissant ses proches dans leur maison entourée de marais, il espérait les épargner et les isoler des atrocités de la guerre. Séparé à jamais des femmes qu'il aime, seul dans un monde ravagé par la guerre, il s'attache au soldat, jeune homme qui a tant aimé sa fille. En effet, le soldat – un être pur et innocent – est parti à la guerre directement de l'école (Willems 2000 : 51) ; tout enfant qu'il était, à l'instar d'Hélée, il prenait la mort pour un sommeil :

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... (72–73).

Mais la guerre n'épargne personne et le garçon en prend conscience très vite : « (...) des camarades sont morts à côté de moi, une terrible puanteur s'est élevée et a tout corrompu. J'ai commencé à avoir peur » (73). Ses aveux vont plus loin, car le soldat découvre l'absurdité de la mort durant la guerre, l'impuissance des proches envers la disparition d'un être cher, sa mère en l'occurrence, séparé de la vie par un fossé profond : « Et tous mes camarades à la guerre sont morts comme elle. Pour rien. Ils ont disparu dans les grands charniers anonymes » (73). Ce « spectacle de la mort » (Spinette 1992 : 276) se prolonge avec la disparition d'Hélée, partie chercher du secours pour le soldat et jamais revenue.

D'autres pièces mettent le lecteur/spectateur en face de la mort : *Warna* où plusieurs personnages disparaissent, *Les miroirs d'Ostende* avec son jeu constant de mort/pas mort ou *La Vita breve*, forgée sur une sorte d'investigation du meurtrier d'Hamalissa.

## 6. SÉPARATION LINGUISTIQUE

En tant que francophone de Flandre, Paul Willems est confronté à une diversification linguistique : à la maison, il parle français mais, à l'extérieur du domaine familial, c'est la langue flamande qui est dominante. Ce fait lui permet de saisir profondément le sens des mots et l'importance de la communication entre les gens. La situation de la Belgique, état dans lequel les tensions linguistiques se manifestent très tôt, peut servir d'ailleurs d'exemple du territoire où l'on opte plutôt pour le fédéralisme et la régionalisation qui intervient au début des années 1990, à savoir à la fin de la longue carrière littéraire de Willems, qu'à l'intégration ou l'unification du pays.

L'écrivain souligne l'importance de la langue, notamment celle de l'art de Melpomène : « Le théâtre, pour moi, ne peut reproduire la réalité. (...) le langage du théâtre n'est



pas et ne peut pas être le langage de la vie. (...) La force du théâtre n'est pas d'imiter, mais de créer une autre réalité plus forte que celle de la vie quotidienne (...) » (Willems 1998 : 101, l'auteur souligne). Or la question se pose de savoir en quels sens les procédés linguistiques employés par Willems sont des signes de séparation de ses protagonistes dramatiques ou peut-être, au contraire, les difficultés de communication avec les humains forgent-ils une liaison foncière avec la nature et deviennent-ils ainsi un moyen efficace d'unification ? du retour de l'homme vers l'origine, la source de son existence ? Comment écrire dans « cette sorte de poubelle linguistique de l'Europe » (Willems 2004 : 104) qu'est la Belgique ? « Les solutions sont diverses. Mais elles ont toutes un dénominateur commun : la transposition qui va jusqu'à l'aliénation » (103) se répond le dramaturge.

Plusieurs chercheurs ont souligné l'importance du langage willemsien. Jean-Marie Piemme le nomme un « inventeur de mots (...) » (1989 : 12). Alberte Spinette parle de « (...) 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 » (1992 : 274). Sophie Chéron, en étudiant la langue dans *La Ville à voile*, constate un « mouvement d'éloignement par rapport à la langue française normée » (2014 : 136). Jean Tordeur, dans l'introduction à *Elle disait dormir pour mourir*, souligne qu'Hélée « possède le vrai parler, celui de l'âme des choses. Elle est au cœur de l'être. Non à la surface du paraître » (Tordeur 2000 : 8). Et l'auteur lui-même y prête une attention particulière :

Le langage des personnages, leurs réactions psychologiques et leur comportement doivent puiser aux sources de l'inconscient mais ne jamais être gratuits ; au contraire, à leur façon, ils doivent être implacablement logiques, mais de la logique du rêve, qui est métaphorique et analogique, c'est-à-dire qu'elle vient du monde perçu par les sens (Willems 2004 : 90).

Cette « inadéquation » linguistique des protagonistes que l'on peut identifier dans les pièces willemsiennes se manifeste de différentes manières. Nous proposons d'en analyser un échantillon de trois pièces, suffisamment riches pour pouvoir apprécier la souplesse des moyens utilisés par Willems pour individualiser ses personnages.

Dans *Il pleut dans ma maison*, on constate des malentendus constants dans les dialogues de Thomas et Toune car « quand elle parle, les mots signifient autre chose que ce qu'ils signifient » (Willems 2018 : 82) ; le personnage de Bulle ne cherche pas les mots – ils lui viennent tout seul – car « quand un mot a ses habitudes, on ne change pas ses habitudes » (Willems 2018 : 102) ou plus loin : « Je ne cherche pas les mots. Les mots viennent et je les prends (...). 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 » (103) ; « Il n'est donc pas suffisant que je me taise ! Il faut en plus que je ne dise rien ! Quelles épaisseurs de silence les mots vont devoir percer ! (...) » (107). Le plus âgé parmi les personnages scéniques, Bulle peut passer pour un mage auquel s'adressent les autres pour lui demander des conseils. Il comprend parfaitement que les gens éprouvent une grande difficulté à communiquer ce qui provoque leur isolement. C'est pourquoi il prête une attention particulière aux mots qu'il emploie.

*La Ville à voile* peut servir d'exemple d'une autre possibilité de jouer avec le langage des personnages. Paysage ne termine pratiquement jamais ses phrases : « M. Roi a une mémoire de » (30), « Agréable, va-t'en. On n'a pas » (72)... Josty, un autre personnage de

la pièce, répète sans cesse les mêmes mots : « Il faut faire semblant, semblant, semblant. Et jamais, jamais, ne jamais s'avouer la vérité. Faire semblant ! Semblant ! » (116–117). Anne-Marie, pour ne pas répondre aux questions de ses parents, répond « à côté » dont l'auteur fait remarque par le biais d'une didascalie tout au début de la pièce. On remarque que la mère (Paysage) de même que sa fille (Anne-Marie) coupent leurs phrases en laissant à leurs interlocuteurs beaucoup de place pour « faire travailler » l'imagination. Toutes les deux sont présentes sur la scène mais vivent dans un autre monde, celui des rêves d'une meilleure vie auprès d'un homme aimé. Quant à Josty et sa manière de répéter les mots, le lecteur/spectateur peut avoir l'impression que ce personnage a besoin de confirmer sa présence *hic at nunc*, à savoir dans sa ville natale abandonnée quarante ans auparavant.

La troisième pièce, la plus emblématique au sujet du langage – *Elle disait dormir pour mourir* – met en scène le Soldat qui s'énerve en écoutant Héléé citer les définitions du dictionnaire. Il est placé en face d'une belle jeune fille de dix-huit ans qui se comporte comme une fillette de onze ans. Petit à petit, il commence à jouer avec la langue : « Je suis sur le point de me fâcher. Tout ce que vous dites m'exaspère à un *point* que vous ne mesurez *point* », et Héléé répond : « Point. “Piqûre dans une étoffe” » (Willems 2000 : 40, l'auteur souligne). Il en est de même avec le Père : « Héléé. Petite aile. Petite fée ailée » (73) ou « En cet instant, les mots deviennent magiques, quels qu'ils soient. Interchangeables, ils apportent tous le même message. Quel message ? Le message qui fait qu'on ne se sent plus seul » (68). À l'instar du Père qui aime sa fille et qui cherche les mots les plus doux pour nommer Héléé, le Soldat commence à choisir les mots plus appropriés au moment de la naissance d'un sentiment d'amour pour la jeune fille. Car l'amour est un sentiment magique qui appelle voire exige des mots qui sortent de l'ordinaire.

## 7. EN GUISE DE CONCLUSION

Enfin, on ne saurait conclure cet examen du motif de séparation dans l'œuvre dramatique de Paul Willems, sans parler de la citation de Witold Gombrowicz<sup>9</sup> qui offre son titre à cette contribution. Elle renvoie, bien évidemment, à Paul Willems : d'une part, à sa situation d'auteur flamand de langue française et, d'autre part, à sa place parmi d'autres artistes belges de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Si l'héritage symboliste (Maeterlinck, Verhaeren...) ou expressionniste (Crommelynck, Ghelderode...) de ses grands prédécesseurs francophones ne suscite pas de controverses, il n'en est pas moins évident que Willems se distingue de ses contemporains – de « son troupeau » – par la part magique ajoutée à sa création. La magie qui, seule, peut séparer, mais aussi unir le monde réel avec le monde imaginaire, est visible surtout au niveau diégétique et linguistique. À en croire Christophe Schaeffer « cette quête de sens appliquée à l'espace discursif engage à la fois la possibilité structurante d'un discours oral ou écrit (son intelligibilité) et une réflexion sur la fonction de la séparation » (2010 : 13).

Comme c'est fréquent chez Willems, la séparation oscille à la lisière des mondes réel et légendaire, entre les souvenirs du temps vécu et le « temps de la légende : un autre

<sup>9</sup> <https://www.citations-francaises.fr/artiste-est-le-mouton-qui-se-separe-du-troupeau> (consulté le 11 mai 2021).

temps, l'époque de toujours » selon la précision de l'auteur pour *Warna* (Willems 2018 : 214), celui qui n'est pas fixé ou figé par l'Histoire, mais qui peut être compris partout et par tout le monde.

Ce bref parcours du motif de séparation à travers les pièces de théâtre willemsiennes révèle quelques caractéristiques qui placent sa dramaturgie à l'enseigne du réalisme magique. En effet, le dramaturge se plaît à jouer avec différentes formes de réalité (scénique) qui se manifestent le plus souvent par le dédoublement des personnages, une discontinuité temporelle, une hétérotopie spatiale, la présence d'un fantôme ou son simulacre ou un jeu constant avec le langage.

## BIBLIOGRAPHIE

- ANGELET Christian, 2002, *Les voix du désir dans Elle disait dormir pour mourir*, (in : ) Paul Willems, *l'enchanteur*, Fabrice van de Kerckhove (red.), New York : Peter Lang, 186–193.
- ANGELET Christian, 2004, Réflexions sur le théâtre de Paul Willems, *Le Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Française de Belgique*, Tome LXXXII, No 3–4 : 59–64.
- BEN KHAMSA Karim, SCHAEFFER Christophe (red.), 2010, *La séparation à l'œuvre*, Paris : L'Harmattan.
- CHÉRON Sophie, 2014, Langue décalée et effacement référentiel dans *La Ville à voile* de Paul Willems (1966), *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Literaria Romanica* 9 : 135–144.
- CZERSKA Karolina, 2017, *Dans les jardins imaginés de Paul Willems. Autour de La Chronique du cygne*, (in : ) *Au-delà du réel. Écritures du surnaturel dans les lettres belges francophones*, BIZEK-TATARA Renata (red.), Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 97–104.
- DEMAN Thérèse, 1988, *Warna ou le poids de la neige : un rêve d'ailleurs*, *Textyles* 5 : 117–125, disponible sur <http://textyles.revues.org/1714> (consulté le 10 janvier 2021), DOI : 10.4000/textyles.1714.
- EMOND Paul, RONSE Henri, KERCKHOVE van de Fabrice (red.), 1992 (2<sup>nd</sup> éd., la première de 1984), *Le monde de Paul Willems. Textes, entretiens, études*, Bruxelles : Labor, Archives du Futur.
- GIRAUD-CLAUDE-LAFONTAINE Marie, 2018, La neige et la guerre dans *La neige était si sale* de Georges Simenon et *Warna ou le poids de la neige* de Paul Willems, *Lublin Studies in Modern Languages and Literature* 42(3) : 78–89, disponible sur : <https://journals.umcs.pl/lsmll/article/view/6700> (consulté le 15 décembre 2022), DOI : 10.17951/lsmll.2018.42.3.78.
- Le Petit Robert. Dictionnaire de langue française*, 1996, HaVaSinteractive.
- Le Robert. Dictionnaire des synonymes*, 1989, Henri Bertaud du Chazaud, Les usuels du Robert.
- MAMATSASHVILI Atinati, 2021, L'homme-survivant, un revenant indésirable ? (*La lune noircie* d'Anise Koltz et *Les miroirs d'Ostende* de Paul Willems), *Tsafon* 82 : 69–86, disponible sur <http://journals.openedition.org/tsafon/4320> (consulté le 12 février 2022), DOI : 10.4000/tsafon.4320.
- MEURÉE Christophe, 2018, Avant-propos et Introduction à *Il pleut dans ma maison* (in : ) *Œuvres 3 (Il pleut dans ma maison. Warna ou le poids de la neige)*, Bruxelles : AML Éditions, 7–64.
- MEURÉE Christophe, 2018, Introduction à *Warna ou le poids de la neige*, (in : ) *Œuvres 3 (Il pleut dans ma maison. Warna ou le poids de la neige)*, Bruxelles : AML Éditions, 183–210.
- OTTEN Michel, 1988, Reflets de paradis de l'*Herbe qui tremble* à *Il pleut dans ma maison*, *Textyles* 5 : 87–103, disponible sur <http://textyles.revues.org/1711> (consulté le 30 septembre 2016), DOI : 10.4000/textyles.1711.
- PIEMME Jean-Marie, 1989, Sourire à l'objet perdu. Préface à *La Ville à voile* suivie de *La Vita breve* de Paul Willmes, Bruxelles : Éditions Labor, 7–12.
- PYCHOWSKA Joanna, 2007, *L'existence humaine dans le miroir littéraire belge*, Kraków : Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej.
- QUAGHEBEUR Marc, 1998, *Balises pour l'histoire des Lettres belges de langue française*, Bruxelles : Édition Labor.

- QUAGHEBEUR Marc, 2017, *Du fantastique réel au réalisme magique ou d'une guerre mondiale à l'autre. Tout est réel ici de Paul Willems* (in :) *Au-delà du réel. Écritures du surnaturel dans les lettres belges francophones*, Renata Bizek-Tatara (red.), Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 15–43.
- SCHAEFFER Christophe, 2010, *Les enjeux de la séparation*, (in :) *La séparation à l'œuvre*, Karim Ben Khamsa, Christophe Schaeffer (red.), Paris: L'Harmattan, 9–25.
- SPINETTE Alberte, 1989, *Lecture*, (in :) *La Ville à voile* suivi de *La Vita breve*, WILLEMS Paul, Bruxelles : Éditions Labor, 261–276.
- SPINETTE Alberte, 1992, « Pseudo » ou « Rien n'est réel ici » (in:) *Le Monde de Paul Willems. Textes, entretiens, études*, Paul Emond, Henri Ronse, Fabc van de Keckhove (red.), Bruxelles : Éditions Labor, 274–281.
- TORDEUR Jean, 2000, Introduction à *Elle disait dormir pour mourir*, Bruxelles : Cahiers du Rideau, 25 juin 2003.
- WILLEMS Paul, 1942, *L'Herbe qui tremble*, Bruxelles : Éditions de la Toison d'Or.
- WILLEMS Paul, 1949, *La Chronique du Cygne*, Paris : Plon.
- WILLES Paul, 1962, *Il pleut dans ma maison*, Bruxelles : Éditions Brepols.
- WILLEMS Paul, 1974, *Les miroirs d'Ostende*, Bruxelles : Éditions Jacques Antoine.
- WILLEMS Paul, 1989, *La Ville à voile* suivi de *La Vita breve*, Bruxelles : Éditions Labor.
- WILLEMS Paul, 1992, *L'île* (in :) *Le Monde de Paul Willems. Textes, entretiens, études*, Paul Emond, Henri Ronse, Fabrice Vvan de Keckhove (red.), Bruxelles : Éditions Labor, 13–18.
- WILLEMS Paul, 1995, *Théâtre (1954–1962). Off et la lune, La Plage aux anguilles, Marceline*, Bruxelles : Éditions Labor, Archives du Futur.
- WILLEMS Paul, 1998, *Un arrière-pays. Rêveries sur la création littéraire* (2<sup>nd</sup> éd., la première de 1989), Louvain-La-Neuve : Presses Universitaires de Louvain UCL, Chaire de Poétique 3.
- WILLEMS Paul, 2000 (1983 pour la 1<sup>ère</sup> édition), *Elle disait dormir pour mourir*, Bruxelles : Cahiers du Rideau 25 juin 2003.
- WILLEMS Paul, 2004, *Vers le théâtre. Écrits 1950-1992*, Bruxelles : Archives et Musée de la Littérature.
- WILLEMS Paul, 2018, *Œuvres 3 (Il pleut dans ma maison. Warna ou le poids de la neige)*, Bruxelles : AML Éditions.