

Renata Jakubczuk

Université Maria Curie-Skłodowska à Lublin

LES AVATARS DES NORMES : LA TRANSGÉNÉRICITÉ DES TEXTES DRAMATIQUES DE PAUL WILLEMS

The manifestations of norms: The transgenericity of Paul Willems' dramatic texts

ABSTRACT

In this paper, I analyse the plays of Belgian author Paul Willems in terms of the richness of their genre. To achieve this, I identify elements foreign to the art of classical theatre (according to Jacques Scherer's concept). The analysis concerns the dramatic construction of the plays, the forms of the dialogue, the sequences of the paratext as well as the hermeneutical elements. In my approach, I rely on the theoretical propositions of Witold Wołowski.

KEYWORDS: Paul Willems, Belgian theatre, transgenericity.

« Un texte ne saurait appartenir à aucun genre. Tout texte participe d'un ou plusieurs genres, il n'y pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance »
(Derrida 1986 : 264)

EN GUISE DE PROLÉGOMÈNE

Si la transgression peut être comprise comme un acte de violation des normes, des lois régissant un domaine, ou un acte de franchissement des interdits, la transgénéricité en est une forme particulière. Dans son acception artistique ou littéraire, elle renvoie à une méthode qui pratique plusieurs genres différents dans une même œuvre aboutissant à une hybridation des genres, un amalgame hétérogène d'éléments appartenant à diverses classes. Ce mélange des genres peut s'opérer à tout moment dans un texte par l'insertion des éléments étrangers au canon établi. En paraphrasant Gérard Genette, Ramona Malita avance que « la transgénéricité peut être définie comme tout ce qui met le texte en tant qu'il est expression d'un genre, en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres genres » (Malita 2015 : 32).

Une réflexion sur « la responsabilité de la forme » de Roland Barthes élaborée dans *Le Degré zéro de l'écriture* sert de base à Sherry Simon pour parler de la littérature québécoise en tant qu'une littérature mineure. On peut lire à ce sujet :

Toute écriture, de par sa forme, déclare la nature de son affiliation à la tradition littéraire. Elle s'affirmera solidaire des conventions littéraires de son époque, ou bien – au nom d'une authenticité nouvelle – elle transgressera les normes établies. Le choix de la forme s'avère autant éthique qu'esthétique : la forme est le lieu de l'insertion historique de l'œuvre littéraire, le lieu d'un engagement. (Simon 1984 : 457)

De même que la littérature québécoise, la création belge s'effectue au sein d'une société multilingue dans laquelle le choix de langue – et ce qui s'ensuit le choix de genre – demeure déterminant.

Selon *Le Petit Robert*, le terme de genre, dans son acception littéraire, est une « catégorie d'œuvres, définie par la tradition (d'après le sujet, le ton, le style) ». Le dictionnaire en distingue plusieurs formes différentes – dont le genre dramatique – sans donner plus de détails. Consultons donc le *Dictionnaire du théâtre* qui précise : « On parle couramment de genre dramatique ou théâtral, de genre de la comédie ou de la tragédie, ou de genre de la comédie de mœurs. Cet emploi pléthorique du terme de *genre* lui fait perdre tout sens précis et ruine les tentatives de classification des formes littéraires et théâtrales » (Pavis 2009 : 147).

Néanmoins, la notion même de genre n'est pas une invention nouvelle et récente. Tout au contraire, elle date de l'Antiquité avec l'élaboration de *La Poétique* d'Aristote où ce philosophe grec présente les qualités propres à la tragédie et l'épopée ; ou encore *La Rhétorique* dans laquelle il élabore les principes de l'art utile et *Les Topiques* où il définit les possibilités argumentatives entre les parties (les lieux rhétoriques). Au XVII^e siècle, on revient à cette problématique en entamant une discussion sur la question du genre. Sans entrer dans les détails liés aux propositions génériques de l'époque, rappelons tout de même, celles concernant l'art dramatique, genre qui nous intéresse plus particulièrement. À cette fin, citons Pierre Corneille et ses propositions incluses dans *Discours sur l'art dramatique* (1660), Jean Racine qui expose ses idées dans les préfaces à ses pièces, et même Molière qui emploie le rire en tant qu'élément inhérent à la comédie. Les tentatives de théorisation se poursuivent au XVIII^e siècle avec le drame bourgeois (en tant que genre intermédiaire entre tragédie et comédie) de Diderot, Beaumarchais ou Marivaux ; au XIX^e avec Stendhal (1823) ou V. Hugo qui a beaucoup parlé de mélange des genres (principe venant de sa philosophie sur la double nature de l'homme) et au XX^e avec l'émergence de différentes formes hybrides et la transgression des normes, comme dans le théâtre de dérision au milieu du siècle¹. Pour désigner ces genres originaux, Dominique Maingueneau introduit des termes généraux comme « hypergenres », « cadrages interprétatifs » ou « classes généalogiques » (Maingueneau 2004 : 4).

Or l'écriture transgénérique s'intègre parfaitement au mouvement postmoderne qui se caractérise par une certaine abolition des traditions, des normes traditionnelles donnant libre cours à l'innovation, à une grande diversité formelle, à un éclatement des conventions littéraires établies, à « une pulsion de déchirement ».

Dans notre propos, nous proposons d'étudier les textes dramatiques de Paul Willems sous l'angle de leur richesse générique. À cette fin, nous envisageons de repérer les éléments étrangers à l'art du théâtre classique, dans le sens que Jacques Scherer attribue

¹ Pour plus d'informations et d'exemples, on peut consulter le numéro spécial de la revue Cahiers de l'Echinox, *Fortunes et infortunes des genres littéraires* (2009) sous la rédaction d'Alain Montandon.

à ce terme dans son livre devenu une référence incontournable pour toute analyse du texte dramatique, à savoir *La dramaturgie classique en France*. L'analyse concernera donc la construction dramatique des pièces, les formes du dialogue, les séquences didascaliques ainsi que les éléments paratextuels/herméneutiques et s'appuyera sur les propositions théoriques de Witold Wołowski incluses dans son livre *Du texte dramatique au texte narratif. Procédés interférentiels et formes hybrides dans le théâtre français du XX^e siècle*. Quant à l'auteur étudié, il convient de préciser que Paul Willems (1912–1997), fils de Marie Gevers, fait partie des auteurs flamands de culture francophone. Ses premiers textes datent des années quarante du XX^e siècle donc l'époque post-symboliste de la création belge et sa dernière pièce, *La Vita breve*, est publiée en 1989².

LES FORMES DU DIALOGUE – LES RÉPLIQUES « TRANSGRESSIVES »

Paul Willems, considéré par certains chercheurs comme dernier écrivain belge³ – il l'est, en tous les cas, en tant que l'un des derniers écrivains francophones de Flandre – dans ses œuvres dramatiques pratique plusieurs genres littéraires. Néanmoins, il serait abusif de considérer que ses pièces sont en infraction par rapport à la norme, car la question de savoir « quelle est cette norme » se pose immédiatement. Une chose est visible pourtant : Willems aime bien jouer avec la langue. Pour les philosophes, Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Même unique, une langue reste une bouillie, un mélange schizophrénique, un habit d'Arlequin à travers lequel s'exercent des fonctions de langage très différentes et des centres de pouvoir distincts, ventilant ce qui peut être dit et ce qui ne peut pas l'être » (Deleuze, Guattari 1975 : 48).

En effet, si nous parcourons les pièces de Willems, nous remarquons que pratiquement chaque texte se caractérise par un leitmotif/un topos linguistique. Dans *Il pleut dans ma maison*, Bulle recourt très souvent à divers proverbes/dictons/maximes, parfois énigmatiques, souvent amusants pour un lecteur/spectateur, à titre d'exemples : « La vache meugle et la femme passe »⁴, « La grenouille a des yeux de nuit... mais des cuisses froides ! » (*PMM*, 94), « L'étang est profond et le vent passe » (*PMM*, 91), « Alors, si je comprends bien, il y a des interstices entre les tuiles. Des interstices, oui, Bulle, tu comprends bien. Interstices. C'est le mot. Pas trou, pas crevasse, pas orifice. Interstices » (*PMM*, 38) ou « Quand un mot a des habitudes, on ne change pas ses habitudes »

² Même si, au moment où Willems écrit (la seconde moitié du XX^e siècle), le théâtre européen subit de grands changements avec le théâtre à thèse de Sartre, celui un peu fantastique et drôle d'Anouilh, le théâtre de l'absurde en France, ou en Belgique, le néoclassicisme décalé de Sion, le théâtre inclassable de Kalisky ou le théâtre « humain » de Louvet, la création dramatique de Paul Willems demeure originale et dépasse les cadres génériques d'une manière unique. Les références aux contemporains de Willems, fort intéressantes et enrichissantes, dépasseraient le cadre de cet article. Nous avons donc décidé de nous focaliser sur le théâtre classique.

³ Nous pensons ici à un article d'Henri-François Loriau et Agnieszka Pantkowska (2001 : 149–162), dans lequel les auteurs prétendent que Willems clôt une certaine période dans la littérature belge. Sans prendre part à cette discussion, force nous est de constater qu'il est effectivement un des derniers grands écrivains francophones de Flandres.

⁴ Paul Willems, *Il pleut dans ma maison*, Éditions Brepols, Bruxelles 1962, p. 98. Dorénavant, les citations seront abrégées en *PMM* en italique, suivi du numéro de la page.

(PMM, 45), « Je vois bien qu'ils ont envie d'être à deux, ces mots » (PMM, 47), « Les mots viennent et la vague passe » (PMM, 67).

Dans *Elle disait dormir pour mourir*, Héléé communique en utilisant les définitions du dictionnaire : « Revolver ! “Arme à feu portative de petite taille dont l'approvisionnement est automatique” »⁵, « “Tout cela” je l'ai lu dans le très beau livre de Monsieur Larousse De Poche » (DMP, 41). Le jeu des mots est manifeste aussi dans les répliques d'un autre personnage de la pièce, Le Soldat, qui dit : « Je suis sur le point de me fâcher. Tout ce que vous dites m'exaspère à un *point* que vous ne mesurez *point* »⁶, et Héléé répond : « Point. “Piqûre dans une étoffe” » (DMP, 40). Bien entendu, les répliques « à côté » ne sont pas une invention de Willems, nous les connaissons depuis toujours – nous pensons ici aux répliques d'Œdipe qui ne voit clair qu'après s'être crevé les yeux ou aux protagonistes de Molière qui recourent à cette technique à volonté et bien d'autres bien évidemment – mais, par l'emploi de cette technique, nous observons dans les pièces de Willems une transgression de genre qui tend vers le texte narratif⁷. Dans *La Ville à voile*, Paysage ne termine que rarement ses phrases : « À moi. Il est légèrement »⁸, « Je crois qu'Anne-Marie a besoin » (VV, 26), « M. Roi a une mémoire de » (VV, 30), « Agréable, va-t'en. On n'a pas » (VV, 72)... Josty, un autre personnage de la pièce, n'arrête pas de répéter les mêmes mots : « Mais tu ne comprends donc pas ce que je te donne ? La ville à voile ! J'ai peiné pour la capter. Peiné, peiné, peiné, peiné, peiné... » (VV, 116), « Tais-toi. Rien dire. Non, non. Il faut faire semblant, semblant, semblant. Et jamais, jamais, ne jamais s'avouer la vérité. Faire semblant ! Semblant ! » (VV, 116-117), et Anne-Marie, pour ne pas répondre aux questions de ses parents, répond « à côté » dont l'auteur nous informe par le biais d'une didascalie tout au début de la pièce :

M. ROI : Anne-Marie, d'où viens-tu ?

ANNE-MARIE (*elle répond avec désinvolture à côté des questions*) : Le vent se lèvera tout à l'heure. L'eau du dock pressent le vent d'ouest.

M. ROI : Dis, Anne-Marie, d'où viens-tu ?

ANNE-MARIE : Les nuages s'effilochent.

PAYSAGE : À moi. Où vas-tu ?

ANNE-MARIE : Ce soir, il y aura tempête.

M. ROI : Qu'as-tu fait entre deux et quatre heures ?

ANNE-MARIE : Chaque année, le 10 novembre, il y a une tempête. (VV, 22)

Tout cela, avec « le vocabulaire fantaisiste de M. Roi et son leitmotiv – “à la fin du mois la facture” – contribuent à caractériser chacun des personnages par sa palette verbale tout en les isolant les uns des autres par un défaut de communication. Les “tics” de

⁵ Paul Willems, *Elle disait dormir pour mourir*, Cahiers du Rideau 25, Bruxelles 2000, p. 40. Dans la suite de cette étude, nous allons utiliser le sigle DPM, suivi de la pagination.

⁶ C'est l'auteur qui souligne.

⁷ Le procédé de personnaliser les énoncés des personnages appartiendrait plutôt au genre narratif, comme le fait Marcel Proust dans son chef-d'œuvre *À la recherche du temps perdu*. Cette œuvre marque aussi une nouvelle tendance dans la littérature du XX^e siècle par l'introduction de plusieurs genres littéraires dans un même texte qui en fait une vraie synthèse. Quant au théâtre, il dispose d'autres moyens de l'individualisation des protagonistes : costume, timbre de voix, accent, etc.

⁸ Paul Willems, *La Ville à voile* suivi de *La Vita breve*, Éditions Labor, Bruxelles 1989, p. 24. Dorénavant, le sigle VV pour *La Ville à voile* et VB pour *La Vita breve*, suivi de la pagination.

langage ne sont pas qu'un artifice comique ou vériste, ils indiquent aussi la dissonance des enjeux de la pièce » (Spinette 1989 : 271).

LA CONSTRUCTION DRAMATIQUE

Witold Wołowski évoque plusieurs possibilités de transgresser les genres au théâtre. Selon ce chercheur lublinois, le texte dramatique se prête particulièrement bien aux interférences génériques qui peuvent s'opérer à tous les niveaux du texte et du discours.

Plusieurs critiques soulignent la complexité de la construction dramatique des pièces de Paul Willems. Christian Angelet en parle ainsi :

La composition complexe et subtile des pièces de Willems repose essentiellement sur deux moyens. Plusieurs personnages venus d'époques et de lieux différents se trouvant réunis sur la scène, chacun d'eux peut ignorer la présence des autres. Ils sont à la fois ici et ailleurs, présents et passés. Tantôt vivants, tantôt fantomatiques, ils représentent un entre-deux de l'imaginaire et du réel. Cette ubiquité quasiment onirique s'accompagne d'une polyvocalité très originale. Tel peut à la fois parler pour soi et dire autrui : il devient l'autre et lui prête sa voix. Les voix circulent comme les identités s'échangent et se mêlent. Les interlocutions biaisées et différées manifestent la nature énigmatique des relations familiales et amoureuses. (Angelet 1998 : 1163–1164)

L'incipit d'*Elle disait dormir pour mourir* peut être comparé au début des récits pour les enfants ou à l'ouverture d'un conte de fées. C'est le Père qui endosse le rôle du narrateur : « L'histoire d'Émilie, ma femme, d'Hélée ma fille, et de moi-même, je veux vous la raconter⁹ avant que mes souvenirs ne soient plus que des fleurs fanées sur un tombeau » (*DMP*, 15). Le verbe *raconter* est sans doute employé expressément car, tout au long de l'histoire, ce personnage demeurera une voix *off*, celle qui va expliquer au lecteur/spectateur ce qui se passe dans l'action parallèle. Or il semble judicieux de parler dans le cas de cette pièce d'une mise en abyme ou d'une pratique métathéâtrale, car c'est par l'intermédiaire du récit du Père que l'on peut apprendre les détails de l'intrigue qui se déroule sous nos yeux. Nous remarquons aussi que la narration du personnage du Père superpose des périodes de temps différentes et, par intervalles, la même période de temps, une même situation est relatée à des moments différents. Par cette technique, le Père acquiert les traits d'un narrateur omniscient, caractéristique du roman traditionnel, mais aussi du chœur de la tragédie grecque ou du Prologue shakespearien.

La didascalie initiale d'*Il pleut dans ma maison* frôle le conte merveilleux : « Pièce au rez-de-chaussée d'une vieille maison de campagne en ruines. Au centre, un arbre dont les racines ont soulevé le parquet, dont la cime a crevé le plafond et dont les branches ont défoncé les fenêtres » (*PMM*, 11). Nous imaginons facilement une demeure, sorte de vieux château couvert de branches et caché au milieu d'un paysage énigmatique et nous nous attendons à ce qu'on nous raconte une histoire qui dépasse le cadre de l'ordinaire. Et c'est justement par le recours aux éléments fantastiques – le lecteur / spectateur assiste à un va-et-vient des personnages entre deux mondes : réel et imaginaire / terrestre

⁹ C'est nous qui soulignons.

et divin / un monde d'ici et un monde de l'au-delà ; l'arbre qui habite la maison acquiert parfois des traits humains ; les créatures mortes depuis longtemps interviennent dans le présent comme si de rien n'était, etc. – que l'auteur transgresse les règles classiques du genre, surtout celle de la vraisemblance et de la bienséance¹⁰. Par ailleurs, il est intéressant de souligner que le théâtre classique n'exclut pas totalement le merveilleux mais il accorde ce privilège uniquement aux Écritures Saintes et aux légendes mythiques héritées de l'Antiquité (Couprie 1994 : 124).

Néanmoins, si par rapport aux exigences de la dramaturgie classique, les pièces de Willems peuvent paraître transgressives, elles le sont moins si l'on se réfère à la tradition théâtrale purement belge. En effet, la création dramatique de cet écrivain de Flandre s'inscrit parfaitement dans la tradition du symbolisme belge¹¹ (par exemple Maeterlinck ou Rodenbach) dont le fantastique et le merveilleux font partie des caractéristiques inhérentes au mouvement symboliste.

LES FORMULES/SÉQUENCES DIDASCALIQUES

Witold Wołowski distingue plusieurs types de discours didascaliques regroupés dans quatre grandes classes (pour ne pas employer le mot « genre ») : 1. la narration paradidascalique (NPD), 2. la narration théâtrale médiatrice (NTM), 3. la didascalie et la narrativisation du texte dramatique ainsi que 4. les séquences et les textes didascaliques.

À ce propos, les énoncés du Père-narrateur, de même que les interventions de sa femme, Émilie, dans *Elle disait dormir pour mourir* semblent témoigner d'une pertinence incontestable. La narration paradidascalique est « une activité non permanente, entreprise occasionnellement par un/des personnage(s) restant au fond sur le même plan diégétique que les autres. La NTM [narration théâtrale médiatrice] se caractérise en revanche par la présence d'un personnage-narrateur visible (montré) qui exerce son rôle pendant toute la durée de l'aventure évoquée dans l'œuvre » (Wołowski 2007 : 176). En prenant en compte les propositions terminologiques ci-dessus, nous pouvons constater que le personnage du Père s'inscrit dans le cadre d'une narration théâtrale médiatrice car il est présent tout au long de la pièce. En plus, dans « ce genre de théâtralité narrativo-commentative » (Wołowski 2007 : 177) s'inscrit également la voix *off* qui caractérise le discours du Père. Pour ce qui est d'Émilie, il serait plus judicieux de classer ses énoncés dans la catégorie de la narration paradidascalique parce que ses interventions sont plus ponctuelles, se déroulent parallèlement à la diégèse scénique et se font « à l'écrit » : durant toute la pièce, soit elle lit les lettres qu'elle avait écrites à ses proches soit elle les rédige en réfléchissant à haute voix.

¹⁰ Jacques Scherer définit ces deux notions de la façon suivante : « la vraisemblance est une exigence intellectuelle ; elle demande une certaine cohérence entre les éléments de la pièce de théâtre, elle proscrie l'absurde et l'arbitraire, ou du moins ce que le public considère comme tel. La bienséance est une exigence morale ; elle demande que la pièce de théâtre ne choque pas les goûts, les idées morales, ou, si l'on veut, les préjugés du public. Les 'mœurs' des personnages devront évidemment être à la fois vraisemblables et bienséantes ». Cf. J. Scherer 1986 : 383.

¹¹ La théorie de Peter Szondi concernant le théâtre symboliste où il parle de l'épicisation du drame peut être évoquée à l'appui de cette constatation.

Du point de vue de la narration, la pièce *Elle disait dormir pour mourir* semble être exceptionnelle dans la création dramatique de Paul Willems car, dans l'ensemble, sa dramaturgie fait plutôt partie du théâtre de situation qui se caractérise par les rapports de force entre les personnages créant une situation conflictuelle, par exemple la vente de la maison dans *Il pleut dans ma maison*, le mariage forcé d'Anne-Marie dans *La Ville à voile*, la quête de l'assassin d'Hamalissa dans *La Vita breve* ou les efforts de séduire Louisa dans *Off et la lune*.

LES ÉLÉMENTS PARATEXTUELS¹²

Un autre élément, dépassant le cadre d'une pièce de théâtre conventionnelle, est la présence des éléments qui appartiennent au paratexte, c'est-à-dire aux énoncés qui accompagnent le texte par des commentaires et diverses présentations. Les pièces du dramaturge belge sont munies aussi bien du péri-texte que de l'épi-texte qui correspondent aux éléments textuels pour le premier (titre, préface, épigraphe, note, information périphérique, dédicace...) et au message scripto-visuel pour le second (photos, schémas, tableaux...)¹³.

À ce titre, nous pouvons citer le poème intitulé *Il pleut, il pleut...* que Paul Willems met en exergue d'*Il pleut dans ma maison* ou le dessin d'une feuille d'érable avec l'inscription : « Rêvons/il pleut/nos destins sont fermés/les rêves et les reflets/sont nos seules/libertés » placée dans la même pièce.

Un autre composant, appartenant à l'encadrement paratextuel, intéressant à évoquer pour nous, est lié à la pièce *Off et la lune*. À la fin du texte, l'auteur ajoute toute une série d'explications à propos de la mise en scène¹⁴. Il explique les mouvements scéniques des personnages, le comportement du personnage du chien, le jeu de la lumière et de l'ombre. En voici un extrait : « Dans *Off et la lune*, le mot n'est pas tout : les gestes, le jeu, les pauses comptent tout autant, sinon plus. Souvent la parole se contente d'accompagner, de soutenir des silences qui permettent aux pensées, aux sentiments des personnages de se déployer » (Willems 1995 : 106).

Paul Willems introduit aussi les éléments de la pantomime. Dans la même pièce, il propose un vrai jeu des personnages avec leurs ombres : « Il [Éric] aperçoit tout à coup son ombre projetée sur le mur de la maison de Louisa. Il fait un mouvement, joue avec cette ombre, comme s'il la saluait et engageait avec elle un dialogue muet : *C'est mon ombre, semble-t-il penser, et elle doit m'obéir. Qui sait. Peut-être vit-elle dans un autre monde que le mien, peut-être traduit-elle dans son rêve le moindre de mes mouvements* » (Willems 1995 : 109)¹⁵. Dans *Elle disait dormir pour mourir*, le Père raconte les mouve-

¹² Witold Wołowski parle d'un « encadrement » du texte dramatique en distinguant trois cas de figure : encadrement hétérogénéique, encadrement homogénéique et encadrement mixte (Wołowski 2007 : 188–201).

¹³ <http://users.skynet.be/fralica/refer/lexique/dlexnp.htm>, <https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/paratexte/> (consulté le 2.12.2018).

¹⁴ Ces précisions ont été introduites dans la traduction de Maria Sommer, *Of und der Mond*, Berlin 1955, Kiepenheuer-Bühnenverlag, pp. I–VIII.

¹⁵ C'est l'auteur qui souligne.

ments et les gestes d'Hélée et du Soldat pendant qu'ils les exercent à la manière d'un jeu pantomimique, sans prononcer un mot : « Le soldat se tait à présent. Hélée ne répond pas. / Mais elle chante en elle-même / en silence, / comme elle a l'habitude de le faire/ quand le jour se lève / ou le soir/ quand le silence vient avec l'obscurité » (*DPM*, 52) ou un autre extrait : « Le Père : Il ouvre la lettre, la tire de l'enveloppe, la déplie. Et voici ce qu'il y a dans la lettre. *Silence. Le Soldat lit à voix basse, et puis le Père dit ce que le Soldat voit* » (*DMP*, 58)¹⁶.

CONCLUSION

À en croire Patrice Pavis « la détermination du genre n'est plus une affaire de classement plus ou moins subtil et cohérent, mais la clé d'une compréhension de tout texte par rapport à un ensemble de conventions et de normes » et l'étude générique « éclaire l'originalité de l'œuvre et de son fonctionnement » (Pavis 2009 : 147).

La création postmoderne de Paul Willems recourt à divers techniques, non seulement dramatiques. En étudiant ses pièces de théâtre, nous avons constaté plusieurs niveaux de transgression générique concernant les formes du dialogue (les topos linguistiques personnalisés, l'insertion des expressions figées), la composition interne (récit pour les enfants, conte merveilleux), les séquences didascaliques (plusieurs formes de narration théâtrale) ou l'introduction des éléments paratextuels (péritexte et épitexte).

L'écriture dramatique de l'écrivain belge, très intense et riche en symboles divers¹⁷, intervient au moment où le théâtre européen est en recherche de formes nouvelles qui contestent tout l'héritage dramatique/littéraire/scénique. Paul Willems se place à rebours des tendances et pratique un théâtre original ; un théâtre poétique où il insère les éléments de plusieurs genres.

La « spécificité de l'écriture de théâtre est d'autant mieux perçue par Paul Willems qu'il a commencé par écrire des romans et des proses poétiques, et qu'il est revenu (...) à la forme narrative avec des nouvelles » (Spinette 1989 : 262) après s'être majoritairement consacré au théâtre¹⁸.

BIBLIOGRAPHIE :

- ANGELET Christian, 1998, *Paul Willems*, (in :) *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XX^e siècle*, Martine Bercot, André Guyaux (dir.), Paris : Le Livre de Poche, 1163–1164.
 BARTHES Roland, 1964, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Éditions du Seuil.
 COUPRIE Alain, 1994, *Lire la tragédie*, Paris : Dunod.

¹⁶ Il est intéressant d'évoquer ici la pièce appartenant au théâtre symboliste français, à savoir *Le Soulier de satin* de Paul Claudel où on peut observer aussi le jeu avec l'ombre double.

¹⁷ Dans un autre article, publié dans la revue *Studi Francesi* (2019, n° 189, vol. 3, année LXIII), nous étudions l'isotopie de l'élément aquatique dans *Elle disait dormir pour mourir* de Paul Willems.

¹⁸ Son héritage littéraire comprend une quinzaine de pièces de théâtre et huit textes narratifs (cf. Emond, Kerckhove 1992 : 325).

- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, 1975, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris : Minuit, Collection Critique.
- DERRIDA Jacques, 1986, *Parages*, Paris : Galilée.
- EMOND Paul, RONSE Henri, KERCKHOVE Fabrice van de (éds.), 1992, *Le monde de Paul Willems. Textes, entretiens, études*, Bruxelles : Labor, Archives du Futur.
- LORIAU Henri-François, PANTKOWSKA Agnieszka, 2001, Paul Willems : le dernier écrivain belge?, *Studia Romanica Posnaniensia* 28 : 149–162.
- MAINGUENEAU Dominique, 2004, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris : Armand Colin ; texte en pdf disponible en ligne « Typologie des genres de discours », 1–6, <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Typologie-des-genres-de-discours.pdf> (consulté le 29.11.2018).
- MALITA Ramona, 2015, *Le roman staëlien* Corinne ou l'Italie – un cas de transgénéricité ?, (in :) *La transgression dans la littérature française et francophone*, Anna Ledwina (éd.), Opole : Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 31–40.
- MONTANDON Alain (éd.), 2009, *Fortunes et infortunes des genres littéraires*, Cahiers de l'Echinox 16.
- PAVIS Patrice, 2009, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Armand Colin.
- 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 (éd.), Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 15–44.
- SCHERER Jacques, 1986, *La dramaturgie classique en France*, Paris : Nizet.
- SIMON Sherry, 1984, Écrire la différence. La perspective minoritaire, *Recherches sociographiques*, 25(3) : 457–465.
- SOMMER Maria, 1955, *Of und der Mond*, Berlin : Kiepenheuer-Bücherverlag.
- SPINETTE Alberte, 1989, *Lecture*, (in :) Paul Willems, *La Ville à voile* suivi de *La Vita breve* Bruxelles : Éditions Labor, 261–276.
- WILLEMS Paul, 1962, *Il pleut dans ma maison*, Bruxelles : Éditions Brepols.
- WILLEMS Paul, 1989, *La Ville à voile* suivi de *La Vita breve*, Bruxelles : Éditions Labor.
- WILLEMS Paul, 1995, *Théâtre (1954–1962). Off et la lune, La Plage aux anguilles, Marceline*, Bruxelles : Éditions Labor, Archives du Futur.
- WILLEMS Paul, 2000, *Elle disait dormir pour mourir*, Bruxelles : Cahiers du Rideau.
- WOŁOWSKI Witold, 2007, *Du texte dramatique au texte narratif. Procédés interférentiels et formes hybrides dans le théâtre français du XX^e siècle*, Lublin : Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.