

Faculté de philosophie, arts et lettres

La mer : du registre imaginaire à la désidentification

Les cas singuliers de *L'Équateur* de Liliane Wouters et de *La Vita breve* de Paul Willems

Auteur : Denis Lepinois

Promoteur(s) : Pierre Piret

Année académique 2022-2023

Master [120] en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité approfondie

Je tiens à exprimer ma gratitude à mon promoteur, le Professeur Pierre Piret, pour ses conseils avisés et sa disponibilité m'ayant permis d'être le nautonnier de cette recherche. Ses cours passionnants m'ont ouvert tant à des savoirs littéraires qu'humains. Ce mémoire doit beaucoup à ces derniers.

Je remercie mon père pour ses nombreuses relectures et le goût des lettres qu'il m'a transmis, avec lequel j'ai bâti ma charpente. Liliane, merci d'avoir pris le temps de me relire. Enfin, j'adresse mes remerciements à Eugénie, pour ses relectures, nos discussions enrichissantes et son soutien intarissable grâce auquel j'ai gardé le cap.

Ma pensée va vers mes amis et collègues romanistes et tous les moments que nous avons partagés : qu'est-ce qu'un navire sans équipage ?

Merci à tous ceux, famille proche, amis lointains, qui ont soufflé dans mes voiles.

*Mille moi, mille mensonges.
Lequel suis-je, si je suis
plus que l'ombre qui s'allonge
à mes pieds, et que je fuis ?*

- Liliane WOUTERS, dans *Changer d'écorce*¹.

¹ WOUTERS Liliane, *Changer d'écorce. Poésie 1950 - 2000*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2001, p. 64-65.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION GÉNÉRALE	7
CHAPITRE I. LA MER, UNE INSPIRATION DANS L'ŒUVRE DE WILLEMS ET WOUTERS	10
1. Introduction	10
2. La mer dans l'œuvre poétique de Liliane Wouters : du singulier à l'universel	10
2.1. La mer du Nord et l'identité belge	11
2.2. La mer intérieure et l'entrée dans le Tout	12
2.3. Une réflexion sur l'identité	13
2.3.1. Corps et âme	14
2.3.2. Multiplicité identitaire	17
2.3.3. Changer d'écorce : de renaissance en renaissance	19
2.4. Conclusion	22
3. La mer dans l'œuvre théâtrale de Paul Willems	22
3.1. L'eau, à la source de la vie et de l'œuvre	22
3.2. Le pouvoir initiatique de l'eau	25
3.3. Une poétique de la mémoire	29
3.3.1. La mémoire et la mer	29
3.3.2. Ruines, épaves	31
4. Conclusion	35
CHAPITRE II. LA MER : D'UN MOTIF IMAGINAIRE À UNE LOGIQUE OCÉANIQUE	36
1. L'imaginaire de la mer	36
1.1. Dialectique de la vie et de la mort	36
1.2. La mer et le temps	39
1.3. L'illimité, l'inconnu : angoisse et désir	40
2. <i>L'Équateur, La Vita breve</i> : les récits antérieurs	43
2.1. Le passage de la Ligne	43
2.2. Le dépassement de Lands Ends	46
3. Conclusion	49
CHAPITRE III. LE THÉÂTRE ET LA MER. IMPLICATIONS DRAMATURGIQUES DE LA MER DANS <i>L'ÉQUATEUR</i> ET <i>LA VITA BREVE</i>	50
1. <i>Le Théâtre et la mer</i> de Regnault : éléments d'introduction	50
	5

1.1.	Le théâtre, une navigation seconde	53
2.	La mer, la mort. Analyse de <i>L'Équateur</i>	56
2.1.	Passer l'équateur : une symbolique carnavalesque ?	56
2.1.1.	Perdre son ombre, perdre son moi	56
2.1.2.	Être son corps, avoir son corps	59
2.1.3.	« Danser sur un volcan » : un moyen d'endiguer l'angoisse ?	61
2.1.4.	Le bal costumé : renaître sous un autre masque	63
2.2.	Le temps de la mer : aspects tragiques dans <i>L'Équateur</i>	69
2.2.1.	Le temps de la navigation	69
2.2.2.	Temporalité tragique	70
2.2.3.	Le mécanisme tragique	72
2.2.4.	Effets sur le spectateur	74
3.	La mer, la mer, toujours représentée. Analyse de <i>La Vita breve</i>	75
3.1.	Les manifestations marines	76
3.2.	Le mouvement de houle : une oscillation généralisée	77
3.2.1.	Le lieu et l'action	78
3.2.2.	La poupée	80
3.2.3.	La langue	81
3.2.4.	La logique de l'indécidable	83
3.2.5.	La mer l'emporte toujours	85
3.3.	<i>La Vita breve</i> : l'accomplissement de l'esthétique théâtrale de Willems	86
3.3.1.	La voix/voie de la mer	87
3.3.2.	De la représentation à la « revivance »	91
4.	Conclusion	94
	CONCLUSION GÉNÉRALE	96
	BIBLIOGRAPHIE	99

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Le théâtre et la mer ; ces deux thèmes hétérogènes auraient-ils des accointances ? *A priori*, tout les oppose : la fermeté des planches et la liquidité de l'eau, l'espace maritime incommensurable et les dimensions limitées de la scène. Pourtant, l'héritage littéraire européen laisse derrière lui un nombre impressionnant de pièces fécondées du chant bruisse des surfaces maritimes. Que l'on pense à Racine, à Shakespeare, à Claudel, à Ibsen ou à Maeterlinck et bien vite se présentent à l'esprit les images de bords de mer, de navires ou de tempêtes.

En ce sens, Paul Willems et Liliane Wouters s'inscrivent dans la tradition théâtrale : ce ne sont pas les premiers à accorder une place de choix à la mer dans leur théâtre. *L'Équateur*², créée en 1984 au Théâtre de l'Esprit Frappeur, et *La Vita breve*³, créée en 1991 au Festival de Spa, ont toutefois ceci d'exceptionnel qu'elles mettent en scène une action se déroulant *exclusivement* à bord d'un navire, au beau milieu de l'océan. Si bien qu'avec *La Tempête* de Shakespeare et *Partage de Midi* de Claudel, elles font sans aucun doute partie des pièces de théâtre qui ont conféré le plus d'importance à l'espace océanique.

Étudier ce grand *topos* qu'est la mer, berceau de l'imaginaire qui n'a cessé de faire couler l'encre, de l'Antiquité à nos jours, n'est pas chose aisée. De plus, la mer est une source intarissable de métaphores qui se prête facilement à la poésie, surtout chez les romantiques – « Homme libre, toujours tu chériras la mer⁴ ! » – mais qu'en est-il au théâtre ?

Dès une première lecture des œuvres qui nous intéressent, on remarque que les deux dramaturges belges ne confinent pas la mer à sa traditionnelle fonction de support de l'imaginaire. Elle n'y est ni l'objet de figures poétiques ni un endroit idyllique qui viendrait inspirer un quelconque personnage. En bref, elle n'est nullement le prétexte à autre chose qu'elle-même. Bien au contraire, l'élément marin semble à la fois imposer sa logique aux représentations, mais aussi sous-tendre la création de celles-ci. C'est très clair dans la pièce de Wouters, car les personnages vivent l'expérience d'une immobilisation en pleine mer : tout instrument de navigation étant inopérant, le bateau chavire vers la ligne équatoriale. Incapables de poser une action qui puisse infléchir leur destin, ces derniers sont totalement soumis aux

² WOUTERS Liliane, *L'Équateur* suivi de *Vies et morts de Mademoiselle Shakespeare*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1984. Nous mentionnerons désormais cette édition en utilisant l'abréviation *L'Éq.* pour référer à *L'Équateur*.

³ WILLEMS Paul, *La Ville à voile. Pièce en quatre actes*, suivie de *La Vita breve, pièce en treize épisodes*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1989. Nous mentionnerons désormais cette édition en utilisant l'abréviation *LVB* pour référer à *La Vita breve*.

⁴ BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, édition établie par John E. JACKSON, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 1999, p. 64.

flots. L'influence de la mer est également prégnante chez Paul Willems, mais demande une analyse plus fine pour percevoir l'ampleur de ses effets, qui sont à la fois langagiers et dramaturgiques.

De ces premières observations sont nés les questionnements qui ont guidé notre recherche : quelle influence peut exercer la mer sur une représentation dont la toile de fond se confond avec les flots et pourquoi les deux auteurs l'ont-ils choisie pour cadre ? Quels effets dramaturgiques naissent de ces rencontres singulières entre l'espace théâtral et l'immensité océanique ? Enfin, quels effets peut provoquer une telle esthétique sur le spectateur ?

Pour y répondre, nous nous sommes d'abord penchés sur l'ensemble de l'œuvre des deux auteurs belges avec l'intention d'y déceler leur rapport à la mer. Que ce soit dans la poésie de Liliane Wouters ou dans le théâtre de Paul Willems, l'eau et la mer revêtent de nombreuses significations. Tantôt elles permettent de penser les mystères de l'identité, tantôt d'appréhender le fonctionnement de la mémoire. En ce sens, nous verrons que les œuvres théâtrales qui nous intéressent ne sont pas isolées, mais témoignent bien de l'esthétique de leur créateur.

Afin d'apprécier la fonction que confèrent les deux dramaturges à la mer, il est nécessaire de comprendre les significations auxquelles la tradition l'a souvent associée. *L'Eau et les rêves* de Gaston Bachelard et *L'Eau et la mort* de Jean Libis seront de précieuses ressources pour ce faire. Il ne s'agira pas d'aborder l'élément aquatique dans sa totalité, mais bien de cerner ce qui fait la spécificité des eaux marines. S'ensuivra une mise en perspective avec les récits qui sont à l'origine de *La Vita breve* et de *L'Équateur*. Le premier est conté par l'auteur en personne, quand le second est une hypothèse que nous posons : la pièce regorge de similitudes avec ce que les navigateurs du XV^e siècle nommaient « le passage de la Ligne ». Par ce parallélisme, nous pourrions apprécier l'originalité avec laquelle les deux auteurs s'emparent de l'imaginaire marin.

Il s'agira, ensuite, d'analyser concrètement les effets dramaturgiques que provoque la mer dans ces deux œuvres. *Le Théâtre et la mer* de François Regnault permettra, en guise d'introduction, d'explicitier les liens entre l'art théâtral et le milieu marin. Si cette comparaison ne va pas de soi, on remarquera, en allant vers l'essence de l'art théâtral, que de curieuses similarités les unissent. L'analyse détaillée de *L'Équateur*, puis de *La Vita breve* ne fera que renforcer ces liens. Dans la première, il s'agira de mettre en exergue la logique du renouvellement identitaire qui parcourt la pièce, ainsi que les aspects tragiques induits par sa temporalité particulière. Dans la seconde, nous montrerons que l'ensemble de la représentation est régie par une logique de l'indécidable et que l'espace maritime permet au dramaturge

d'explorer les potentialités du théâtre. En quelques mots, notre hypothèse réside dans le fait que ces logiques sont induites par l'élément marin et qu'il en résulte une expérience de la désidentification. Nous utilisons ce terme dans un sens psychanalytique : il s'agit d'un processus qui consiste à « dissoudre les identifications, [à] les mettre en doute et [à] conduire le sujet à affronter ce qu'il y a en lui de trouble quant à sa souffrance⁵ ». La désidentification opère ainsi un glissement de l'imaginaire au symbolique. N'est-il pas contradictoire d'associer la mer à une sortie du registre imaginaire, alors qu'elle est constamment l'objet de métaphores et qu'on lui attribue toutes sortes de significations ? L'ambition de ce mémoire est de montrer qu'il n'est en rien.

⁵ LEGUIL Clotilde, « Le sujet lacanien, un “Je” sans identité », dans : *Astériorion* [en ligne], n° 21, 2019, s.p.

CHAPITRE I. LA MER, UNE INSPIRATION DANS L'ŒUVRE DE WILLEMS ET WOUTERS

1. Introduction

Ce chapitre liminaire ambitionne de parcourir les œuvres de Liliane Wouters et de Paul Willems en gardant en ligne de mire le motif marin et ses déclinaisons. Que représente la mer pour ces deux auteurs qui l'ont longtemps côtoyée ? Quel est son rôle dans leur œuvre et de quelles significations l'ont-ils investie ? Il nous semble pertinent de se questionner à ce sujet avant de s'engager dans une analyse plus singulière des deux pièces qui nous intéressent. Cette vision globale nous permettra, ensuite, d'appréhender le motif marin avec davantage de justesse. Il serait en effet peu vraisemblable que les textes théâtraux que nous étudierons n'entrent pas en résonance avec l'ensemble de l'œuvre des auteurs.

En premier lieu, nous aborderons l'œuvre poétique de Liliane Wouters. Son ampleur nous interdisant l'exhaustivité, nous lui préférons un glanage parmi ses recueils. La mer revêt une importance capitale dans toute l'œuvre, aussi verrons-nous qu'elle est investie de significations identitaires multiples, pouvant être à la fois le point de ralliement d'un peuple comme ce qui fonde l'identité singulière du sujet lyrique. Cette réflexion identitaire complexe nous mènera finalement à une sorte de théorie du renouvellement identitaire qui n'est pas sans lien avec *L'Équateur* et qui paraît chère à l'autrice.

Cela fait, nous entrerons dans l'œuvre théâtrale de Paul Willems grâce aux nombreux écrits qu'il a laissés à la postérité : ces derniers sont riches de sens puisqu'il y aborde souvent l'influence majeure que l'eau, la mer et les lieux, comme les villes portuaires d'Ostende et d'Anvers, ont exercée sur lui et ses textes. Toute une poésie jaillit des sources aquatiques qui ont tant envoûté l'écrivain. La poursuite de celle-ci nous conduira à entrevoir les liens étroits qui unissent la mer, la mémoire et l'art théâtral.

2. La mer dans l'œuvre poétique de Liliane Wouters : du singulier à l'universel

L'œuvre poétique de Liliane Wouters est si vaste et si riche qu'elle pourrait faire l'objet de nombreuses recherches. Souvent rattachée à la tradition d'un Rutebeuf ou d'un Villon, sa poésie questionne avec originalité des sujets tels que la mort, la religion – et on reconnaît immédiatement son érudition à son propos – l'amour et l'identité – son identité de poète, de

femme, avant tout ; mais aussi la nôtre, en tant qu'êtres humains. Qui parcourt l'œuvre de l'écrivaine remarquera également le motif de la mer qui la traverse, lequel nous intéressera principalement ici. Le titre d'une anthologie, parue en 1997, et rassemblant les recueils qui la précèdent – *La Marche forcée* (1954), *Le Bois sec* (1960), *Le Gel* (1966), *L'Aloès* (1983) et *Journal du scribe* (1986) – est assez évocateur : *Tous les chemins conduisent à la mer*⁶.

2.1. La mer du Nord et l'identité belge

La mer du Nord constitue en quelque sorte, pour l'autrice, un référentiel commun au peuple belge pourtant si divisé. Liliane Wouters, Ixelloise de naissance et Carolorégienne d'emprunt – mais d'ascendance flamande – considère que la mer du Nord est au cœur de l'identité belge : parlant du poète brugeois Guido Gezelle dans *Le Billet de Pascal*, elle qualifie le peuple belge de « peuple de la mer⁷ », auquel la poésie de cet auteur serait adressée. Dans *Grise Belgique* – qui se veut une réponse à la célèbre affirmation de Jules Destrée dans sa lettre au roi Albert I^{er} du 15 août 1912 : « Vous régnez sur deux peuples. Il y a, en Belgique, des Wallons et des Flamands ; il n'y a pas de Belges⁸ » – l'écrivaine confère à la fréquentation de la côte belge une valeur presque initiatique :

C'est là [la côte belge] qu'on devient belge, là
qu'on va pêcher ses premières crevettes.
Venus de Zottegem ou de Waha,
c'est là que tous ensemble on fait trempette.

Que belges sommes dans notre âme
toute bercée au vent du Nord,
[...]
belges depuis le premier sable
de la première plage⁹ [...]

Qu'on soit Wallon ou Flamand, c'est en cet endroit que semble se forger une sensibilité particulière qui transcende les différences et nous confère une identité nationale commune. Si la mer du Nord peut occuper cette fonction unificatrice, les évocations de la mer comme nom commun prennent un sens bien plus personnel.

⁶ WOUTERS Liliane, *Tous les chemins conduisent à la mer. Poèmes*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1997. Ce titre est un vers issu de *Journal du scribe*.

⁷ WOUTERS Liliane, *Changer d'écorce. Poésie 1950 - 2000*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2001, p. 21. Par facilité, la majorité des poèmes que nous citerons seront référencés à cette anthologie, mais notre lecteur pourra trouver les références de tous les recueils dans la bibliographie.

⁸ La retranscription entière de la lettre est accessible ici :

https://connaitrelawallonie.wallonie.be/sites/wallonie/files/jules_destree_lettre_au_roi_1912.pdf

⁹ *Ibid.*, p. 243-244.

2.2. La mer intérieure et l'entrée dans le Tout

À de nombreuses reprises, la poétesse compare le sang qui irrigue le corps à des eaux océaniques :

La main près de ton oreille
entends le *flux* qui s'éveille
Le nocturne et lourd secret
d'un *océan* pris aux rets.
Captif de ta chair profonde,
entre ses *rives* il gronde.
Entends donc battre cette *eau*
privée de ciel de bateaux,
par la lune désirée
pour l'étreinte des *marées*
et qui dépose aux confins
de ton corps d'amères faims¹⁰.

La métaphore filée illustre une véritable mer intérieure qui sourd dans le corps. La mer, dans ce cas, au lieu d'identifier un peuple, symbolise ce qu'il y a de plus personnel en nous – littéralement ce qui nous *anime*, dans la mesure où le sang porte la vie. Le sang connote également l'héritage, la transmission ; en ce sens, il désigne ce qui fait de nous des êtres uniques. Mais cette métaphore indique autre chose : notre mer intérieure, certes singulière, demeure tout de même à l'image de la « mer-paysage », faisant donc écho à une extériorité. Cette mise au diapason de l'intérieur corporel à l'extérieur terrestre augure parfois une entrée dans l'universel :

À moi mon sang ! Sur la terre
j'ai pris racine, je sens
le flot, battre mes artères,
son bruit mesurer le temps.

Un coup à chaque seconde.
Cœur, frappez, tournez, moteur.
Je vis, je m'éveille au monde,
il est juste à ma hauteur.

Juste à point pour que j'y morde.
Tant de faims ! Plus de merci.
J'userai jusqu'à la corde
ce que je possède ici¹¹.

Le *je* poétique s'unifie au monde qui l'entoure : le corps et les éléments – la terre et l'eau – s'accordent, plaçant ainsi le sujet dans une réceptivité métaphysique qui lui fait ressentir le

¹⁰ *Ibid.*, p. 36. (Nous soulignons.)

¹¹ *Ibid.*, p. 37-38.

temps dans les battements du cœur. L'invisible temporel étant matérialisé, il en résulte une sorte de révélation, d'éveil au monde. Ce poème ne peut que retenir notre attention, puisque les deux premières strophes seront exactement prononcées par Hildegarde, personnage de *L'Équateur*, lorsque l'équipage s'apprêtera à franchir la ligne équatoriale qui, nous le verrons, charrie une symbolique de renouveau identitaire. L'inscription du singulier dans l'universel par le biais de l'image marine apparaît également dans une strophe issue du recueil *L'Aloès* :

Nous sommes grains d'un même sable,
vagues d'un pareil océan,
feux de l'astre unique, immuable,
haleine arrachée au néant¹².

Si ce poème aborde précisément l'union entre deux êtres, il ne révèle pas moins comment la mer est employée pour illustrer l'inscription de sujets singuliers – « grains » et « vagues » – dans un Tout qui les dépasse – « sable » et « océan ». Aussi l'union amoureuse et l'union cosmologique s'accomplissent-elles simultanément. La prégnance des éléments est, cette fois encore, significative de l'unification entre le sujet et le monde : le sable, l'océan, le feu et l'air sont tous les quatre réunis.

Ainsi, la mer qui apparaissait d'abord comme le reflet de l'intime – du latin *intimus*, ce qui est le plus intérieur – par son association au sang, s'avère être aussi ce qui est le plus universel. Cette métaphore marine lie donc, chez Wouters, l'humain avec ce qui le dépasse, matérialise l'immatériel. Contrairement à la mer du Nord qui engage le sujet dans un *nous* identitaire – les Belges –, la mer en son sens commun *ancree* le sujet dans un *nous* indéfini. Dès lors, cette entrée dans le *nous*, le Tout, est proprement « dés-identitaire » : l'union cosmologique qui en résulte n'identifie la personne qu'en tant qu'être humain. En d'autres termes, cette rencontre avec ce qu'on peut nommer « l'Autre » révèle au sujet sa véritable condition : il n'est qu'un grain de sable dans un vaste océan.

2.3. Une réflexion sur l'identité

Notre lecteur l'aura compris : derrière ce motif marin, Liliane Wouters propose un véritable questionnement sur l'identité. Et pour cause : cette quête identitaire est centrale dans toute sa poésie. Yves Namur de nommer significativement sa postface de l'anthologie *Changer d'écorce* « Liliane Wouters et les nudités de l'être¹³ ». L'œuvre de Wouters semble, en effet, mettre à nu l'être pour mieux le sonder : est-on le corps qui nous étreint ? Est-on l'âme qui

¹² *Ibid.*, p. 93.

¹³ *Ibid.*, p. 307-323.

s'évade ? Comment être au monde dans ce corps qui nous est attribué ? Ces questions infusent la poésie de l'autrice, aussi allons-nous les explorer et voir, ensuite, quel rôle y tient la mer.

2.3.1. Corps et âme

Chez Wouters, la distinction entre le corps et l'âme s'avère fondamentale tant elle revient dans son œuvre ; outre sa poésie, nous verrons qu'elle revêt aussi une grande importance dans *L'Équateur*. Tout d'abord, plusieurs textes présentent le corps humain comme ce qui emprisonne l'âme. C'est le cas dans *Chant du corps*, issu du recueil *Le Bois sec* :

Jour par jour creusant l'espace,
prenant forme patiemment,
comme il a trouvé sa place
parmi les quatre éléments.

Comme il poursuit bien sa course
au milieu du fleuve humain.
À peine jailli de source
poussé vers quels lendemains.

Ce voyage sur la terre
sans vous l'aurais-je entrepris
os puissants, chaudes artères,
muscles dont je sais le prix.

Si vous êtes peu de chose
et déjà promis aux vers
votre espace de chair close
me livre tout l'univers.

Prison de mon âme, cage
où dort un oiseau captif,
par vos barreaux le visage
du monde me frappe au vif.

Ô corps, si je t'abandonne
un jour, comme un vêtement,
ne m'en veuille point, pardonne
à qui t'aima fortement¹⁴.

Le *je* poétique présente son corps en tant qu'indéniablement nécessaire à sa vie sur terre, mais tout de même comme une altérité, quelque chose qui n'est pas totalement lui, ce que suggère l'usage des deuxième et troisième personnes. Autre dualité qui s'amorce dans ce poème : le corps est voué à disparaître, soumis au temps humain, tandis que l'âme – ce qui *habite* cette chair – paraît éternelle. Enfin, le corps emprisonne l'âme¹⁵ ; ce qui implique que lorsqu'il périra,

¹⁴ *Ibid.*, p. 27-28.

¹⁵ On retrouve des concepts similaires dans *Phédon* de Platon, chez Origène ou chez Saint-Augustin.

« l'oiseau captif » qu'est l'âme pourra s'émanciper de lui. Cela étant, le sujet poétique envisage son corps sous la forme de l'avoir¹⁶, situant son être dans une immatérialité : le *je* de la dernière strophe marque bien la distinction entre l'être et son enveloppe corporelle – « vêtement ».

D'une étoile, issu du même recueil, présente aussi la mort comme la libération de l'âme dans une strophe assez explicite :

Qui veut vivre, il faut qu'il meure,
qu'il se perde biens et corps.
Il vint nu dans sa demeure,
il s'en va plus pauvre encor¹⁷.

Dans une sorte d'inversion, la poétesse présente la mort comme le début de la vie : nous étions un être immatériel avant la naissance et le retour à cet état, après la mort, est libérateur et signe de vie¹⁸. On peut même arguer que cette conception rend inopérants les concepts traditionnels de vie et de mort, comme le montre *La Corde raide* :

Je n'ai plus les pieds sur la terre.
Où je vais nul ne me suivra.
Je retourne au lieu solitaire
d'où le souffle un jour me tira.

Au sommet dont j'eus connaissance
avant que mon âme prît corps.
Au pays d'avant la naissance
où je peux marcher sans mon corps.

Que les heures passent. J'avance
sur la corde raide, au tournant
d'un futur qui déjà commence,
d'un passé qui fut maintenant.

Est-ce vie ? Est-ce mort ? Les hommes
parlent dans un rêve éveillé.
Si tu veux sortir de ton somme
près de moi demeure à veiller¹⁹.

L'existence de l'âme semble préexister à sa matérialisation dans un corps. Aussi le cycle de la vie humaine forme-t-il une boucle, dès lors que la mort est synonyme de retour en ce « pays d'avant la naissance ». Et tous les êtres sont emportés dans cette spirale, comme l'indique l'avant-dernière strophe : pris dans une inexorable temporalité, le présent est impalpable dans

¹⁶ Il est explicitement décrit comme tel dans *Escapes* (issu du recueil *Le Gel*) : « Corps devenu mien, formé / sans ma volonté, / corps dont je pris connaissance / par tant de naissances / logis provisoire où je / devine que bouge / l'âme, ou ce que j'en pressens / au fond de mon sang. / [...] ». Voir : *Ibid.*, p. 154.

¹⁷ *Ibid.*, p. 54.

¹⁸ Notons, à titre informatif, que cela se rapproche d'une conception palingénésique de la vie.

¹⁹ *Ibid.*, p. 53.

la mesure où il est toujours déjà passé ou futur. Finalement, cette impossibilité d'appréhender le présent²⁰ consiste en une mise en doute de la capacité à être au monde dans notre condition mortelle, car il demeure impossible de dire « je suis » ; on a été et on sera, mais on n'est jamais²¹.

Or, cette libération de l'âme que procure la mort s'accompagne d'une certaine révélation. Dans *Le Billet de Pascal*, la poétesse évoque le décès de sa grand-mère et parle d'atteindre l'extase :

Les bras ouverts, Clémence, elle s'en va.
À l'instant où se fige son haleine,
o fontem, fontem,
je vois, sur son visage,
ce que j'ai su, plus tard, être l'extase.
O fontem aquae vivae.
« Hors du monde sensible et de soi-même »
comme chez la Thérèse du Bernin,
dans le regard de quelques suppliciés
ou dans les yeux de ceux qui s'aiment quand
le plaisir prend la forme d'un tourment.
L'extase, donc. L'extase pure et nue²².
[...]

Deux références sont convoquées ici. Premièrement, la phrase en latin²³ est tirée du « Mémorial » de Blaise Pascal, texte court qui est communément appelé la « Nuit de feu »²⁴. Pour le résumer, ce texte écrit dans la nuit du 23 novembre 1654 raconte l'expérience mystique qu'a vécue Pascal, sorte de révélation divine qui lui fait atteindre un sentiment de joie, de plénitude. La sculpture du Bernin représente Thérèse d'Avila, elle aussi dans une expérience mystique : dans son autobiographie, elle relate comment elle fut transpercée par l'amour de Dieu, provoquant une douleur plus spirituelle que physique mais, paradoxalement, suscitant une sensation de douceur et d'amour. Autant dire que l'extase dont parle l'autrice fait écho à ce lien avec Dieu, l'expérience d'une dématérialisation qui sépare l'âme du corps et se vit dans

²⁰ C'est d'ailleurs ce qu'affirme la poétesse dans *Le Journal du scribe* : « Le fou habite le présent / et le sage l'éternité. / Je dis que le présent n'existe pas, / qu'entre hier et demain nous avançons / sur un fil plus léger / que ceux tissés par l'araignée, / qu'entre demain et hier / il n'y a que l'espace d'une haleine / [...] ». Voir : *Ibid.*, p. 292.

²¹ Remarquons la similitude avec l'hébreu biblique, dans lequel le verbe *être* se décline au passé et au futur, mais pas au présent, et la pensée sémitique qui pense l'être dans une notion de devenir.

²² *Ibid.*, p. 23-24.

²³ La phrase complète étant : « *De reliquerunt me fontem aquae vivae* ».

²⁴ On notera, pour l'anecdote et sans vouloir comparer les deux auteurs, qu'Éric-Emmanuel Schmitt a décrit son expérience mystique dans le désert d'Algérie dans un roman du même nom, *La Nuit de feu*.

la mort, mais encore dans l'amour²⁵, semble-t-il, qui mêle également plaisir et tourment. Cette atteinte de l'extase infuse vraiment l'œuvre de Liliane Wouters : notre lecteur le verra dans notre analyse de sa pièce, le passage de la ligne équatoriale permet aussi d'y parvenir. Or, ce passage revêt tant une symbolique de mort que celle d'un renouvellement identitaire. Par conséquent, il n'est pas étonnant de constater que dans d'autres poèmes, ce n'est pas à la mort qu'est conféré ce pouvoir extatique, mais bien à la quête identitaire. Voyons, à cet égard, la deuxième strophe de *L'Œil frontal*, du recueil *Le Gel* :

Revenu d'un voyage au fond de moi, rompant
avec l'espace intérieur, pour une morne
reconnaissance de l'habituel arpent
– de long en large, quelques pieds, sous une borne
depuis toujours promise à mon regard –
je me souviens des terres parcourues
le temps d'un battement de cils où, sans égards
pour le témoin oculaire à la vue
perçante, je n'ai l'image que ses yeux
disaient réelle. Rien n'est vrai. Sauf la descente
à travers soi, à travers l'autre, dans ces lieux inviolés,
lorsque du corps l'âme s'absente
cherchant le souffle autrefois nommé Dieu²⁶.

La recherche de son être permet l'accès à une vérité, voire à *la* vérité, du seul fait que rien n'est vrai sinon cette atteinte de l'essence du sujet. Cette vérité transcendante ne paraît abordable que par le détachement de la matérialité corporelle. Encore une fois, Wouters affirme la primauté de l'âme sur celle du corps, en ce sens que ce dernier n'est que vanité, n'est qu'enveloppe périssable, et que la nature de l'être, quant à elle pérenne, se cherche dans l'immatériel et le spirituel.

2.3.2. *Multiplicité identitaire*

S'il y a quête identitaire, son aboutissement ne semble pas pour autant conduire à la fixation d'une identité unique et indéfectible. Plusieurs poèmes montrent, en effet, comment le sujet lyrique est habité par diverses voix, comme *Cohortes* (du recueil *Le Gel*) :

Ce n'est pas un rêve, c'est
la réalité seconde,
la terre où je trouve accès
de l'autre côté du monde

²⁵ À ce sujet, deux vers significatifs dans *Le Jardin clos* (issu du recueil *Le Gel*) narrent le sentiment de sortie du corps provoqué par l'union amoureuse : « Par quel miracle changeons-nous de corps ? / Le sien m'absorbe et je respire encor. ». À l'âge classique, l'orgasme était d'ailleurs appelé « la petite mort ». Voir : *Ibid.*, p. 89.

²⁶ *Ibid.*, p. 57.

Abolis, le temps, l'espace,
remonté, le cours humain.
Le corps demeure à sa place,
l'âme prend d'autres chemins.

Ô mémoire troglodyte !
Tu te loves dans ces creux
millénaires où médite,
toujours seul, un sang nombreux.

Les cavernes de l'ancêtre
commun, les caves du roi,
les châteaux où je peux être
tous, sans cesser d'être moi.

Mille dans le corps unique
– même peau jusqu'au linceul –
mille dont chacun abdique
pour ne paraître qu'un seul.

Mille moi – les uns qui viennent
de très longtemps, de très loin,
et qui sans moi se souviennent
dans ma chair, profonds témoins.

Mille moi, ceux qui mûrissent
sur les arbres de demain,
ceux d'aujourd'hui, leurs prémices
que je serre entre les mains.

Mille moi, mille mensonges.
Lequel suis-je, si je suis
plus que l'ombre qui s'allonge
à mes pieds, et que je fuis²⁷ ?

L'âme du sujet lyrique se détache de l'apparence corporelle, formant une unicité trompeuse, et entre en communion, pourrait-on dire, avec une multiplicité d'autres âmes, passées (celles de « l'ancêtre commun ») comme futures (« qui mûrissent sur les arbres de demain »). Il y a les « moi » dont le corps seul se souvient, puisqu'inscrits dans une mémoire inconsciente qui n'est pas appréhendable par l'esprit mais se marque autrement – « dans ma chair ». Il y a également les « moi » de demain, qui sont certes les fruits du sujet actuel mais qui toujours « mûrissent », donc différent. Par conséquent, ces sujets demeurent tous distincts : le sujet lyrique n'est ni réductible à l'un d'eux – trompeurs, ils sont « mille mensonges » – ni réductible à la *somme* de ces « moi », car il est « plus que l'ombre qui s'allonge à [ses] pieds ». C'est cette ombre que fuit le poète, cette trace du corps qui donne l'illusion de n'être qu'*un*. Mais le mystère de l'identité, non élucidé, subsiste : dans ce corps « quelqu'un est présent, quelqu'un / est objet,

²⁷ *Ibid.*, p. 64-65.

seigneur, principe, / seul domaine, lieu commun ; *quelqu'un dit "Je"²⁸* [...] », peut-on lire dans une autre strophe du même poème. Qui est ce « Je » ? C'est dans cette quête que le poète se lance.

2.3.3. *Changer d'écorce : de renaissance en renaissance*

Le sujet, chez Wouters, est une entité qui se constitue au fil des renaissances. Toujours il doit renaître pour approcher son essence :

De toute pierre qui nous blesse faisons feu.
Faisons soleil de la plus noire issue.
J'accomplis vœu de verbe et d'existence, vœu
de m'affirmer à travers chaque mue.
Pour la quantième fois sorti de ce cocon,
à grand effort, à grand ahan, longue gésine.
Sueur de sang, de larmes. Le fécond
travail de parturiente, sans lésine,
sans fuite. Moi peut-être au bout de ce tunnel
ou pas encore moi mais l'âme en devenir
que chaque instant rapproche de l'originel
visage. Moi, l'insecte, le menhir,
le nœud gordien des nerfs à vif, le viscéral
remugle. Moi, formé des sédiments
de mes marées. Moi, durci au très banal
agglomérat de mes jours. Moi, suite de moments
épars, continuité du je parmi les nous,
identité du je à travers tous
les gestes de mon peuple intérieur, la somme
de ses efforts, de ses amours, de ses tourments²⁹.

La quête de soi est présentée comme un véritable travail qui demande sans cesse de chercher plus loin, plus profond dans son être. La saisie de soi échappe toujours au poète puisque, quand il croit l'atteindre, le sujet tend vers un futur, « l'âme en devenir ». Ce dernier est d'ailleurs présenté comme l'objet d'un façonnage – un menhir ou un insecte, qui naît de la métamorphose du cocon³⁰. Pourtant, le poète paraît toucher du doigt une identité pérenne qui réside en lui, en son « peuple intérieur » : elle serait « la somme de ses efforts, de ses amours, de ses tourments ». Or, on l'a vu dans le point précédent, le sujet lyrique ne se laissait pas réduire dans la somme de ses « moi », représentée par son ombre. C'est qu'ici, cette essence de l'être ne fait

²⁸ *Ibid.*, p. 65-66. (Nous soulignons.)

²⁹ *Ibid.*, p. 165-166.

³⁰ Le poème suivant celui-ci dans l'anthologie présente le sujet comme quelque chose qui reprend forme à la suite d'une métamorphose, le comparant aux papillons. Voir : *Ibid.*, p. 166.

pas référence à une quelconque matérialité corporelle qui l'identifierait, mais bien à quelque chose qui apparaît grâce aux métamorphoses. La continuité de l'être est à chercher du côté de ces états épurés générés par chaque renaissance. Et c'est en cela que nous rejoignons, finalement, l'élément marin : les marées symbolisent les changements qui affectent le « moi », mais la quintessence du sujet réside dans les reliquats précieux qu'elles ont laissés derrière elles.

Dès lors, en la figure de la mer cohabitent des fonctions contradictoires : à la fois objet d'une identité nationale, immensité dans laquelle l'homme trouve l'union avec l'Univers, mais aussi identité « profonde », permanence du sujet parmi toutes les identités factices et imaginaires qu'il va endosser au cours de sa vie. Selon nous, le fait que la mer accueille en son sein tant de significations découle de la symbolique de renaissance qu'elle revêt. Nous le montrerons au chapitre suivant, la mer est lieu de naissance comme lieu de mort. Cela se constate dans la poésie de Liliane Wouters. Dans un passage du *Billet de Pascal*, elle mentionne sa naissance sous ces mots : « la mère sombre dans l'oubli, l'enfant débarque³¹, [...] ». L'enfant quitte la mère – et la mer – pour débarquer, métaphore ô combien significative. Et dans *Partir* (issu de *L'Aloès*), la mer accueille la mort :

Partir. Il faut que tu partes.
La terre n'est pas pour toi
ni ses demeures où Marthe
va et vient, ni, sous les toits,
les lumières allumées.
Corps et biens – tout est fumée.
Je navigue vers des lieux
où l'ancre plonge à cent brasses,
où, le soir, jetant mes nasses,
[...]
où j'attends sans peur l'étreinte
de la mort³² [...]

Il en va de même dans certaines strophes d'*Escapes* :

Chute noire, verticale,
gouffre vide où je me fonds.
Voici la dernière escale.
L'ancre ratisse le fond.

L'océan couvre les sables.
La vague emporte ma voix.
Ô minute insaisissable
tu t'échappes de mes doigts³³.

³¹ *Ibid.*, p. 14.

³² *Ibid.*, p. 160-161.

³³ *Ibid.*, p. 155-156.

[...]

Cette mort n'est pas sans rappeler celle d'Icare qui, les ailes brûlées, tombe dans la mer. Cependant, comme nous l'avons montré plus haut, le cours de la vie chez Wouters est souvent inversé, conférant à la mort l'accès à une vérité, à une vie qui commence son cours. Par conséquent, on peut arguer que ce retour à la mer consiste en l'aboutissement d'un cycle qui va renaître avec plus de vigueur. Cette dualité est explicite dans deux vers de *Quatre mille jours* : « néant des vagues dont la houle / un jour t'emporte, un jour te rend³⁴. » La conception de l'identité de Wouters apparaît de manière on ne peut plus claire dans *Pleins pouvoirs* et corrobore cette idée de cyclicité de l'identité :

Revenez dans sept ans car
j'aurai fait peau neuve. L'art
de vivre, pour moi, consiste
à changer d'écorce³⁵. [...]

Le sujet demeure alors toujours mouvant, jamais égal à lui-même. La seule pérennité que l'on puisse trouver réside dans ce qui perdure malgré les changements d'écorces, dans les sédiments de l'être que laisse le passage de la marée. Et nous pensons que la capacité à toucher cet être, à pouvoir dire *je* se situe du côté de la poésie, comme ces strophes à la fin du *Journal du scribe* l'autorisent à penser :

Mon maître est le peseur de mots.
Il me dit : rien ne vaut la page blanche.
L'encre salit le papyrus.

Maître, c'est vrai.
Je sais que mes rouleaux seront poussière,
que mes écrits s'effaceront.

Pourtant, mon rôle est de nommer les choses,
qu'elles durent un jour ou dix mille ans.

Je nomme, donc je suis.

Les nommant, je me dis que rien n'existe
mais je crois exister³⁶.

L'écriture poétique n'est-elle pas le moyen de faire advenir la singularité de notre être tout en se servant des mots de tous ? Selon nous, la quête de Wouters est interprétable en tant qu'une recherche du « Je » en son sens lacanien, celui de l'inconscient, se situant loin des évanescences du moi auquel n'est jamais réductible le sujet.

³⁴ *Ibid.*, p. 92.

³⁵ *Ibid.*, p. 262.

³⁶ *Ibid.*, p. 294. (Nous soulignons.)

2.4. Conclusion

Cette traversée dans l'œuvre poétique de Wouters – bien trop courte pour être exhaustive et épuiser tous les sens dont elle regorge – nous a permis de comprendre deux choses. Premièrement, la mer revêt une grande importance dans sa poésie par les divers emplois que l'on a analysés. Deuxièmement, que la réflexion sur l'identité n'est jamais loin de la mer, même si elle dépasse largement le motif marin et parcourt toute l'œuvre. Si nous avons pris la peine de déployer ces analyses autour du sujet, donnant parfois l'apparence de s'éloigner de notre objet d'étude principal, c'est que la mer dans *L'Équateur* est avant tout le lieu d'une révélation chez les personnages : elle est, en quelques sortes, le reflet de leur condition humaine. C'est pourquoi nous retrouverons dans la pièce de nombreuses similitudes avec les observations de ce présent chapitre, ce qui nous permettra d'appréhender avec plus de justesse et de cohérence la réflexion que propose l'œuvre de cette écrivaine.

3. La mer dans l'œuvre théâtrale de Paul Willems

3.1. L'eau, à la source de la vie et de l'œuvre

L'élément aquatique a marqué la vie et l'œuvre de Paul Willems. On sait combien l'étang de la demeure de Missembourg est ancré dans sa mémoire. C'est que, dès sa tendre enfance, l'écrivain vit au diapason de la nature. Dans ce domaine familial de Missembourg, le jeune Paul passe ses journées au jardin, quelle que soit la saison : « Qu'il pleuve, grêle, vente, neige, qu'il fasse chaud ou froid, hiver comme été : au jardin³⁷. » Cet endroit, qu'il désigne comme un paradis, constitue une sorte d'îlot par son isolement du monde extérieur³⁸, ce qui n'est pas sans rappeler les lieux de ses futures pièces. De fait, Christophe Meurée remarque, dans son introduction à *Il pleut dans ma maison*, en comparant le château bleu imaginaire évoqué par Thomas à d'autres lieux willemsiens, que ces derniers « fonctionnent comme des îlots isolés du monde, aux propriétés parfois magiques (le château de *Warna*, l'appartement des *Miroirs d'Ostende*, la maison des marais dans *Elle disait dormir pour mourir*, le navire de *La Vita breve*, etc.³⁹) ». Cette observation laisse présager à quel point ce lieu de l'enfance a

³⁷ WILLEMS Paul, *Un arrière-pays. Réveries sur la création littéraire*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain UCL (Chaire de Poétique ; 3), 1989, p. 13.

³⁸ « Missembourg, ma maison natale entourée d'eau et de haies, était isolée et protégée du monde. » Voir : *Ibid.*, p. 11.

³⁹ WILLEMS Paul, *Œuvres 3. Il pleut dans ma maison, Warna ou le poids de la neige*, édition établie et présentée par Christophe MEUREE, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, « Archives du futur », 2018, p. 58.

influencé l'œuvre et comment les éléments météorologiques⁴⁰ ont développé la sensibilité de l'écrivain en devenir.

Par ailleurs, l'attachement que l'écrivain éprouve envers les villes d'Ostende et d'Anvers est également notoire. Francophone de famille flamande, Paul Willems a passé beaucoup de temps dans les milieux bourgeois anversoises. Mais ce qui a le plus nourri son imaginaire, à Anvers, est sans aucun doute la proximité de l'Escaut. Dans *Le Monde de Paul Willems* est consigné le souvenir de la nuit où les sirènes des navires remontant l'estuaire atteignirent pour la première fois les oreilles du jeune homme, alors éveillé à cause d'une crise d'asthme – dont il souffrait à cette époque. Depuis lors, il guettait ces appels lointains, notant les heures des marées et se levant de nuit juste pour les entendre. Toujours plus envoûté par ces voix nocturnes, il décida de s'aventurer au vieux port d'Anvers et tomba sous son charme :

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 vent qui jetait pêle-mêle les bruits de la ville dans la nuit. Tout cet inquiétant tohu-bohu me révélait Anvers-de-la-nuit⁴¹.

L'auteur multiplia les explorations de la ville et l'on sait à quel point celle-ci influencera son œuvre. *La Ville à voile* en est le témoin le plus évident : « 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 voile⁴² », écrit-il dans le programme de la pièce. Cette cité flottante se laisse bercer par les flux et les reflux de la mer, aller-retour constant qui annonce la manière dont l'auteur conçoit l'enseignement que délivre le mouvement des vagues. L'Ostende Anadyomène, comme Willems se plaît à la nommer, a aussi été le lieu d'expériences sensorielles fondatrices. Au fil de ses flâneries dans la ville côtière, l'écrivain la découvre. Un jour, une image forte qui ne le quittera plus s'impose à lui :

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.

⁴⁰ La sensibilité au « temps-qu'il-fait » et la capacité de le prédire était l'un des dons qui faisait le génie de sa mère, Marie Gevers. Elle n'a pas manqué de transmettre ce savoir de ce qu'elle appelait les « météores » à son fils.

⁴¹ *Le Monde de Paul Willems. Textes, études, documents*, sous la direction de Paul ÉMOND, Henri RONSE et Fabrice VAN DE KERCKHOVE, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 1992, p. 45-46.

⁴² *Ibid.*, p. 46.

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-vraie⁴³.

Dans cette métamorphose onirique, la ville et la mer ne font plus qu'une ; c'est dire l'influence que l'eau détient dans l'imaginaire willemsien, et ce n'est pas sans rappeler les états de frontières auxquels il prête une si grande importance – comme lorsque qu'une mer brumeuse « épouse l'air » et estompe l'horizon : « On a l'impression que la frontière avec "l'ailleurs" est abolie, et que nous sommes ici et là-bas, hier et aujourd'hui en même temps⁴⁴. » Ces expériences hors du temps annoncent l'état extatique qui transporte le sujet confronté à la poésie du monde. Toutefois, lorsque le dramaturge revit l'Ostende d'après-guerre, le contraste le frappa : « Toutes les fenêtres étaient murées et les façades étaient camouflées en vagues. C'était toute la mer peinte sur les maisons, toute la ville engloutie⁴⁵. » Alors que l'eau et la ville se mariaient avec une harmonie merveilleuse dans son souvenir d'avant-guerre, cette description dépeint plutôt un engloutissement maritime angoissant, cloisonnant. On reconnaît dans ce tableau le décor des *Miroirs d'Ostende*. Dans le programme de cette pièce, il détaille en effet ce souvenir et le met en parallèle avec un autre : celui de l'angoisse qui le saisit, au cours d'un appel téléphonique, après la prise de conscience qu'un être cher pourrait être décédé. Ville engloutie et perte d'un proche, toutes deux relèvent de l'ordre de la « catastrophe essentielle⁴⁶ » : celle, sans doute, de l'évanescence de tout être et de toute chose. Ce que la mer a sublimé par ses flots, elle peut le reprendre et l'engloutir, pourrait-on dire en poursuivant la métaphore marine qu'il employait pour décrire Ostende.

Bien que les anecdotes de Willems concernant ces lieux pourraient faire l'objet d'une analyse plus riche tant elles foisonnent, nous nous en abstenons ici – notre lecteur, s'il le souhaite, trouvera ces informations dans les nombreuses études qui lui sont dédiées. Quoi qu'il en soit, ces propos nous laissent apprécier à quel point l'imaginaire willemsien se nourrit de l'environnement dans lequel fut bercé l'auteur et des éléments qui le constituent, comme le vent et l'eau.

Toutefois, l'eau et la mer ne se limitent pas à des anecdotes biographiques ; elles forment une véritable poétique. Les textes de l'écrivain font d'ailleurs l'objet de plusieurs études qui concernent directement l'élément aquatique : Barbara Wright montre que l'œuvre narrative comme théâtrale de Willems « a macéré dans des souvenirs de mer » et « sent le port

⁴³ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁴ WILLEMS Paul, *Un arrière-pays*, *op. cit.*, p. 6.

⁴⁵ *Le Monde de Paul Willems.*, *op. cit.*, p. 48.

⁴⁶ *Ibid.*

d'Anvers »⁴⁷. Éric Lysøe, quant à lui, propose une analyse centrée sur le premier ouvrage du Belge, *Tout est réel ici*, et son recueil de nouvelles, *La Cathédrale de brume*. Il y souligne la prégnance des quatre éléments – certains personnages étant *fluides*, d'autres plutôt *aériens* –, ainsi que l'aspect dévastateur du feu et la dureté du minéral auquel s'oppose volontiers la plasticité aquatique. Il conclut par une mise en exergue du lien entre l'eau et les « limites de l'écriture » : la voix relèverait de la fluidité aquatique – comme de la féminité⁴⁸ –, alors que l'écriture en serait le dessèchement, expliquant de la sorte l'attrait de l'auteur pour le théâtre qui dépasse la dimension scripturale⁴⁹. Certains articles critiques ambitionnent aussi de décrire une certaine « poétique de l'épave⁵⁰ », selon le terme de Christophe Meurée, montrant ainsi que la réflexion sur la mémoire qui anime l'Anversois s'entremêle à l'imaginaire de l'eau. Enfin, Renata Jakubczuk sillonne l'œuvre pour y distinguer quatre « types » d'eaux : métonymique, métaphorique, symbolique et anthropomorphique⁵¹. Conscients de cette omniprésence de l'eau dans l'œuvre de Willems, nous aborderons d'abord la valeur initiatrice qu'il lui accorde durant les conférences qu'il a données à la Chaire poétique de l'Université catholique de Louvain. Ensuite, nous verrons que l'élément marin est aussi ce qui constitue la poétique de la mémoire qui parcourt toute l'œuvre de l'auteur.

3.2. Le pouvoir initiatique de l'eau

La première conférence dispensée par Paul Willems à l'occasion de la Chaire de poétique de 1988 s'intitule « Les initiations : l'eau, l'oiseau, l'appel ». D'emblée, donc, l'écrivain confère à l'eau un secret dont elle serait détentrice⁵². Ce secret ou savoir, sans surprise, est en lien avec la poésie ou, plus précisément, la poétique de l'auteur dès lors que c'est sa genèse qui est l'objet des conférences. Comme on l'a mentionné, dès l'enfance, l'écrivain a vécu en communion avec ce qui l'entoure au jardin de Missembourg : « Tout dans

⁴⁷ WRIGHT Barbara, « La puissance créatrice de l'eau dans l'œuvre de Paul Willems », dans : *Le Monde de Paul Willems, op. cit.*, p. 60.

⁴⁸ Dans *La Vita breve*, la voix du Vélousseur, qui chante « la mer, le vent, les vagues, le temps, les loups amers », n'est-elle d'ailleurs pas décrite par St. Job comme une « voix de femme » ? Voir : Paul WILLEMS, *LVB, op. cit.*, p. 166-167.

⁴⁹ LYSØE Éric, « Entre pierres et feux : Paul Willems et l'eau des origines », dans : *Paul Willems, l'enchanteur*, sous la direction de Fabrice VAN DE KERCKHOVE, Yves DE BRUYN et Jean DANHAIVE, New-York, P.I.E Peter Lang, 2002, p. 258-277.

⁵⁰ MEUREE Christophe, « *Il pleut dans ma maison*. Introduction », dans : Paul WILLEMS, *Œuvres 3, op. cit.*, p. 42.

⁵¹ Les auteurs proposent, bien sûr, des analyses bien plus fouillées et vastes que les résumés, forcément réducteurs, que nous transcrivons ici. Ces derniers n'ont pour but que d'attester l'importance de l'eau dans l'œuvre de Willems et d'en donner quelques modestes illustrations.

⁵² Notons que Michel Lisse, dans un article qui traite de la poétique de la mémoire développée par Willems durant ces conférences, identifie le secret comme essence même de la poésie, à la suite des propos tenus par l'auteur à ce sujet. Voir : Michel LISSE, « Une poétique de la mémoire. Notes sur *Un arrière-pays* de Paul Willems », dans : *Textyles*, 1992, n° 9, p. 263-270.

mon éducation jusqu'à douze ans m'a préparé à communier avec ce qui m'entoure, à m'y intégrer de la façon la plus directe jusqu'à devenir herbe et arbre⁵³ », avoue-t-il. Dans ce paradis terrestre ont eu lieu les premières expériences qu'il puise dans sa mémoire et élève au rang d'initiations. Ces moments revêtent une grande importance, puisqu'ils sont « à la source même de ce [qu'il écrit], qui sont ce [qu'il écrit⁵⁴] ». C'est d'ailleurs l'instruction dispensée par sa grand-mère qui l'ouvre à ces initiations, elle qui lui apprend à lire avec le *Télémaque* et lui apprend le jardin⁵⁵ « en le vivant⁵⁶ ». Les prémisses d'une poétique s'établissent dans cette éducation particulière :

Ma grand-mère savait-elle que ces méthodes me préparaient aux initiations essentielles ? Savait-elle aussi qu'en se limitant à l'enseignement de la langue et en évitant de me donner un *système de pensée*, elle me rendait apte à saisir, à capter la réalité sans passer par d'autres structures que celle de la langue et de mes sens ? [...] Enfin, ma grand-mère s'est-elle rendu compte qu'elle me donnait en outre les clefs de l'écriture⁵⁷ ?

On voit poindre ce que le jeune Willems apprendra au contact du monde qui l'entoure, où les surfaces aquatiques sont pléthores, cette nature qui révèle à celui qui la connaît *sensuellement* un savoir d'un autre ordre.

La première initiation qu'il aborde dans sa conférence, celle qui nous intéressera ici, concerne les « révélations de l'eau » :

Voici celles dont je me souviens : je devais avoir six ou sept ans quand j'ai senti pour la première fois la pluie sur mon visage et que, au lieu de m'en protéger, j'ai présenté mon front, mes joues à cette caresse dont le plaisir n'était pas seulement sensuel, mais me donnait une joie très pure. Elle me disait « fraîcheur », elle me disait « bonheur ». C'est vers cet âge-là que j'ai appris à nager dans l'étang. Et c'est alors que j'ai « appris » l'eau de la tête aux pieds, et que l'eau de l'étang est devenue ma référence. Plus tard, j'ai connu l'Escaut dont l'eau, non polluée alors, portait limon et sable pur et enfin la mer du Nord que j'aime entre toutes les mers⁵⁸.

Il rencontre graduellement des surfaces aquatiques de plus en plus étendues qui, semble-t-il, lui prodigent un plaisir total, qui dépasse la seule sensualité, et lui communiquent un savoir. Ce souvenir présage le rôle fondamental qu'elles vont revêtir dans la poétique de l'auteur. C'est justement à la plage qu'il nous emmène, dès le début de son allocution : selon lui, poésie et

⁵³ WILLEMS Paul, *Un arrière-pays*, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁵ L'auteur utilise en effet le verbe apprendre pour le jardin et les éléments, ce qui démontre qu'ils sont détenteurs d'un savoir, dans sa conception.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 20.

sacré cheminant vers un point identique qu'il nomme « *frontières*⁵⁹ ». Bien que non croyant⁶⁰, il estime que tous partagent une même langue : « celle du ravissement et de l'angoisse⁶¹. » Notons déjà le curieux rapprochement qui s'opère entre Willems et Wouters, elle qui montre un grand intérêt pour les frontières – vie et mort, âme et corps, terre et mer, etc. – et qui confère au franchissement de ces dernières des vertus extatiques – certes religieuses, dans son cas, mais qui peuvent être comparées à l'état de transport que provoque le ravissement. Flânant sur la plage, on peut entendre les paroles que la mer délivre :

En revanche, je sais que vous [les personnes croyantes] et moi nous nous promenons souvent sur la plage et qu'alors nous parlons la même langue. Nous interrompons parfois notre conversation pour écouter les vagues. Elles ne disent qu'une phrase. Elles la disent en deux temps. Elles la *donnent* en déferlant et la *reprennent aussitôt* en se retirant.

Cette phrase, la mer la dit depuis toujours. Toujours. *Mais vraiment depuis toujours. Depuis le début de la mer et du sable*⁶².

C'est donc du mouvement même de la mer, ses vagues et ses marées, qu'est déduite cette parole⁶³. Mais que peut signifier ce va-et-vient perpétuel dans la pensée de l'auteur ? On pense tout de suite au cycle de la vie, c'est-à-dire à la naissance et à la mort de toute chose, ou à l'écoulement du temps, à la respiration... Les analogies sont nombreuses. On songe aussi, à la suite des propos de l'écrivain, à la mémoire qui fluctue toujours, car le souvenir se redécouvre sans cesse comme quelque chose d'inédit. Il poursuit en évoquant la marée haute qui le surprend au réveil d'une nuit passée sous tente à la plage. Dans une expérience synesthésique, ce savoir de la mer lui était révélé :

Les vagues déferlaient à l'entrée même de la tente – que nous laissions d'ailleurs ouverte – j'entendais la mousse pétiller et je sentais les parfums de l'eau. J'écoutais les vagues avec une attention presque douloureuse, comme si elles me disaient une chose urgente dont dépendait ma vie, et la vie des êtres qui m'étaient chers. Phrase toujours donnée et toujours retirée et répétée sans fin, toujours nouvelle, et en même temps si ancienne, si *vertigineusement ancienne* ! Mais à chaque instant donnée et retirée et puis donnée à nouveau comme pour la première fois. Le message était toujours le même, jeté avec fracas les jours de grand vent, ou murmuré par les nuits calmes de septembre. La vague disait ce qu'elle avait à dire, et jamais rien de plus. Je la comprenais sans la comprendre. Et je savais qu'il n'y avait rien d'autre à comprendre que *cela*⁶⁴.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 3.

⁶⁰ Willems s'adresse, *a priori*, à un auditoire catholique.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*, p. 4. (C'est l'auteur qui souligne.)

⁶³ Le mouvement de la mer, la houle dans ce cas, exercera une forte influence dans *La Vita breve*, comme l'a montré Michel Lisse dans son analyse de la pièce – nous le verrons au chapitre III.

⁶⁴ *Ibid.*

Il semblerait que ce savoir divulgué par la mer ne s’appréhende pas par l’esprit, mais bien par le corps, tout comme le souvenir qui surgit de la mémoire profonde grâce à la sensation⁶⁵. Cette vérité s’est comme imposée à l’auteur dans un moment où tous ses sens⁶⁶ étaient convoqués, comme un savoir supérieur, métaphysique et indéniable. Il se sent d’ailleurs en harmonie avec l’univers qui l’entoure :

C’était l’immense et calme orchestre du monde au bord de la mer à minuit. J’avais dix-huit ans et, sur mes mains, je sentais la caresse d’un souffle à peine perceptible : le vent du large. Le rythme des vagues s’alliait au rythme de mon cœur. Je respirais en paix, comme si je donnais et reprenais les vagues de ma vie, et cela depuis ma naissance, et j’espérais que cela durerait jusqu’à la fin de mes jours. *Il existe une sorte d’accord, au-delà des mots, entre ce qui nous entoure et ce que nous portons en nous. D’où vient cet accord ? Peu importe*⁶⁷.

Ces propos rappellent significativement plusieurs poèmes de Wouters que nous avons abordés : le sujet entre en communion avec ce qui l’entoure, le rythme du cœur et la respiration sont à l’image du mouvement marin ; l’intérieur corporel au diapason de l’extérieur. Et cette union avec l’« orchestre du monde » révèle quelque chose au sujet qui la vit. De quel ordre est cette révélation ? Le doute demeure, mais on peut arguer que cela a trait à la condition humaine puisqu’en dépendent la vie de Willems et celles de ses proches. La mer ne serait-elle pas ce qui révèle *l’instabilité fondamentale* de toute chose ? Image de l’instabilité du monde et de la condition humaine, elle démontre à celui qui l’observe que tout – la vie, êtres et objets qui l’entourent, le temps, la mémoire – n’est que passage, que rien n’est figé à jamais. Quoi qu’il en soit, cette expérience initiatrice a l’air de se vivre sans déchiffrement de sens, comme le dit Willems qui « comprenai[t] sans la comprendre » la vague. Et on perçoit pourquoi aussitôt que l’écrivain nomme cette langue que tous partagent à la frontière entre terre et mer : « *Ce ravissement, cette angoisse, nommons-les “poésie”*⁶⁸ ». L’enseignement que nous délivre la vague est donc une initiation poétique. L’anecdote de Willems consiste en une allégorie de l’écriture poétique, comme d’ailleurs l’entièreté d’*Un arrière-pays*⁶⁹. On comprend alors la primauté du sensuel sur le cérébral :

⁶⁵ En ce sens, la « poétique de la mémoire » de Willems a des accents proustiens bien reconnus par divers commentateurs de l’œuvre du dramaturge anversois.

⁶⁶ « Ce chuchotement, je le percevais par l’ouïe, mais aussi par tous les autres sens », dans : *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 4-5.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 6.

⁶⁹ « Il faudra donc opérer au moins une double lecture de ces quatre conférences : suivre Willems dans ses récits, ses anecdotes, ses expériences initiatiques et découvrir en même temps ce qu’il nous livre de ces procédés d’écriture. ». Voir : Michel LISSE, « Une poétique de la mémoire. Notes sur *Un arrière-pays* de Paul Willems », *op. cit.*, p. 264.

La poésie ne passe pas par l'intelligence. Son « véhicule » est celui des sens, et son lieu celui du rêve, fabuleuse machine qu'animent l'ouïe, la vue, l'odorat, le goût, le toucher, la respiration, le mouvement, le désir, la peur, le dégoût, la mémoire⁷⁰...

La phrase que dit la mer n'est accessible qu'à l'ouïe du sujet qui l'*écoute* : c'est dans une synesthésie des sens que se dévoilera la poésie du monde. Aussi la poésie est-elle la « *sorte d'accord, au-delà des mots, entre ce qui nous entoure et ce que nous portons en nous*⁷¹ » que mentionne Willems. Et comme nous le laisse deviner son anecdote, c'est aussi elle qui nous révèle à notre propre condition, contradictoire et angoissante : « *Je sens que je vais mourir, mais aussi que je vais vivre*⁷². »

3.3. Une poétique de la mémoire

La mémoire est l'un des piliers de la poétique de Paul Willems. Épuiser ce sujet dans ce présent travail serait impossible, tant il mériterait d'être développé et tant il fait l'objet d'études critiques. Toutefois, comme nous commençons à l'apercevoir, celui-ci n'est pas sans lien avec la mer et son mouvement. Nous en dirons donc l'essentiel afin de comprendre en quoi le processus de mémoire tel que conçu par le dramaturge est lié à la mer.

3.3.1. La mémoire et la mer

Ne pourrait-on pas penser le va-et-vient des vagues qui intrigue Willems en lien avec son appétence envers les mystères de la mémoire ? Dans la troisième conférence de la Chaire de poétique, il aborde de manière fouillée ce que Michel Lisse a nommé sa « poétique de la mémoire ». Il nous semble, en effet, que le processus de la mémoire tel qu'il le conçoit – à la suite de sa rencontre avec un professeur russe à Moscou, psychologue expérimental qui étudiait justement la mémoire⁷³ – s'apparente au mouvement de la vague. En résumé, cette théorie dit que dès sa tendre enfance, l'humain enregistre tout ce qui se déroule autour de lui, inconsciemment, et l'inscrit dans sa mémoire profonde. Somme toute, c'est affirmer la primauté de la mémoire *implicite*, celle qui se passe de mots, sur la mémoire *explicite*, en ce sens que la première s'ancre davantage en nous que la seconde. Aussi nous souvenons-nous souvent de détails sensoriels tels que l'odeur d'un plat, la texture d'un matériau, la couleur d'une pièce, etc., alors que nous peinons à nous rappeler d'événements que nous avons écrits pour ne point les

⁷⁰ WILLEMS Paul, *Un arrière-pays*, op. cit., p. 6-7.

⁷¹ *Ibid.*, p. 5.

⁷² *Ibid.*, p. 6.

⁷³ Cette rencontre et la théorie sur la mémoire qui en est le fruit est détaillée par Michel Lisse dans l'article que nous avons cité plus haut.

oublier, par exemple. Or, quand un de ces souvenirs resurgit, on le *vit une nouvelle fois* : « [...] vous le revivrez avec autant de force, de *présence*, que vous le percevez en ce moment⁷⁴. » Comme la vague, donc, le souvenir est à la fois *ancien* et *nouveau*. Cette « revivance » du passé⁷⁵ est possible pour tous les souvenirs enfouis dans les abysses de notre mémoire, ce qui constitue notre « *trésor intérieur* » – qui fait d’ailleurs notre singularité, car chacun traite, transforme cette « matière première brute » différemment afin de lui conférer une signification⁷⁶. Cette leçon que Willems attribue à la mer présageait donc celle qu’il a apprise du scientifique moscovite.

Oserait-on également avancer l’hypothèse que ce mouvement est comparable à une représentation théâtrale ? Dans un texte sur le théâtre, retranscrit dans *Le Monde de Paul Willems*, l’Anversois raconte la révélation théâtrale qui l’a touché lorsqu’il vit son premier texte mis en scène :

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 destin⁷⁷.

La représentation, elle aussi, constitue toujours quelque chose d’inédit, de neuf, de singulier, tout en étant ancienne puisqu’elle est l’actualisation d’un texte antérieur. Ces considérations de Willems annoncent parfaitement celles que Regnault développe dans *Le Théâtre et la mer*, nous le verrons au troisième chapitre.

Dans un autre texte, intitulé « Vers le théâtre », l’écrivain raconte comment naquit son intérêt pour cet art. Encore une fois, il débute par le récit d’impressions qui le traversèrent dans des circonstances marquantes : la guerre et une tempête en bord de mer. Malgré ces événements violents et incontrôlables, le monde « disait » autre chose qui demeurerait indifférent aux dangers alentour : l’herbe des champs « tremblait mais au vent du printemps qui passait sans penser à la guerre⁷⁸ » et les coquillages restaient intacts sur la plage. Il exemplifie également l’immuabilité du « chant » du monde en décrivant la chute d’un arbre :

⁷⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁷⁵ Chère, d’ailleurs, à des nombreux personnages willemsiens : Josty veut revoir la ville d’Anvers telle qu’il l’a connue dans son enfance (*La Ville à voile*) ; le Docteur Posso et la baronne Dentile souhaitent retrouver leur jeunesse (*Les Miroirs d’Ostende*) ; le Capitaine Brackx désire retrouver les bras de la prostituée qu’il chérissait (*La Vita breve*), etc.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 58-59.

⁷⁷ *Le Monde de Paul Willems., op. cit.*, p. 283.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 288.

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 debout⁷⁹.

C'est accorder à l'arbre une âme qui subsiste à la perte du corps. L'apparence matérielle n'est plus, mais une forme immatérielle – érigée par le rêve ? – la remplace et contient son « chant », son essence, pourrait-on dire. Or, le *medium* le plus adéquat pour transmettre ce chant réside dans l'art théâtral, selon Willems :

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* [une herbe], l'*ongle d'enfant* [coquillage rose pâle] ou l'*âme des arbres*⁸⁰.

La mer, la mémoire et le théâtre : tous trois sont des miracles qui recommencent toujours, qui germent sur un terreau antérieur comme le phœnix renaît de ses cendres. Ce va-et-vient, cette circularité même, marque toute la pensée de Willems, on le comprend, ainsi que son œuvre. Comment traduire le chant du monde, éternel retour, si ce n'est par un art toujours ancien *et* inédit ? C'est aussi pourquoi bon nombre de ses pièces éclosent d'un souvenir : *Les Miroirs d'Ostende* naît de cette étonnante vision de la ville après la guerre, *La Ville à voile* de son impression de voir Anvers dériver, *La Vita breve* de la première expérience du jeune homme en pleine mer... Le théâtre actualise la mémoire, remet le souvenir en mouvement, ce dernier émergeant chaque fois neuf.

3.3.2. Ruines, épaves

La dynamique mémorielle que nous venons de mettre en évidence se traduit également par un motif récurrent dans l'œuvre de l'Anversois : la ruine qui, souvent, est une épave. Commençons par signaler quelques ruines willemsiennes : la musique à trous du piano repêché de l'Escaut dans *La Ville à voile* et, plus largement, le bric-à-brac du couple Roi ; Grand'Rosière, cette « *vieille maison de campagne en ruines*⁸¹ » d'*Il pleut dans ma maison*, ou encore l'épave de navire que sert d'habitat à Phébus dans *La Plage aux anguilles* en sont des manifestations exemplaires.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 289.

⁸¹ WILLEMS Paul, *Œuvres 3, op. cit.*, p. 75.

Associer les ruines à la mémoire n'est pas inédit. On pense bien sûr au XVIII^e siècle, qui voit naître une poétique des ruines, sous l'influence majeure de Diderot et de ses descriptions des représentations de ruines d'Hubert Robert dans le *Salon de 1767*⁸², mais également celle de Chateaubriand avec son *Génie du christianisme*, où la ruine causée par le temps – et pas par la destruction humaine – constitue un doux mélange entre nature et culture qui tend à l'homme un miroir où se reflète la fugacité de son existence. Somme toute, la contemplation des ruines, comme celle d'une *vanitas*, suscite le sentiment de la fuite du temps, de la précarité de notre vie et de ce qui nous entoure, nous rappelle notre mortalité. En ce sens, les ruines sont bien déjà liées à la mémoire puisqu'elles font certes surgir l'image d'un passé antique ou national souvent non vécu, mais aussi celle de notre propre vie passée. De nos jours, les ruines ont été investies d'autres significations sans pour autant rejeter celles qui précédaient. La conception willemsienne des ruines s'éloigne toutefois de l'espace-temps concret que peut représenter le cours de l'Histoire, puisque la contemplation d'une ruine devient le lieu d'une reconstruction mentale qui s'apparente au phénomène mémoriel :

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 de ces courbes que l'on complète et qui s'ajoutent à ce qui existe encore du monument⁸³.

L'édifice rêvé est dessiné par l'esprit, tout comme la mémoire est formée – voire reformée sans cesse – par les bribes de souvenirs qui, par leur incomplétude, sont aussi des ruines. En ce sens, Willems souligne le principe synecdochique de la ruine :

Qui n'a pas joué au jeu sublime de reconstruire dans ses rêves une cathédrale en ruine à partir de débris de chapiteaux, de quelques colonnes et de pans de murs ? Il suffit de prolonger l'élan d'une nervure pour que se bâtisse en nous, sur fond de ciel et de lumière, l'église telle qu'elle était avant de s'écrouler⁸⁴.

Les débris de chapiteaux, de colonnes et de murs rappellent la cathédrale tout entière par un rapport d'inclusion : les parties évoquent l'ancien tout. Mais ce qui importe n'est pas tant la cathédrale dans sa forme originelle que sa reconstruction mentale, qui confronte à « une réalité

⁸² Nous ne résistons pas à l'envie de retranscrire ce célèbre passage, à propos de l'une d'entre elles : « Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde ! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux ; les objets qui m'entourent m'annoncent une fin, et me résignent à celle qui m'attend. Qu'est-ce que mon existence éphémère, en comparaison de ce rocher qui s'affaisse, de ce vallon qui se creuse, de cette forêt qui chancelle, de ces masses suspendues au-dessus de ma tête et qui s'ébranlent. » Voir : Denis DIDEROT, *Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767*, textes établis et présentés par E. M. BUKDAHL, M. DELON, A. LORENCEAU, Paris, Hermann, 1995, p. 338.

⁸³ *Le Monde de Paul Willems*, op. cit., p. 209.

⁸⁴ WILLEMS Paul, *Un arrière-pays*, op. cit., p. 5.

beaucoup plus forte ». Ce processus de remémoration de ce dont on n'avait même pas conscience permet d'accéder à une réalité supérieure. Comme le montre Michel Lisse, l'écriture – qui est bien sûr cette reconstruction imaginaire – et la mémoire se génèrent dans un même mouvement : toutes deux naissent des ruines, mais ces dernières proviennent réciproquement de la mémoire.

Pour exemplifier ce « double mouvement constitutif de l'écriture et de la mémoire⁸⁵ », l'auteur de l'article évoque les propos de Willems concernant l'inspiration du *Voleur d'eau*, roman qu'il laissera inachevé :

Il ne s'agit pas toujours de choses [souvenirs] que nous avons vécues nous-mêmes ; [...]. 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 temps⁸⁶.

Les souvenirs, tout comme les ruines, sont appelés à être réédifiés. C'est à partir de ces reliquats que Willems prend la plume et le chemin de l'écriture les élève jusqu'à dépasser leur condition de souvenir. En effet, leur valeur passée est oubliée au profit d'une intemporalité : soustraite au cours du temps, cette reconstruction de la mémoire sera toujours actuelle. C'est là en partie, sans doute, que l'on entrevoit la réalité supérieure évoquée par l'écrivain : une réalité où nous avons une prise réelle sur le présent. Autrement dit, l'auteur anversoise métamorphose ses souvenirs en véritables œuvres – et on reconnaît bien là sa poétique⁸⁷ – grâce à la projection qui, nous rappelle Michel Lisse, est l'écriture elle-même :

Notre regard, nos cinq sens sont des instruments qui nous aident à créer un *ordre* en puisant dans notre mémoire, c'est-à-dire dans notre arrière-pays. Nous projetons sur le monde en désordre l'ordre dont nous avons besoin⁸⁸.

L'incomplétude qui caractérise la ruine comme la mémoire n'est donc pas un fléau qui doit cesser. Au contraire, c'est par leur nature fragmentée qu'elles autorisent une survivance du passé : « La mémoire est fragmentaire parce qu'elle est mouvante ; et parce qu'elle est incomplète, elle permet au passé de survivre dans le futur grâce à l'évènement de sa

⁸⁵ LISSE Michel, « Une poétique de la mémoire. Notes sur *Un arrière-pays* de Paul Willems », *op. cit.*, p. 268.

⁸⁶ *Le Monde de Paul Willems.*, *op. cit.*, p. 321.

⁸⁷ « On pourrait dire que les événements vécus qui viennent à la conscience après un long séjour dans notre arrière-pays se sont métamorphosés en mythe » écrit-il à propos de la création de *La Ville à voile*, dans : PAUL WILLEMS, *Un arrière-pays*, *op. cit.*, p. 108.

⁸⁸ WILLEMS Paul, *Un arrière-pays*, *op. cit.*, p. 116.

redécouverte et à son prolongement dans l'imaginaire⁸⁹. » Vouloir dépasser cette incomplétude conduit souvent à la folie, comme c'est le cas de Josty, dans *La Ville à voile*.

Mais quel lien unit ces ruines à la mer ? Il est à chercher dans le mouvement de va-et-vient entre la redécouverte d'un passé et son actualisation. On l'a vu, la dynamique mémorielle est une dynamique fluide⁹⁰, à l'image de l'oscillation des vagues qui détiennent le secret cher à Willems. Or, cette fluidité affecte également la ruine, étant donné qu'elle est constitutive de cette poétique mémorielle, d'où le fait qu'elle soit souvent épave. L'épave à la dérive est, de fait, un motif récurrent dans son œuvre : « l'eau fait échouer des épaves qu'elle charrie et dont elle autorise le retour, première étape que repère l'écrivain dans la dynamique de la mémoire⁹¹. » Christophe Meurée montre d'ailleurs l'importance fondamentale que revêt l'épave dans un manuscrit inédit, *Le Musée des épaves*, qui permet d'éclairer toute l'œuvre tant cette métaphore est porteuse. Dans ce texte, Willems place l'épave au-dessus de l'archive, préférant le mouvement au figement :

Substituer l'épave à l'archive suppose de réinsuffler la fluidité du sens dans l'objet lui-même, par le mouvement de la nature, qui est le passage du temps même. Quand la pièce de musée nie le passage du temps, l'épave se livre tout entière à son écoulement⁹².

Comme nous l'écrivions plus haut, la fluidité de la mémoire, donc sa nécessaire dégradation, est ce qui lui permet une survie future. Un fragment de souvenir figé est un souvenir mort : il s'agit de le réinvestir, de le reconstruire par l'imagination. C'est ainsi qu'on lui donnera vie, fidèle à la fluidité propre à la mémoire. Il en va de même pour les objets : l'archive, pour être en vie, doit être l'objet de réinvestissements constants de la part de ceux qui l'observent. C'est ce va-et-vient qui seul permettra l'accès à la vérité :

La question qui est posée par *Le Musée des épaves* est celle de l'authenticité : les objets ne sont pas des « reliques » mais des œuvres – c'est leur nature de construction, de fiction, qui les rend vraies, parce qu'elles continuent de vivre dans l'imaginaire des lecteurs qui les découvrent ou les redécouvrent⁹³.

Ainsi, la ruine doit être sans cesse reconstruite en esprit, l'épave doit continuer sa dérive sans stagner dans les fonds marins et le souvenir doit être recomposé, rêvé, voire amplifié. C'est de cette façon que l'édifice littéraire de Paul Willems a été bâti : loin d'une architecture rigide et

⁸⁹ THIRY Maxime, « Mémoire qui s'écoule, mémoire qui bâtit : itinéraire de l'épave dans l'œuvre de Paul Willems », dans : *Francophonie vivante*, 2019, vol. 59, n° 1, p. 133.

⁹⁰ Maxime Thiry parle significativement de « flux et reflux mnésiques ». (Voir *Ibid.*, p. 129.)

⁹¹ *Ibid.*, p. 129.

⁹² MEURÉE Christophe, « Paul Willems : l'archive comme épave », dans : *Le Carnet et les Instants*, 2018, n° 199, p. 38.

⁹³ *Ibid.*

pérenne, il est mouvant, à l'image du palais flottant du *Soulier de satin*. À nous, lecteurs, spectateurs, de souffler dans ses voiles afin qu'il poursuive sa navigation.

4. Conclusion

Il apparaît désormais clairement que les œuvres de Paul Willems et de Liliane Wouters puisent dans la mer quantité de réflexions, de métaphores, de sensations qui les nourrissent. La poésie de Wouters comme les observations de Willems démontrent que de l'objet unique qu'est l'élément marin découle des effets divers : tantôt elle est porteuse de significations – identitaires, métaphoriques –, tantôt elle devient énigmatique et ne se laisse plus appréhender par le langage. Quoique les deux auteurs la comprennent singulièrement, une similitude est remarquable dans l'expérience de la mer : le sujet qui l'éprouve connaît une espèce d'union métaphysique avec ce qui le dépasse et de cette union résulte un questionnement sur son être. Dès lors, la mer cesse de signifier, mais confronte l'homme à sa propre énigme ; le conduit vers le noyau de son être comme vers l'indicible qui s'épanouit dans l'effacement des frontières sur lesquelles il fonde ses repères habituels. En ce sens, leurs œuvres sont tout à fait cohérentes puisqu'elles annoncent ce qu'on retrouvera dans *L'Équateur* et *La Vita breve*.

CHAPITRE II. LA MER : D'UN MOTIF IMAGINAIRE À UNE LOGIQUE OCÉANIQUE

Nous venons de mesurer l'ampleur de l'influence de la mer dans les témoignages comme dans les œuvres de Wouters et de Willems. Désormais, nous décrirons comment la mer a nourri les réflexions dramaturgiques de ces derniers. Leurs pièces attestent, en effet, d'une esthétique proprement maritime, qui naît de l'influence de la mer sur leur dramaturgie. Nous désignons cette dernière sous le terme de « logique océanique », car ses effets sont clairement identifiables dans les deux textes qui nous intéressent. Nous considérerons donc comment la mer, habituellement confinée dans un rôle de support de l'imagination, dépassera cette fonction pour agir structurellement sur le théâtre.

Dans cette optique, nous aborderons d'abord les significations qu'on associe usuellement à l'élément marin, à savoir la dualité entre la vie et la mort dont elle serait porteuse, la répétition temporelle qu'elle induit par sa houle et le vertige qu'elle suscite chez son contemplateur par son immensité. Ensuite, nous nous pencherons sur ce qui a – possiblement, dans le cas de Wouters – influencé l'écriture de ces deux pièces, de manière à appréhender l'intégration de l'imaginaire marin au sein de la dramaturgie de *L'Équateur* et de *La Vita breve*.

1. L'imaginaire de la mer

1.1. Dialectique de la vie et de la mort

Si l'on s'intéresse à la symbolique que charrie la mer, son caractère duel ne peut nous échapper. D'emblée, le *Dictionnaire des symboles* nous informe sur ce dernier :

Symbole de la dynamique de la vie. Tout sort de la mer et tout y retourne : lieu des naissances, des transformations et des renaissances. Eaux en mouvement, la mer symbolise un état transitoire entre les possibles encore informels et les réalités formelles, une situation d'ambivalence, qui est celle de l'incertitude, du doute, de l'indécision et qui peut se conclure bien ou mal. De là vient que la mer est à la fois l'image de la vie et celle de la mort⁹⁴.

La citation contient en germe, le lecteur le verra, des éléments essentiels qui fondent le rapport entre la mer et les pièces des deux auteurs belges : il s'agit principalement de la logique de l'indécidable chez Willems et de la symbolique de la renaissance chez Wouters. Cette

⁹⁴ CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, 3^e éd., Paris, Bouquins éditions et Éditions Montchrestien, 2021, p. 720.

dialectique entre la vie et la mort est d'ailleurs ancrée dans diverses civilisations. Les Celtes concevaient déjà la voie de la mer comme celle qu'ont choisie les dieux pour arriver en Irlande, mais encore celle qu'on emprunte pour accéder à l'Autre Monde. C'est aussi dans les flots qu'Icare trouvera la mort ; l'eau est le quatrième élément, celui qui scelle son funeste sort, après qu'il ait rencontré les trois autres lors de sa pérégrination à laquelle le Soleil a mis fin.

Gaston Bachelard, qui a longuement étudié l'imaginaire, énonce des propriétés allant dans ce sens dans son ouvrage *L'Eau et les rêves*. Son exposé ne se centre certes pas sur les eaux marines, mais apporte tout de même des notions que nous pouvons appliquer à la mer sans incohérence. Une monographie de Jean Libis prolonge celle de Bachelard et complète son propos en se focalisant davantage sur le rapport entre l'eau et la mort – dans lequel la mer revêt toute son importance. Bachelard avait toutefois déjà cerné les affinités entre l'élément aquatique et la mort, comparant cette dernière à une navigation :

Ici une question m'opresse : *La Mort ne fut-elle pas le premier Navigateur ?* Bien avant que les vivants ne se confiassent eux-mêmes aux flots, n'a-t-on pas mis le cercueil à la mer, le cercueil au torrent ? Le cercueil, dans cette hypothèse mythologique, ne serait pas la *dernière barque*. Il serait la *première* barque. La mort ne serait pas le *dernier* voyage. Elle serait le *premier voyage*. Elle sera pour quelques rêveurs profonds le premier vrai voyage⁹⁵.

Le royaume de Neptune reçoit donc les morts mais, au contraire de ce que l'on peut croire, leur fait vivre, enfin, leur première véritable navigation. En ce sens, sa réflexion témoigne parfaitement de l'ambiguïté caractéristique de la mer : elle rassemble en son sein non seulement la mort et la vie, mais elle inverse aussi la perspective traditionnelle du cycle de la vie. Ce renversement présent dans la poésie de Wouters se retrouvera aussi dans *L'Équateur*, où, semble-t-il, le dernier voyage devient le lieu d'une renaissance.

Libis s'interroge également sur cette dialectique sibylline qui définit l'imaginaire de l'eau. De fait, « l'imaginaire de l'eau [étant] d'abord celui de la Vie⁹⁶ », il paraît paradoxal qu'il soit habité aussi par la mort. De nombreuses descriptions mettent en exergue la capacité fécondante et créatrice de l'eau : Libis cite Mircea Eliade qui considère l'eau comme « la matrice de toutes les possibilités d'existence⁹⁷ » et indique que la note du *Dictionnaire des symboles* ne décrit le caractère mortifère de l'eau que de manière secondaire – constat que nous devons nuancer pour la notice du mot « mer », que nous avons retranscrite en partie plus haut, car sa létalité y est tout de même nettement soulignée. En comparaison, la notice de l'eau la dépeint sous les trois aspects majeurs de « source de vie, moyen de purification, centre de

⁹⁵ BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1976, p. 100.

⁹⁶ LIBIS Jean, *L'eau et la mort*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 1993, p. 35.

⁹⁷ MIRCEA Eliade, *Traité d'histoire des religions*, s.l., Payot, s.d., p. 165, cité dans : Jean LIBIS, *op. cit.*, p. 36.

régénérescence⁹⁸ ». Bachelard remarque de même la féminité de l'eau, comparant son « chant profond » à la « voix maternelle⁹⁹ » ou la dépeignant comme « l'élément berçant » par excellence : « L'eau nous porte. L'eau nous berce. L'eau nous endort. L'eau nous rend notre mère¹⁰⁰. » Aussi cela revient-il à mettre en évidence la vitalité, la jeunesse et la régénérescence que peut induire l'élément aquatique. Toutefois, Jean Libis cherche à dépasser ces caractéristiques qu'on attribue à l'eau et opère un retour à son principe fondamental : « L'eau est beaucoup plus qu'une condition vitale par excellence, elle est un principe, une *archè*, un commencement¹⁰¹. » En témoignent les cosmogonies basées sur l'existence des « Eaux primordiales, du Chaos aquatique¹⁰² ». La Genèse fait partie de ces dernières et ses prémices contiennent l'aspect dual de l'eau que nous décrivons. Il y a d'abord la création simultanée des eaux, de la terre et du ciel, à laquelle s'ensuit une première séparation des eaux célestes et des eaux terrestres, et d'une seconde qui distingue terres – alors enfouies sous les eaux – et mers. De cette façon, la Genèse confère à l'eau « l'idée d'une substance nourricière, d'où jaillira le grouillement de la vie, avec l'idée d'un désordre, d'un magma informel¹⁰³ ». Cette constatation amène Libis à déterminer la source même de la dualité aquatique :

Que deux principes contradictoires, l'être et le non-être, l'ordre et le chaos, soient d'emblée conjoints dans les représentations cosmologiques du « Commencement », cela implique qu'une dialectique fluide est virtuellement contenue dans cette co-présence. On peut la formuler ainsi : *ourdie dans les profondeurs de la substance aquatique originelle, la Vie y trouve aussi la loi de son destin, le terme de son achèvement, l'abolition vers son contraire*¹⁰⁴.

Nous pouvons donc conclure que ce qui est d'apparence une contradiction ne l'est pas : la vie et la mort que charrie l'imaginaire de l'eau sont les deux faces d'une même pièce. Or, c'est précisément la coexistence de ces deux versants qui confère à l'eau son principe de régénérescence, de renouvellement sempiternel :

Le caractère résolument cyclique de la dialectique mythique, la coïncidence implicite du Commencement et de la Fin, de l'Alpha et de l'Oméga, impliquent que l'eau principielle est aussi ce vers quoi s'achemine le destin du monde, soit qu'il se répète dans une perpétuelle circularité, soit qu'il abolisse le temps linéaire dans une apocalypse finale qui laisse resurgir la quintessence du commencement¹⁰⁵.

⁹⁸ CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *op. cit.*, p. 431.

⁹⁹ BACHELARD Gaston, *op. cit.*, p. 156.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 178.

¹⁰¹ LIBIS Jean, *op. cit.*, p. 37.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 42.

Cette dernière réflexion nous mène, on le pressent, vers une autre dimension qui subit l'influence de la mer : le temps.

1.2. La mer et le temps

Bachelard dit que l'eau est l'élément transitoire par excellence, que son écoulement horizontal induit une mort quotidienne et infinie¹⁰⁶. Quelle autre image que l'eau qui coule pour représenter l'*écoulement* du temps ? Le temps humain est liquide, lui aussi, par l'impossibilité de le réguler – il s'impose à nous –, et par son inexorable tic-tac qui nous glisse entre les doigts. Comme l'énonce Paul Claudel : « L'eau ainsi est le regard de la terre, son appareil à regarder le *temps*¹⁰⁷... » En conséquence, le flux de l'eau matérialise l'écoulement du temps qui échappe à l'œil humain.

Mais qu'advient-il lorsque, comme dans l'environnement marin, l'eau ne s'écoule pas et ne cesse de monter et descendre dans un cycle constamment recommencé ? Au vu de nos conclusions antérieures, il serait tout à fait logique que ce va-et-vient particulier de l'eau influence notre perception du temps. L'écoulement linéaire et horizontal se voit remplacé par la houle de la mer qui s'apparente davantage à un mouvement d'ondulation. Selon Jean Libis, c'est l'idée de linéarité du temps qui est par là effacée : « Le spectacle combiné d'une mouvance perpétuelle et de rythmes inlassablement répétés dissout au maximum l'idée d'une linéarité du temps¹⁰⁸. » Jean William Cally voit, lui aussi, dans l'écoulement liquide « une métaphore majeure du temps historique et linéaire¹⁰⁹ ». Mais s'il n'est plus linéaire, le temps doit être discerné dans une autre logique, faute d'être totalement aboli. À nos yeux, cette nouvelle perception temporelle se comprend sous les effets de la houle : le temps comme la mer est sans cesse répété, meurt et renaît à chaque instant. Dès lors, le temps est perçu tel un ensemble potentiellement infini de cycles. Bachelard dit que l'être voué à l'eau « meurt à chaque minute », que « la mort quotidienne est la mort de l'eau¹¹⁰ ». Nous ajouterions volontiers que l'être voué à la mer *renaît* également à chaque minute, le cycle de la vie étant lui-même pris dans le mécanisme de répétition maritime. Cet imaginaire de la réitération appliqué à l'élément marin est chose connue, notamment grâce au célèbre vers de Paul Valéry issu du *Cimetière*

¹⁰⁶ BACHELARD Gaston, *op. cit.*, p. 8-9.

¹⁰⁷ CLAUDEL Paul, *L'oiseau noir dans le Soleil levant*, s.l., s.d., cité dans : Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p. 45.

¹⁰⁸ LIBIS Jean, *op. cit.*, p. 44.

¹⁰⁹ CALLY Jean William, « La peur des eaux en littérature fantastique », dans : *Equinoxes* [en ligne], 2006, n° 6, p. 3.

¹¹⁰ BACHELARD Gaston, *op. cit.*, p. 8-9.

marin : « La mer, la mer, toujours recommencée¹¹¹ ! ». Libis voit en cette formule poétique l'affirmation de la « sempiternalité » de la mer, « comme si la mer était toujours déjà-là, comme si elle transcendait toute forme, tout événement particulier¹¹² ». L'idée de cyclicité qu'induit la mer n'est alors pas celle d'un renouveau qui ferait table rase du passé, qui serait *radicalement* nouveau ; il s'agit bien de renaître toujours d'un terreau antérieur – de la même façon que la représentation théâtrale rejoue un texte qui la précède.

1.3. L'illimité, l'inconnu : angoisse et désir

La mer est un « Ailleurs qui attire l'Homme hors des limites étriquées de l'espace terrestre et le confronte aux forces cosmiques¹¹³ ». Cette phrase de Marie Blain-Pinel contient, en essence, ce qui va nous intéresser dans ce point : la mer suscite le désir, séduit l'homme, mais l'effraie et le confronte à une altérité qui le dépasse également. Voyons, dès lors, comment la mer rassemble, paradoxalement (encore), ces deux affects.

Pour que tant d'hommes se soient embarqués sur les mers, milieux tellement peu propices à la vie humaine, pour qu'ils aient eu le courage – comme Ulysse – de se mesurer à l'élément marin, il faut bien que se cache derrière cet acte un désir et une tentative d'y répondre. Jean Libis nous emmène justement à l'Antiquité, époque où la navigation relève, selon lui, d'une logique du désir : « S'aventurer en mer constitue une transgression de l'espace, un éclatement du cadre géographique, une mise à l'épreuve des possibilités humaines¹¹⁴. » Cette citation – qui abonde dans le sens de celle de Blain-Pinel – nous donne un élément de réponse : l'homme qui prend la mer répond à l'appel du large¹¹⁵, *topos* qui remémore les romans d'aventures et connote la recherche d'une liberté plus grande par l'élargissement de son emprise sur le monde, ou encore le fait de laisser son passé derrière soi et de découvrir l'altérité¹¹⁶. S'il est certes un lieu commun, ce désir – que Libis nomme judicieusement « obsession tellurique¹¹⁷ » – est avéré historiquement : c'est notamment ce qui a poussé les navigateurs des XV^e et XVI^e siècles, à l'instar de Christophe Colomb et d'Amerigo Vespucci, à franchir

¹¹¹ Voir : Paul VALÉRY, *Œuvres 1*, édition établie et annotée par Jean HYTIER, Paris, Gallimard, 1957. (Version électronique.)

¹¹² LIBIS Jean, *op. cit.*, p. 44.

¹¹³ BLAIN-PINEL Marie, *La mer, miroir d'infini : la métaphore marine dans la poésie romantique* [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 11-34.

¹¹⁴ LIBIS Jean, *op. cit.*, p. 90.

¹¹⁵ Que les Grecs appelaient le *pothos* (cf. LIBIS Jean, *Ibid.*).

¹¹⁶ Il nous semble que c'est ce que suggère l'expression « prendre le large » en son sens figuré.

¹¹⁷ *Ibid.*

l'Atlantique à la recherche de nouvelles terres¹¹⁸. C'est ce que constate Libis dans le journal de Colomb : la vue de la terre devient de plus en plus obsédante à mesure que le temps de la traversée s'allonge, et les marins l'attendent avec anxiété. On commence à le percevoir, ce désir se mêle doucement d'un versant bien plus négatif. C'est précisément ce que pointe l'auteur : le « fantasme de navigation » est clivé. D'un côté, le navigateur souhaite « retrouver et en même temps découvrir la terre », de l'autre, « il s'angoisse de ce que la mer contient en soi l'illimitation, l'effacement des limites, et le retrait de tout repère humain ou habitable¹¹⁹ ».

En effet, l'illimité, l'inconnu adhèrent à l'imaginaire de la mer depuis des siècles. Et pour cause : Jean William Cally nous rappelle que dans la pensée de l'Occident médiéval, les mers et océans étaient source de peurs, d'angoisses puisqu'inconnus et hostiles à la vie humaine. En attestent les bestiaires de créatures aquatiques et autres démons et merveilles qui ont été nourris par « la peur obsédante des eaux ou l'horreur fascinée de la mer¹²⁰ ». Mais les textes antiques témoignaient déjà de quelques monstruosité habitant l'espace maritime, notamment *L'Odyssée* d'Homère qui « constitue la référence paradigmatique de notre imagination thalassale¹²¹ ». Des documents et récits du XV^e siècle – la Terre était alors réputée plate – révèlent également de nombreuses croyances concernant les antipodes de la Terre qui seraient impropres à la vie humaine, de points limites au-delà desquels aucune vie ne subsisterait, de théories à propos de l'équateur, endroit où la mer bouillirait¹²² – nous verrons, plus loin, que l'équateur rassemble bien d'autres croyances. Mais qu'en est-il de nos jours, où de telles peurs n'ont plus lieu d'exister au vu des avancées scientifiques et géographiques ? De façon assez surprenante, il semblerait que « l'appréhension hostile des eaux est parvenue, en dépit du progrès des connaissances, à se perpétuer¹²³ ». Autant dire que la fascination de la mer ne tient pas que d'un manque de compréhension scientifique de ses phénomènes : à l'heure actuelle, elle continue d'engendrer une *horreur fascinée*.

Une telle peur doit sans doute prendre sa source dans la perception du territoire marin comme un espace incommensurable qui suscite en l'homme une impression d'infini. De fait, la mer apparaît infinie sous plusieurs de ses dimensions. Horizontalement, la vue du marin embarqué en mer, s'il n'y a pas de terres au large, ne connaît de limites que l'horizon, qui recule potentiellement et peut dès lors étirer encore et encore l'espace observable. Marie Blain-Pinel

¹¹⁸ Outre la volonté de s'enrichir, qui est bien-sûr une composante inhérente à la découverte de nouvelles terres car celles-ci recèlent de produits rares et chers.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 90-91.

¹²⁰ CALLY Jean William, *op. cit.*, p. 1.

¹²¹ LIBIS Jean, *op. cit.*, p. 93.

¹²² Cf. *Ibid.*, p. 91-92.

¹²³ CALLY Jean William, *op. cit.*, p. 1.

de déclarer que cette « dimension horizontale est donc l'immensité – au sens étymologique, à la fois perceptible au regard et excédant ses facultés : ce que l'on voit de la surface marine semble illimité et l'on sait pourtant que la mer s'étend au-delà¹²⁴ ». Cette particularité induit chez l'observateur le vertige du « glissement de l'immense à l'infini¹²⁵ ». Par sa profondeur, « verticalité vers le bas », la mer intrigue également le témoin à qui elle impose le mystère de ce qui est caché sous sa surface : « la profondeur marine provoque l'imagination : elle recèle la vie tout en étant menace de mort¹²⁶. » Moins commune, la « verticalité vers le haut », selon l'autrice, caractérise « l'expérience de la *haute mer* » : « celle de la solitude entre le ciel et la mer, qui fait volontiers pressentir l'émergence du divin dans la nature, dans une expérience sensorielle du sacré¹²⁷. » L'expérience de l'homme prenant la mer peut, dès lors, se résumer comme suit :

Celui-ci s'engage donc sur ce qui est pour lui un espace de traversée, transitoire et toujours périlleux qui, physiquement, le confronte à ses limites et l'oblige à tenter de les dépasser, tandis que s'imposent à lui des questions d'une portée existentielle¹²⁸.

Prendre la mer n'est alors pas uniquement une mise en danger face aux éléments naturels et cosmiques, mais aussi une rencontre avec soi-même et les limites sur lesquelles on bute. Jean William Cally met bien en exergue cette confrontation à deux altérités. Il y a l'océan comme « *autre monde* », qui suscite notre angoisse, car il est « un lieu privilégié de l'indéterminable, du non-identifiable ; on ne sait pas ce qu'il y a en dessous ; on ne voit pas son dedans¹²⁹ » : c'est dans ce cas une peur qui est commune à la rencontre avec toute altérité. Mais celui qui observe la mer scrute autant sa propre intériorité :

Le regard endoscopique prenant pour sujet la mer pourrait aussi s'apparenter au regard psychanalytique, autrement dit à celui qui prend pour sujet l'être humain ; la pulsion scopique dirigée vers l'intimité des eaux rejoindrait ainsi le désir de regarder le dedans de l'homme¹³⁰.

L'homme qui contemple la mer vit également l'expérience de sa propre altérité. Nous pouvons conclure que l'espace maritime ne suscite pas une angoisse radicale qui démotiverait toute personne à prendre la mer, mais bien qu'elle demeure un élément de fascination et de désir ambivalent. Pour comprendre cela, Jean Libis effectue un pas théorique essentiel qui est de remarquer que l'angoisse elle-même devient désir : « Or cette angoisse, poussée dans ses

¹²⁴ BLAIN-PINEL Marie, *op. cit.*

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ CALLY Jean William, *op. cit.*, p. 2.

¹³⁰ *Ibid.*

tréfonds, exorcisée sur le plan de la divagation imaginaire, finit elle aussi par ressembler à un désir¹³¹. »

2. *L'Équateur, La Vita breve* : les récits antérieurs

Décrire le processus créateur de Paul Willems est bien plus évident, puisqu'il a lui-même énoncé ce qui l'avait mené à écrire *La Vita breve*. Par contre, nous n'avons, à notre connaissance, pas de traces écrites de Wouters à propos de l'inspiration de sa pièce, mais nous pouvons supposer qu'elle était instruite du fait historique que nous présentons ci-dessous au vu des ressemblances particulièrement évocatrices qu'il partage avec sa pièce.

2.1. Le passage de la Ligne

L'Équateur de Liliane Wouters fait écho à une pratique bien connue des marins. Celle-ci remonterait aux longues traversées maritimes du XV^e siècle vers le Nouveau Monde et l'Afrique durant lesquelles il était nécessaire de franchir la ligne équatoriale qui, bien qu'imaginaire, terrorisait les équipages. Et pour cause : les eaux équatoriales sont parfois d'un tel calme qu'elles peuvent paralyser les navires à voiles. Pour endiguer la peur que suscitaient des phénomènes semblables – auxquels s'ajoutent la fatigue, les maladies, la promiscuité et l'errance dans le milieu océanique, effroyablement inhumain – les marins se sont mis à créer des mythes et des rites autour de ce redouté passage de la Ligne, comme ils le désignaient. Dès le XV^e siècle, une cérémonie nommée « baptême » est attestée dans les équipages portugais qui naviguaient vers l'Afrique. En effet, ce rite consistait initialement en une sorte de baptême religieux, mais la dimension sacrée s'effacera avec le temps et l'appropriation de l'environnement équatorial au profit d'une composante carnavalesque soulignée par le burlesque et le travestissement. Plus tard encore, des traces de telles pratiques se retrouvent dans des récits d'auteurs-voyageurs : Sophy-Jenny Linon analyse les témoignages de Luillier et François Leguat, datant du début du XVIII^e siècle. Ces derniers considèrent le passage de l'équateur comme une confrontation avec l'altérité :

Son franchissement, lorsqu'il devient récit, revêt une dimension symbolique capitale dans la constante dialectique qui confronte deux mondes, l'ici et l'ailleurs, que ce soit dans la similitude, le renversement, le contraste, le manque, l'étrangeté, ou l'incompréhension. Frontière entre ces deux mondes, la Ligne marque le seuil de l'ultime, après quoi,

¹³¹ LIBIS Jean, *op. cit.*, p. 91.

l'inconnu, sans limites, infini, prend le relais. Aussi matérialise-t-elle le désir de rencontrer l'Autre¹³².

Le rite baptismal, quant à lui, malgré la disparition de son caractère sacré, endosse une symbolique de renouveau : Linon rappelle que ce baptême consistait, outre le fait « d'exorciser le diable » hantant la ligne équatoriale, en une possibilité de « se ressourcer, de renaître sous une autre identité¹³³ ». Cela va de concert, on l'aura compris, avec la symbolique carnavalesque. Véritable microcosme de la société¹³⁴, l'équipage du navire a besoin d'une soupape, d'un moyen d'insuffler un vent nouveau – la métaphore se prête bien au contexte d'un voilier – à un moment de la traversée rendu critique par le ralentissement de la navigation. Sous une forme très similaire à une pièce de théâtre, ce rite associe renversement symbolique et entrée dans un monde nouveau :

Ainsi, à la manière d'une pièce de théâtre, la cérémonie du « baptême » qui célèbre le passage de la Ligne, se déroule sur une scène délimitée, avec des accessoires aux vertus symboliques, des personnages, qui se déguisent, une mise en scène qui se déroule en trois temps [...] Cependant, le « baptême » de la Ligne, qui nous est apparu jusqu'ici comme le travestissement d'une cérémonie religieuse, comme une saturnale, un véritable carnaval, est structuré sur une série de renversements symboliques marquant l'entrée dans un monde à l'envers¹³⁵.

De fait, la cérémonie inverse l'ordre qui agençait la société sur la terre ferme et ce n'est pas sans rapport avec l'arrivée dans un nouveau monde où tout devient possible : le petit peut gravir l'échelle sociale dans les colonies. C'est, selon l'autrice, une métamorphose identitaire : « l'ascension sociale ne peut se faire qu'après une plongée, sorte de descente aux enfers, après quoi on renaît sous une autre identité¹³⁶. » Cette perspective identitaire est corroborée par l'action de se teinter le visage de noir : l'identité bascule entre blanc et noir, esclave et maître, chrétien et damné, civilisé et sauvage. Ce retournement fait écho à l'ordre naturel qui lui-même est inversé, « l'univers terrestre référentiel¹³⁷ » étant englouti par les flots infinis de l'océan. Enfin, le pardon chrétien est, lui aussi, la cible d'un renversement caricatural, car la cérémonie met en scène un affront auquel est opposé un autre affront. Ce rite, ces renversements et croyances en une foi nouvelle répondraient de l'angoisse de l'homme égaré dans un univers sans repères familiers :

¹³² LINON Sophy-Jenny, « Le passage de la Ligne, ou le carnaval de la mer : Luillier (1705), Leguat (1707) », dans : *Dix-huitième Siècle*, 1990, n° 22, p. 185.

¹³³ *Ibid.*, p. 186.

¹³⁴ Toutes les classes de la société peuvent être transposées aux différents membres de l'équipage et aux passagers : le roi représenté par le capitaine ; le clergé par les prêtres ; la bourgeoisie cultivée par les savants ; la cour par les personnes de haut rang ; le peuple par les matelots, soldats et mousses (cf. *Ibid.*, p. 192).

¹³⁵ *Ibid.*, p. 191.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 192.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 193.

Confronté à la difficulté du passage de la Ligne et perdu dans l'immensité de l'océan, l'homme ajoute à la prière chrétienne, une nouvelle prière. La foi s'amplifie et se dénature. Dès lors les croyances superstitieuses prennent le relais pour combler un vide matériel autant que spirituel ; le rite l'emporte sur la raison, le théâtre sur le réel, le païen sur le chrétien, l'huile sainte étant le noir à noircir, l'eau bénite, de l'eau de mer, la bible, des cartes marines, le baptême, une baignade..., nouveaux symboles pour un nouveau décor¹³⁸.

Dès lors, le passage de l'équateur qui, de prime abord, apparaît comme un obstacle infranchissable entre deux mondes, un hiver interminable, se révèle la source d'un renouveau, une « frontière-tremplin », un nouveau printemps. Nous retrouvons bien entendu le cycle carnavalesque qui unit l'homme à son environnement : « Le carnaval, vécu comme un exorcisme, met en scène un homme triomphant face aux éléments, mais aussi triomphant de lui-même dans la découverte d'une possible renaissance¹³⁹. »

Il nous semble que ce rite et la symbolique qui lui est propre suscitent plusieurs questions lors d'une mise en perspective avec la pièce de Liliane Wouters. Tout d'abord, les similitudes entre le rite et l'art théâtral interpellent : tous deux font l'objet d'une mise en scène dans un espace délimité dans lequel des personnages interprètent un rôle, portent des déguisements et évoluent dans un temps séquencé. Ils supposent également un changement d'identité, inhérent à tout jeu de rôle pour les acteurs, mais surtout problématisé dans le rite et dans la pièce. En effet, celle-ci met en scène une dépossession totale du moi figurée par la perte de son ombre sous le soleil au zénith. Les personnages sont alors contraints de recouvrer une identité autre, qui se passe de leur matérialité corporelle, de leur image (au sens lacanien d'*imago*). De cette façon, le rite baptismal comme *L'Équateur* font du passage de l'équateur une étape de conversion identitaire. Le bal costumé organisé sur le grand voilier dans le but d'égayer voire de faire oublier ce passage souligne, selon nous, cet emprunt d'une identité autre par le déguisement. Ensuite, le rapport au temps nous semble également problématique. Nous l'avons énoncé plus haut : les eaux équatoriales provoquent un ralentissement de la navigation, le navire étant parfois presque paralysé. Dans la pièce, il en va de même, car le vaisseau chavire lentement vers l'équateur et que toute tentative de le rediriger est inopérante. Cette temporalité particulière qui s'impose aux personnages confère à la pièce une tonalité tragique, comme nous le verrons.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*

2.2. Le dépassement de Lands Ends

À l'occasion de la création de sa dernière pièce au Festival de Spa, Paul Willems composa un texte narrant deux événements personnels qui furent, en quelque sorte, les prémices de *La Vita breve*. Ce texte est repris dans l'ouvrage *Vers le théâtre* dans lequel on peut lire divers écrits de l'auteur réunis par Fabrice van de Kerchove. Le premier événement consiste en un souvenir de jeunesse : il s'agit d'une expérience de navigation à bord d'un pétrolier moderne faisant cap vers les États-Unis. La première escale de la traversée marqua le jeune Willems qui, pour la première fois, assista au spectacle étrange mais attirant que peuvent représenter les corps féminins des prostituées d'Hambourg aux yeux d'un jeune homme de dix-huit ans. Ces images devinrent le support de ses rêves durant quelques nuits passées sur le bateau, mais s'estompèrent sous l'immensité océanique qui semblait « prend[re] possession du navire¹⁴⁰ ». Peut-être ce souvenir en mer serait-il à jamais enfoui dans les profondeurs de la mémoire de l'auteur sans la lecture d'un livre, presque soixante ans plus tard : il s'agit du *Mannequin* de Léon Rimator, et plus précisément de sa préface par Octave Uzanne. Dans celle-ci, Uzanne narre le souvenir d'une marchande anversoise de mannequins ayant pour vocation de satisfaire les désirs dont la navigation prive les marins. Certains prototypes étaient même dotés de voix grâce à un phonographe logé dans la tête des êtres de caoutchouc. La préface raconte, enfin, comment une mannequin appartenant au capitaine d'un navire fut l'objet d'un crime de jalousie. Bref, on reconnaît là aisément le noyau de la trame de *La Vita breve*. Comme l'indique justement Pierre Piret dans son article sur cette pièce¹⁴¹, les deux épisodes contés par Willems foisonnent d'éléments repris et amplifiés dans celle-ci : citons, par exemple, Mesdemoiselles en qui on discerne la marchande anversoise de la préface d'Uzanne, le meurtre par jalousie tirée de celle-ci, le Capitaine Brackx qui a la folie d'aimer une poupée¹⁴², mais aussi « la prostituée-femme fatale¹⁴³ » – souvenir des prostituées d'Hambourg qui, on l'a dit, l'ont fasciné. Mais un élément nous intéresse davantage dans le cadre de notre étude : il s'agit de l'expérience de la navigation dans l'immensité thalassique, particulièrement lorsqu'aucune terre ne demeure visible – dans son cas, c'est la pointe de la Grande-Bretagne, « Lands Ends », qui disparaît sous l'horizon. Lisons à ce propos ce qu'écrit Paul Willems :

¹⁴⁰ WILLEMS Paul, « À propos de *La Vita breve* », dans : *Vers le théâtre. Écrits 1950-1992*, édition établie et annotée par Fabrice VAN DE KERCKHOVE, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, « Archives du Futur », 2004, p. 209.

¹⁴¹ PIRET Pierre, « La voix et l'apparence », dans : *Paul Willems, l'enchanteur, op. cit.*, p. 205-217.

¹⁴² Le thème du mannequin comme réceptacle du désir est d'ailleurs déjà développé dans un autre pièce de l'auteur, *La Ville à voile*.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 205.

L'océan ! L'océan partout, le regard glisse sur l'eau. Et là-bas, le cercle immuable de l'horizon, et, ce qui est extraordinaire : notre bateau reste au centre de l'océan comme si nous étions immobiles. Pareils à la flèche de Zénon qui vole et ne vole pas, nous avançons et n'avancions pas, nous sommes ici pour l'éternité. La dunette devient un lieu de méditation¹⁴⁴.

Les flots modifient totalement l'appréhension de l'espace-temps. L'espace paraît infini et le temps se calque sur ce dernier, de telle sorte que le mouvement semble aboli. Willems fait appel au paradoxe de Zénon pour imaginer ce phénomène curieux. Pour l'expliquer brièvement, Zénon considérait que l'être comme l'espace n'avait ni commencement ni fin, et que tous deux étaient uniques : la pluralité n'existe donc pas, rendant tout mouvement impossible. En réalité, sa théorie signifie que l'espace ne peut exister, puisque l'existence d'un espace supposerait celle d'un autre espace le contenant – ce qui contredit la notion d'unicité. La flèche en vol demeure, à chaque instant, dans un espace égal à elle-même : on ne peut donc pas parler de mouvement. Curieusement, Paul Valéry se sert, lui aussi, des paradoxes de Zénon dans la vingt-et-unième strophe de son célèbre poème sur la mer :

Zénon ! Cruel Zénon ! Zénon d'Élée !
M'as-tu percé de cette flèche ailée
Qui vibre, vole, et qui ne vole pas !
Le son m'enfante et la flèche me tue !
Ah ! le soleil... Quelle ombre de tortue
Pour l'âme, Achille immobile à grands pas¹⁴⁵ !

C'est dire à quel point la mer peut induire l'impression d'inertie à celui qui la fréquente.

Du reste, la sensation que rapporte Willems n'est pas sans rappeler les eaux stagnantes de l'équateur qui imposent aux marins un cruel sentiment de perte. Les rapprochements avec le mythe du passage de la Ligne ne s'arrêtent d'ailleurs pas là. Après l'extrait que nous avons cité plus haut, l'auteur évoque un souvenir qui survint justement dans le contexte qu'il décrit. Ce souvenir se déroule une nuit de novembre dans les rues d'Anvers. L'écrivain y ressentit une sensation étrange, une sorte de « présence immobile » qu'il prit pour son âme :

J'ai crié bêtement : « Qui est là ? » Pas de réponse, pas de réponse, mais une présence immobile, tout à fait immobile. Près de moi. À portée de respiration. Quelqu'un. Debout. Silencieux. Alors une idée étrange m'est venue. C'est mon âme. Ma propre âme qui m'attendait là. Comme si elle voulait me parler. J'ai attendu longtemps. Anxieux comme si quelque chose allait m'être révélé. J'ai... l'impression... d'avoir attendu là pendant une heure... un mois... un an peut-être... ou était-ce dix secondes ? Tout à coup une lumière s'est faite à la fenêtre d'une maison, un jet de lumière s'est abattu sur le trottoir, avec une

¹⁴⁴ WILLEMS Paul, « À propos de *La Vita breve* », *op. cit.*, p. 207.

¹⁴⁵ VALÉRY Paul, *Charmes, précédé d'extraits en prose relatifs à la « poétique » de Valéry*, Paris, Larousse, 1975, p. 108.

sorte de fracas blanc et vide. Un choc terrible. Bien sûr, il n'y avait rien ni personne devant moi, ni homme, ni chien, ni âme. J'ai cru que j'allais mourir¹⁴⁶.

On reconnaît dans cette anecdote la perte de repères temporels qui frappe Willems également sur le bateau et dont parle Linon Sophy-Jenny à propos des eaux équatoriales. Mais la plus grande similitude avec le passage de la Ligne réside sans aucun doute dans l'ouverture vers un ailleurs, un autre monde. On s'en souvient, le franchissement de l'équateur était considéré comme une rencontre avec l'altérité, et le rite qui l'entourait comme un moyen pour l'homme de renaître sous un jour neuf afin d'entrer dans un nouveau monde. Dans la pièce de Wouters, ce passage devient le symbole d'une frontière vers la mort, mais les personnages ne périssent pas explicitement après l'avoir traversée – en tout cas, le doute demeure. Or, la réminiscence de Willems s'apparente aussi à une rencontre avec la frontière du mortel : le rai de lumière blanc n'est pas sans rappeler l'ouverture vers l'au-delà ou le couloir vers la mort dont parlent de nombreuses personnes ayant vécu une expérience de mort imminente. On peut penser également à la confrontation avec l'objet *a* que Lacan relie à l'angoisse, dans *Le Séminaire* de 1962-1963 (*L'angoisse*) : « Ainsi l'objet *a* est, dans ce *Séminaire* même, à la fois objet de l'affect particulier qu'est l'angoisse et *reste* laissé par l'introduction du symbolique dans le réel¹⁴⁷. » Willems désignerait sous le nom d'« âme » cette trace qui confronte le sujet à l'énigme de sa propre division. Par ailleurs, cette rencontre peu commune ressemble significativement à la vision de Jonas à la fin de *L'Équateur*, lorsqu'il s'aperçoit lui-même et d'autres membres de l'équipage sur un bateau non loin du leur. Cet avant-dernier épisode a lieu peu avant le franchissement de la ligne équatoriale, laissant ainsi penser que Jonas a déjà un pied dans l'autre monde, bien que les plus terre-à-terre – Budoc et Nix – pensent plutôt au mirage ou à la *Fata Morgana*. Il n'y a bien sûr pas là de solution définitive, mais des rapprochements curieux entre les effets que peut provoquer la navigation au large. En effet, c'est bien l'océan qui, selon Willems, a donné sens à ce souvenir :

C'est ainsi que sur l'océan, un souvenir vide, une rencontre béante peuvent prendre une signification immense et secrète. Ces prises de conscience arrivent surtout la nuit, par temps calme et nouvelle lune. Un couvercle noir piqué de millions d'étoiles méchantes s'incurve au-dessus du bateau, se pose sur l'horizon et l'enserme si étroitement qu'il nous enferme, on sait qu'on est au centre de la nuit malgré le bruit d'hélice du bateau. On sent, on sait qu'on ne bouge pas. C'est alors que le temps s'arrête. Il n'y a plus de là-bas ni d'ici, il n'y a plus d'hier ni d'aujourd'hui. Le bateau vient de nulle part et ne va nulle part et on découvre avec malaise que l'infini est clos, et n'a pas de porte, ni pour entrer ni pour sortir¹⁴⁸.

¹⁴⁶ WILLEMS Paul, « À propos de *La Vita breve* », *op. cit.*, p. 207.

¹⁴⁷ CLÉRO Jean-Pierre, « Concepts lacaniens », dans : *Cités*, 2003, n° 16, p. 150.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 207-208.

Aussi comprenons-nous que c'est ce contexte particulier de dissolution de l'espace-temps aux relents tragiques – car tout mouvement, donc action devenant impossible, le sujet demeure sous son joug – qui permet la découverte d'un autre monde, d'une altérité, d'un *savoir*¹⁴⁹ jusque-là inconnus.

3. Conclusion

Comme nous l'avons montré, la mer féconde l'imaginaire des hommes depuis des siècles et continue de le faire de nos jours. Il serait d'ailleurs difficile de trouver une œuvre littéraire qui aborde la mer sans au moins évoquer une des caractéristiques que nous avons décrites. Notons, par ailleurs, que l'élément marin semble particulièrement propice aux contradictions, ramassant en lui vie et mort, désir et angoisse. Nous pouvons aussi constater que Willems et Wouters ont été sensibles – sans doute de manière intuitive – à divers éléments définissant l'imaginaire de l'eau et de la mer, et que ceux-ci ont nourri leurs réflexions dramaturgiques. Toutefois, leurs œuvres se distinguent par le traitement qu'elles en font : l'imaginaire marin n'y apparaît pas *que* comme motif, mais bien aussi comme logique sous-jacente à la construction des pièces, au déroulement de l'action.

Du côté de *L'Équateur*, on repère aisément dans le passage de l'équateur la symbolique marine en tant que lieu des renaissances, mais aussi comme une rencontre avec l'altérité. La conversion identitaire que produit le franchissement de la ligne est, de fait, ce vers quoi l'action tend. On reconnaît également dans le temps tragique qui caractérise la pièce l'effet d'une mer particulièrement calme qui impose sa propre temporalité au temps théâtral. Chez Willems, il est évident que la temporalité répétitive de la mer, représentée par la houle qui monte et descend sans cesse, a beaucoup influé sur sa pièce. Nous le verrons dans le prochain chapitre, la structure même de *La Vita breve* est régie par le mouvement oscillatoire distinctif de la houle. L'indécision, le doute qui caractérise l'élément marin, selon *Le Dictionnaire des symboles*, est également fort présent dans cette pièce. Aussi avons-nous qualifié l'influence de la mer sur ces deux pièces de « logique océanique ». En effet, il serait inapproprié de parler de motifs ou de métaphores, car la mer acquiert des fonctions dramaturgiques essentielles par son emprise sur l'action et le temps des deux pièces, à tel point qu'elle semble imposer sa propre logique au théâtre – comme cela apparaîtra clairement lors de l'analyse des pièces.

¹⁴⁹ Qui peut être de tout ordre : savoir sur soi-même (découverte de son âme, de l'Autre, l'inconscient, de son incomplétude) ; sur le monde (sentiment d'union métaphysique, de faire *un* avec le monde) ; savoir humain (sur la mort, la vérité de l'humain).

CHAPITRE III. LE THÉÂTRE ET LA MER. IMPLICATIONS DRAMATURGIQUES DE LA MER DANS *L'ÉQUATEUR* ET *LA VITA* *BREVE*

1. *Le Théâtre et la mer de Regnault : éléments d'introduction*

Le théâtre et la mer ? De prime abord, il peut sembler tout à fait curieux de comparer de tels éléments. Que peuvent-ils donc avoir en commun ? Comment l'un et l'autre s'influenceraient-ils ? C'est pourtant ce qu'a fait François Regnault, en 1989, dans son analyse du *Soulier de satin* de Paul Claudel. La pièce de Claudel, écrite en 1929 et créée seulement en 1943, est l'une des plus longues du théâtre français. Divisée en quatre journées, son action se déroule toujours à proximité de la mer – elle nous transporte d'ailleurs à l'époque des conquistadors – : l'intrigue multiplie les navigations, les naufrages, les scènes au large et les scènes en bord de mer... Il s'agit donc d'une pièce où l'omniprésence de l'élément marin se manifeste avec exemplarité. Toutefois, Regnault n'entre pas de plain-pied dans l'analyse de celle-ci ; il prend au contraire le temps de déployer, d'explicitier les rapprochements opérables entre les objets théâtral et maritime dans une introduction qui tisse quantité de références intertextuelles. Explorons les pistes qu'il propose afin de découvrir ces curieux liens qui les réunissent. Ensuite, nous analyserons dans le détail *L'Équateur* et *La Vita breve*.

L'assimilation entre ces deux objets part d'une certitude qui frappa Regnault un matin : « l'art théâtral est une navigation. Immobile au milieu de la ville¹⁵⁰. » L'auteur entreprend sa réflexion par l'étrange coïncidence des superstitions qui régissent tant la vie des marins que celle des comédiens. Il évoque notamment la proscription de l'usage du mot « corde » à bord d'un navire comme sur la scène d'un théâtre : les marins hors-la-loi ou dissidents étaient autrefois pendus, et ce mot était exclusivement réservé à cette circonstance, car les autres fils, guindes ou bouts des navires portent des noms spécifiques. Les comédiens, par contre, connaissaient plutôt l'excommunication que la pendaison. Pourquoi donc la même crainte envers ce mot ? L'auteur rappelle que l'univers scénique est lui aussi constitué de nombreux cordages :

Pourtant, quiconque a foulé la scène d'un théâtre sait que les fils multiples enroulés à leurs chevilles et à leurs taquets le long des cheminées du mur latéral, passant par les moufles et

¹⁵⁰ REGNAULT François, *Le Théâtre et la mer*, Paris, Actes Sud, 1989, p. 9.

les tambours des cintres avant de rejoindre les contrepoids dans les dessous et servant à appuyer ou à charger les palais et les forêts, sont *les cordages d'un grand voilier*¹⁵¹.

Ces cordages sont donc les mêmes que ceux employés dans la marine, ce qui peut être expliqué historiquement. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, les bateaux demeuraient au port durant l'hiver, car la navigation devenait trop dangereuse. Les marins se voyaient engagés par les théâtres afin de travailler dans la machinerie et de gagner leur vie. En effet, le savoir-faire et la force des charpentiers et des mécaniciens de la marine se révélaient très utiles dans le métier de machiniste alors très complexe, surtout avec l'avènement des théâtres à l'italienne. Cette pratique s'est poursuivie, car au XIX^e siècle on retrouve encore des marins machinistes de théâtre.

Ce n'est donc pas un hasard si nous rencontrons des superstitions similaires dans ces deux milieux : les hommes de mer ont apporté non seulement leur expertise technique, mais aussi leurs croyances. Jean Vilar l'atteste d'ailleurs dans un entretien avec Agnès Varda, daté de 1966 et réutilisé dans un documentaire de *France Culture*. La réalisatrice évoque un souvenir d'une pièce de Vilar se déroulant en plein air et s'étonne de l'entrée de scène en pente qui donnait l'impression que les comédiens montaient à bord d'un bateau. Le dramaturge, semble-t-il réjoui par cette comparaison entre l'art nautique¹⁵² et l'art théâtral, lui répond que « les grandes traditions du théâtre, en tout cas de la machinerie théâtrale, sont celles de la marine à voile¹⁵³. » En atteste également la préface de l'ouvrage *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre* écrite par Louis Jovet, qui décrit la machinerie théâtrale avec un vocabulaire proprement maritime : « Décrire ses treuils, ses tambours ou cabestans, ses palans ou poulies enchevêtrés de cordages, qui évoquent la gloire de l'antique marine à voile, ne suffit pas¹⁵⁴. »

De ce fait, la machinerie théâtrale doit beaucoup à la technicité des voiliers et les superstitions des marins ont envahi l'espace scénique. Regnault évoque celle qui concerne le mot « corde », mais il en existe d'autres : le sifflement, par exemple, est proscrit en mer – au risque d'attirer les hurlements du vent – comme sur scène, car les gabiers communiquaient entre eux en sifflant dans le cadre de changements de décors et d'autres manœuvres techniques. Un acteur qui siffle dérangerait alors la bonne coordination des jeux de décors.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 8. (Nous soulignons.)

¹⁵² Vilar évoquait les joutes nautiques traditionnelles de Sète qui ont bercé son enfance.

¹⁵³ *France Culture*, « À voix nue », 1/5, 07/07/1997.

¹⁵⁴ SABBATINI DE PESARO Nicola, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, traduction par Maria et Renée CANAVAGGIA et Louis JOUVET, Ravenne, Pietro de'Paoli et Gio, 1638, p. 28. Regnault utilise également cette citation dans *Le Théâtre et la mer* (voir p. 8).

L'auteur du *Théâtre et la mer* poursuit sa réflexion qui dépasse ces similitudes explicables par l'histoire de la machinerie théâtrale. Si l'art théâtral est une navigation immobile, c'est à l'intérieur qu'on y prend la mer :

Les églises sont des nefes renversées, mais les théâtres sont à l'endroit. Ils n'ont rien à cacher à la divinité. Dans les théâtres, d'autant plus précieux que les grands vaisseaux sont en voie de disparition, la mer est à l'intérieur, avec sa houle, et le vent. Cela souffle à l'intérieur, et même, dans le corps de l'acteur, à l'intérieur de l'intérieur. La scène est un pont. Les comédiens sont les marins. Le capitaine est le metteur en scène, mais disparu quand le rideau se lève. Les décors sont les voiles. Les spectateurs sont les vagues de la mer, que met en branle le souffle des acteurs. Une pièce de théâtre est une tempête¹⁵⁵.

Quand on entre dans un théâtre, on n'en sort pas indemne, semble nous prévenir Regnault. S'il n'y a là pas de déplacements proprement dits, au sens physique, nous sommes mus de l'intérieur par la représentation. Quelque chose s'est déplacé, alors que nous sommes restés statiques. Entrant dans un théâtre, *nous sommes embarqués*, même inconsciemment. L'auteur évoque le premier acte du *Tristan und Isolde* de Wagner pour illustrer ceci. Durant la traversée vers la Cornouailles, Isolde est allongée dans un lit recouvert d'un drap qui obstrue la vue sur la mer et « empêche qu'on se voie naviguer¹⁵⁶ ». Or, la fin de l'acte correspond non seulement à l'accostage du vaisseau, mais aussi à la consommation du philtre d'amour concocté par Brangäne et, par conséquent, à la révélation de l'amour entre Tristan et Isolde. C'est ce déplacement invisible que retient Regnault :

À la fin de l'acte, l'accostement [sic] brutal en Cornouailles révélera qu'on se mouvait d'une navigation intérieure invisible. La relativité galiléenne ferait croire qu'au travers du pan de la draperie, c'est une mer de théâtre qui défile. On en conclurait que toute salle, toute chambre où se passe un drame d'amour, puisque *Tristan et Isolde* en est la matrice occidentale, dissimule aux yeux du spectateur leur position sur le pont d'un bateau¹⁵⁷.

L'auteur fait appel à un principe physique résultant d'une expérience de Galilée qui se déroule à l'intérieur de la cabine d'un bateau. Dans cette dernière, le scientifique analyse l'égouttement de l'eau. Or, que le bateau soit immobile ou qu'il navigue à vitesse constante, le mouvement des gouttes demeure vertical. L'observateur dans la cabine ne peut donc savoir si le bateau se meut ou non. Cet observateur, c'est nous, spectateurs embarqués sans le savoir sur la mer de théâtre.

¹⁵⁵ REGNAULT François, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁵⁷ *Ibid.*

1.1. Le théâtre, une navigation seconde

Après avoir énuméré quelques pièces fameuses ayant pour cadre la mer, Regnault poursuit sa réflexion sur le théâtre et la navigation :

Non, il n'en faut plus douter, le théâtre est une seconde navigation selon l'expression grecque courante qu'on trouve chez Platon quand Socrate doit recommencer, reprendre sa recherche, et chez Aristote pour désigner l'ostracisme, cette seconde manœuvre par laquelle le monarque peut corriger le régime. C'est naviguer à la rame quand le bon vent vient à manquer. Le théâtre est une navigation rapide ou immobile, invisible ou isolée, fluctuante ou figée¹⁵⁸.

Ce constat – au sens assez mystérieux pour un lecteur du XXI^e siècle – semble constituer le noyau de l'analyse de Regnault, si l'on en croit son épigraphe : δεύτερος πλους (*deuteros plous*), la navigation seconde. Mais que signifie cette expression ? Son occurrence la plus ancienne remonterait aux écrits de Platon, mais ce dernier l'employait de trois façons relativement différentes. Avant de les décrire, commençons par signaler que la littérature grecque foisonne d'images aquatiques et que l'œuvre de Platon ne fait pas exception, comme l'a montré Jean Luccioni en repérant de manière fouillée les métaphores nautiques qui la traversent¹⁵⁹. La métaphore de la navigation seconde apparaît précisément dans trois textes de Platon : *Philèbe*, *Phédon* et *Politique*. Dans le premier, l'expression est prononcée par Protarque pour désigner « le fait que l'homme tempérant “ne se méconnaît pas lui-même” ». Le deuxième voit Socrate qualifier « une méthode, qui consiste à poser l'hypothèse des formes, de *deuteros plous* par rapport à une explication capable de concevoir de quelle façon les choses sont le mieux ordonnées ». Enfin, dans le troisième texte, « l'Étranger d'Élée utilise cette expression pour indiquer le recours de l'homme royal au règne de la loi écrite »¹⁶⁰. Cela dit, aucun auteur classique n'explicite véritablement le sens de l'expression, laissant, selon W. Ausland, « les lecteurs du quatrième siècle [...] se livrer à des conjectures¹⁶¹ ». En résultent, plus récemment, deux sens proches de ce qu'a écrit Regnault dont témoignent des recueils proverbiaux : « se mettre à ramer lorsqu'on ne peut faire voile faute de vent favorable » et « entreprendre une seconde fois, avec plus de précautions, un voyage qui a auparavant échoué¹⁶² ».

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 19-20.

¹⁵⁹ LUCCIONI Jean, « Platon et la mer », dans : *Revue des Études Anciennes*, 1959, tome 61, n° 1-2, p. 15-47.

¹⁶⁰ W. AUSLAND Hayden, « La “seconde navigation” dans la philosophie politique de Platon », dans : *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, 2002, n° 16, p. 275. La référence vaut pour les deux citations précédentes.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*, p. 275-276.

Ne pourrait-on pas rapprocher ce proverbe de la conception classique du théâtre, qui veut que le texte soit voué à la représentation car il est jusque-là incomplet ? Le texte échouerait donc à la complétude et la représentation, seconde navigation, viendrait rediriger le tir. Ou, autre hypothèse, le texte résisterait à la représentation : celle-ci se fait alors navigation à contre-courant, luttant contre la résistance textuelle. On a beau tenter d'élucider tous les non-dits, le texte résiste. La suite du texte de Regnault, sans expliquer totalement la signification de cette comparaison entre art théâtral et navigation, nous invite à la chercher dans la spécificité du théâtre, toujours voué à re-présenter un texte antérieur :

L'unité de lieu est la mer. L'unité de temps est le quart pris sur le pont : « La cloche pique quatre coups (10 heures du matin). » L'unité d'action est la navigation seconde. La pièce qu'on dit et qui est déjà écrite¹⁶³.

Décryptons ces propositions riches de sens. Plus tôt, l'auteur compare la Cour flottante du roi d'Espagne du *Soulier de satin* et sa variabilité constante (sous l'effet de la houle) à un théâtre, « avec ses trappes instables et son décor qui toujours change¹⁶⁴ ». Or, Anne Ubersfeld rappelle que « ce qui est donné dans l'espace théâtral, ce n'est jamais une image du monde, mais l'image d'une image¹⁶⁵ ». Aussi l'espace théâtral peut-il être la métaphore d'un autre espace. Il nous semble que c'est bien une transposition métaphorique qui est à l'œuvre dans cette pièce de Claudel. D'abord, le palais flottant – et, plus largement, la mer – renverrait au théâtre, comme l'avance Regnault. Mais la mer peut également figurer la condition humaine, comme l'a montré Pierre Piret dans une analyse de la pièce : « La terre ferme donne à l'homme l'illusion de construire sa vie sur du roc ; la mer lui révèle la vérité de sa condition, à savoir qu'il ne peut se fonder sur rien de stable¹⁶⁶. » Si l'unité de lieu de toute représentation est la mer, ne serait-ce justement pas parce que le théâtre dévoilerait notre condition humaine ? Nous ne serions pas le premier à lui attribuer cette fonction. Du reste, suivant cette logique, une pièce se déroulant en mer serait tout à fait appropriée au discours métathéâtral. Nous verrons, dans notre analyse, que c'est d'ailleurs le cas dans *L'Équateur* et *La Vita breve*.

En ce qui concerne l'unité de temps, Regnault fait référence à la division temporelle qui rythme le travail des divers membres d'un équipage : le bateau naviguant toujours, il est nécessaire de séquencer la journée afin que la manœuvre et la sécurité du navire soient constamment assurées par une équipe. Selon sa métaphore, les acteurs seraient donc assimilés

¹⁶³ REGNAULT François, *op. cit.*, p. 20.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶⁵ UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre II*, Paris, Belin, 1996, p. 63. (C'est l'autrice qui souligne.)

¹⁶⁶ PIRET Pierre, « De l'exception. La fonction analytique du discours littéraire et sa condition esthétique », dans : *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, sous la direction de Xavier GARNIER et Pierre ZOBBERMAN, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, « L'Imaginaire du Texte », 2006, p. 62.

aux marins, se vouant chacun à leur tâche et partageant un même espace durant une certaine durée : l'espace de la scène.

Enfin, l'auteur retourne aux fondements de l'art théâtral pour décrire l'unité d'action, à savoir qu'il est un art à deux temps, que la représentation est toujours répétition d'un texte qui la précède. Mais cette formule met aussi en exergue le principe réitératif du théâtre, chaque représentation jouant quelque chose d'antérieur tout en n'étant jamais identique – à la manière des vagues, finalement. D'où la qualification, par Anne Ubersfeld, d'art paradoxal :

[Le théâtre est] à la fois production littéraire et représentation concrète ; à la fois éternel (indéfiniment reproductible et renouvelable) et instantané (jamais reproductible comme identique à soi) : art de la représentation qui est d'un jour et jamais la même le lendemain ; art à la limite fait pour une seule représentation, un seul aboutissement, comme le voulait Antonin Artaud dans *Le Théâtre et son double*¹⁶⁷.

Art paradoxal encore, car il mêle la poésie et la pratique « à gros traits », lisible plus immédiatement. Regnault poursuit justement son analyse en accordant au théâtre une certaine révélation poétique¹⁶⁸ :

La mer n'est pas une métaphore qui doit cesser. Les théâtres sont les restes d'une mer ancienne qui s'est retirée. Le sens figuré fut fossilisé par le sens propre. La représentation consiste à remettre en mouvement la figure. La marée remonte dans la chambre close, dans le taudis. Ce qu'on appelle les bas-fonds. Toutes les métaphores alors s'ouvrent : Que diable allait-il faire dans cette galère ! Tous les paradoxes les plus comiques : « La première fois que nous nous vîmes, dit le Jodelet des *Précieuses*, il commandait un régiment de cavalerie sur les galères de Malte.¹⁶⁹ »

La représentation théâtrale produirait dès lors un effet sur le langage : celui de renouer avec l'image, le sens second, la figure qui se cache derrière le sens premier des mots, celui que nous utilisons quotidiennement pour communiquer. C'est bien cela qu'exemplifie la réplique, maintes fois réitérée, de Géronte des *Fourberies de Scapin*, car le signifiant « galère » peut à la fois renvoyer à la galère antique, mais encore, figurativement, à une situation pénible. Au comique de répétition s'associe donc le jeu de mots que le spectateur attentif aura perçu, et ce parce que le sens figuré prend tout son sens dans le contexte d'énonciation qui est représenté. Aussi reconnaît-on là aisément la fonction poétique théorisée par Jakobson, puisque l'accent est mis sur le signifiant – ici, l'image – et qu'elle est une adresse directe au spectateur. En effet, la métaphore n'est pas adressée à Scapin, mais bien à nous : « Le poétique est-il destiné à

¹⁶⁷ UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 11.

¹⁶⁸ Or, nous avons vu que Paul Willems accordait aussi à l'art théâtral la vertu de révélation de la poésie, du chant du monde.

¹⁶⁹ REGNAULT François, *op. cit.*, p. 20-21.

l'allocutaire ? Évidemment non. Il est d'abord pour le spectateur (pour le lecteur-spectateur¹⁷⁰ ?) » Et Regnault d'en conclure : « Le théâtre appartient à la poésie¹⁷¹. »

2. La mer, la mort. Analyse de *L'Équateur*

L'Équateur de Liliane Wouters met en scène cinq personnages – Budoc et son épouse, Hildegarde, leur fils Jonas, Lady Morgan et le Docteur Nix – à bord d'un voilier qui avance inéluctablement vers la ligne équatoriale. « *Toute l'action se déroule à bord, dans le temps de la représentation, soit sur le pont, soit dans le gréement, soit à l'intérieur, selon l'imagination du metteur en scène et du décorateur*¹⁷² », peut-on lire dans la didascalie liminaire. Dès le début de la pièce nous est annoncé le sort funeste qui attendrait les passagers lorsqu'ils passeront l'équateur : ceux-ci perdront tout bonnement leur ombre. Cette révélation provoquera des réactions diverses selon les personnages et, malgré l'angoisse de la situation, la pièce se conclura sur une étrange fête, un véritable bal carnavalesque.

Tout d'abord, nous observerons comment la pièce de Wouters fait écho au mythe du « Passage de la ligne » (cf. chap. 2 – 3.1.) en analysant la symbolique carnavalesque que l'on voit poindre à mesure que l'action se déroule. De fait, on peut y déceler une réflexion sur l'identité et son renouvellement, mais aussi sur l'angoisse que suscite la mort et le moyen de l'endiguer. La dimension tragique, palpable dans la temporalité de la pièce, fera l'objet de la suite de notre analyse. En dernier lieu, nous étudierons les effets d'une telle esthétique sur le spectateur : notre hypothèse réside dans le fait qu'en tant que spectateurs, nous sommes embarqués, tout comme l'équipage, dans cette dérive vers l'équateur.

2.1. Passer l'équateur : une symbolique carnavalesque ?

2.1.1. *Perdre son ombre, perdre son moi*

Dans *L'Équateur*, la conception de la ligne équatoriale comme frontière entre deux mondes – qui habitait la pensée des navigateurs des Temps modernes – est bien présente. Toutefois, elle est déplacée : l'accent est mis, durant toute la pièce, sur la dualité entre la vie et la mort, l'équateur représentant une mort imminente à laquelle personne ne pourra échapper. Dès le début de la pièce, nous en sommes avertis par l'augure funèbre de Nix : « Le fait est que

¹⁷⁰ UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 1996, p. 118.

¹⁷¹ REGNAULT François, *op. cit.*, p. 21.

¹⁷² WOUTERS Liliane, *L'Éq.*, *op. cit.*, p. 5.

nous marchons sur la corde raide¹⁷³ », métaphore que Budoc ne semble pas comprendre, mais qui s'adresse d'emblée au lecteur-spectateur. Ce qui laisse présager un destin tragique dans le passage de l'équateur est, en réalité, la perte de son ombre : « NIX – Le soleil sera perpendiculaire à notre tête, l'ombre de tout objet réduite à sa plus simple expression. Celle des hommes aussi, d'ailleurs¹⁷⁴. » Pour éviter la panique que susciterait une telle perte, Budoc et Nix prévoient de divertir l'équipage. Toutefois, si Budoc tente de se convaincre qu'il n'y a là rien de mortel, Nix refuse de poursuivre des chimères :

BUDOC – Quelqu'un le sait ? Quelqu'un risque de s'en apercevoir ? Je ne parle pas d'Hildegarde, personne ne la prend au sérieux. (*Pause*) Avant toute chose, évitez la panique. Abrutissez l'équipage de travail. Amusez les passagers. Organisez de petits jeux, une loterie, une sauterie, un lunch.

NIX – Un brunch. (*Pause*) Tout est prévu. J'ai même ouvert le coffre aux déguisements.

BUDOC – Un bal costumé ? Parfait. Nous changerons d'identité, nous passerons entre les mailles, à travers le filet, au bleu, au large. (*Geste de Nix*). Au large, Nix.

NIX – Même lorsque nous n'aurons plus d'ombre ?

BUDOC – Nous vivrons sans. On doit pouvoir vivre sans.

NIX – Vous avez déjà essayé ?

BUDOC – Tout le monde essaie.

NIX – Personne n'y arrive.

BUDOC – Je serai l'exception.

NIX – Soit. (*Pause*) Mieux vaudrait regarder les choses en face.

BUDOC – Je refuse ! Je refuse avec énergie. Je vivrai sans ombre. Je vivrai sans vie. Je vivrai sans moi. (*Pause*) Non, pas sans moi. Quatre-vingt-neuf kilos, encore quelques cheveux, presque toutes mes dents. Et j'y tiens. Je tiens à tout. À tout Budoc. Je crains même que personne n'y tienne autant que lui. (*Pause*) Je m'aime bien. Savez-vous que je m'aime bien¹⁷⁵ ?

On le comprend, la perte de son ombre symbolise la perte de son corps, de son image. En effet, l'ombre peut être considérée comme la garante de notre matérialité corporelle, celle qui confirme que notre « moi » existe bel et bien. Sans ombre, l'homme perd tout repère et toute image à laquelle il peut s'identifier : comment, dès lors, continuer à exister sans pouvoir s'identifier à son corps ? La peur d'une telle dépossession suscite diverses réactions. Celle de Budoc consiste à se rattacher à la matérialité de son corps : il se rassure en quantifiant rationnellement le poids qu'il pèse, comme si ce poids était garant de sa personne en tant que telle. À l'opposé d'une telle conception, nous avons Hildegarde, son épouse. Celle-ci semble

¹⁷³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 10.

¹⁷⁵ *Ibid.*

détentrices d'un savoir autre, qui n'a rien de rationnel et qu'elle appelle son « sixième sens ». Ainsi, elle ne se leurre pas et a tout de suite ressenti que le passage de l'équateur était proche. Ce savoir lui vaut la dénomination de « mermine » par Budoc : les mermines sont des espèces de néréides « traversées de fluides » qui s'expriment souvent « dans des langues étrangères » et « vont jusqu'à prophétiser en vers¹⁷⁶ », selon sa définition. Durant toute la pièce, Hildegarde énonce, en effet, de nombreuses locutions latines qui présagent la suite des événements et récite des vers assez énigmatiques. Par exemple, cette phrase en latin adressée à Jonas qui augure sa mort prochaine : « *Macte animo, generose puer*¹⁷⁷ ! » Stace aurait repris ce vers de *L'Énéide* pour le modifier légèrement : *Macte animo, generose puer ! sic itur ad adstra*, qui se traduit, en français, par : « Courage, noble enfant ! C'est ainsi que l'on s'élève vers les étoiles. » Dans un tel contexte, ce vers évoque bien entendu le passage dans le monde de l'au-delà. Notons d'ailleurs que la symbolique de l'ombre est liée à la mort : « Les Grecs célébraient les sacrifices aux morts à midi, l'heure sans ombre¹⁷⁸. » La réaction d'Hildegarde est donc tout autre que celle de Budoc, puisqu'elle accepte le destin funeste auquel l'équipage semble réduit.

Du reste, la confrontation entre ces deux personnages ne fait que mettre en évidence le fossé qui sépare le tempérament matérialiste de Budoc du caractère spirituel d'Hildegarde. À son époux qui angoisse devant l'impensable de la mort, de la perte de son « moi », elle rappelle la vanité des choses matérielles et l'invite à soigner l'immatériel :

BUDOC – Impensable. Tout à fait impensable. Ma disparition ne peut passer inaperçue. J'ai travaillé comme un bœuf. J'ai amassé des tas d'argent. Je suis quelqu'un.

HILDEGARDE – Tu t'en iras sans rien. Tu n'es rien.

[...]

BUDOC – Hildegarde, je ne veux pas passer l'Équateur.

HILDEGARDE – Confie ton âme à Dieu. Il aura pitié de toi. Tu aborderas sans dommage sur l'autre rive¹⁷⁹.

Il nous semble que cette opposition figure deux modes d'être par rapport à l'image de son corps.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 22.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 30.

¹⁷⁸ CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *op. cit.*, p. 700-701.

¹⁷⁹ WOUTERS Liliane, *L'Éq.*, *op. cit.*, p. 34.

2.1.2. Être son corps, avoir son corps¹⁸⁰

Un détour par la théorie de l'identification pourra nous éclairer quant à la manière dont Hildegarde et Budoc conçoivent leur corps et nous permettra peut-être de dépasser la dialectique classique entre l'âme et le corps. Pour ce faire, revenons-en à la première identification de l'enfant à (l'image de) son corps : il s'agit bien sûr du « stade du miroir », lequel s'avère bien plus complexe qu'un stade, tel que Jacques Lacan l'a montré en le pensant sous l'angle d'un processus d'identification, décisif toute la vie durant. Avant cette étape, le petit d'homme se pense comme morcelé : il n'appréhende pas encore son corps en tant qu'une unité formelle. Or, entre six et dix-huit mois, il va reconnaître son image dans le miroir – c'est un processus d'identification, « une transformation produite chez le sujet, quand il assume une image¹⁸¹ ». Dès lors, il y a unification : l'idée unitaire du corps, considéré comme un ensemble, va se cristalliser dans cette *imago* auquel l'enfant s'identifie. Le morcellement du corps s'unifie donc dans une *Gestalt*, « un objet qui s'impose dans son unité et qui ne peut se réduire à l'ensemble de ses parties constitutives¹⁸² ». Mais cette identification n'en demeure pas moins problématique. Premièrement, elle ne peut se faire que via l'intervention de l'Autre – ici, le parent qui porte l'enfant au miroir et qui lui confirme que c'est bien son reflet qu'il y aperçoit. Aussi ne devient-on soi que par le truchement de l'Autre. Deuxièmement, l'identité instituée par le reflet de son image est illusoire – « elle réduit le sujet à une image, extérieure, fixe, plane et inversée par symétrie¹⁸³ » – et fictionnelle, puisqu'elle donne à l'enfant l'impression de *faire un*, alors qu'il ne maîtrise pas encore tout à fait son corps – de par la prématurité caractéristique de l'être humain.

Dès lors, de cette identification première découle une double aliénation du sujet. L'Autre étant le déterminant irréductible de notre propre image, nous sommes aliénés par lui. Au prix de cette aliénation, nous entrons dans la communauté des semblables, nous reconnaissons dans leur *imago*. Et, enfin, une autre aliénation résulte de la non-adéquation entre la perception de notre corps et son image. Cette discordance marque la méconnaissance fondamentale sur laquelle se fonde l'humain. Le prix à payer pour entrer dans la norme réside

¹⁸⁰ Le propos tenu dans ce sous-point doit beaucoup aux réflexions et à la théorie proposée lors d'un cours de Pierre Piret : *Littérature, théâtre et sciences humaines*, cours universitaire dispensé à l'Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, année académique 2021-2022.

¹⁸¹ LACAN Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », dans : *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966, p. 94.

¹⁸² BONNANT Mickaël, « L'identification », dans : Laetitia JODEAU-BELLE et Laurent OTTAVI (dir.), *Les Fondamentaux de la psychanalyse lacanienne. Repères épistémologiques, conceptuels et cliniques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Didact Psychanalyse », 2010, p. 95.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 96.

précisément dans cette dénaturation du rapport à soi. Il en va de même lorsque l'enfant entre dans le langage, qu'il emploie la langue de l'Autre pour être en mesure de communiquer avec ses semblables. De cette inscription résulte une perte : pour dire sa singularité, il doit en passer par l'universel.

Nous pouvons poser l'hypothèse que l'angoisse de Budoc trouverait son origine dans la destitution de son image. « Ma disparition ne peut passer *inaperçue*¹⁸⁴ », dit-il significativement, associant sa mort à une disparition visuelle. Mais pourquoi les réactions d'Hildegarde diffèrent-elles tant de celle de son époux ? On l'a vu, elle se montre somme toute résignée face à sa mort et se préoccupe plutôt du passage de son âme dans l'autre monde¹⁸⁵. Selon nous, Budoc penserait son rapport au corps sous la forme de l'*être* : il considérerait son corps, son apparence comme son identité. Pourtant, cette identification par le regard de l'Autre demeure, irrémédiablement, partielle. De fait, puisque notre « moi » – par nature imaginaire – est construit à partir de l'Autre, s'y identifier pleinement revient à être totalement aliéné par ce dernier. En d'autres termes, Budoc semble croire que dans la *persona* – l'apparence que l'on donne de soi, qu'on appelle communément « le masque » – réside sa personne. Or, dès l'identification première, cette image nous aliène, dès lors qu'elle implique de méconnaître toute une partie de notre être. N'est-ce pas avec cette partie de son être que cherche à renouer vainement Budoc, en multipliant les tentatives de dire « je »¹⁸⁶ ? Les preuves qu'il avance pour se convaincre de son existence ne sont d'ailleurs que des caractéristiques qui le situent dans la société par rapport au regard de ses semblables : il évoque son travail, l'argent qu'il possède, le poids qu'il pèse. Aussi semble-t-il irrémédiablement pris dans son image régie par le regard de l'Autre. Autre contre qui il se rebelle : « Mais je n'ai pas encore renoncé ! Ils ne m'auront pas si facilement ! Le chameau est toujours vivant¹⁸⁷. » On peut penser que dans ce « ils » indéterminé réside précisément le poids du symbolique auquel est soumis Budoc. À l'inverse, Hildegarde paraît plus distanciée par rapport à son apparence et semble plutôt verser dans l'immatériel : elle parle de confier son âme à Dieu, croit en une vie après la mort, ou évoque le fait d'être allée sur l'autre rive « en esprit ». En ce sens, elle témoigne d'un autre rapport à son corps, à appréhender plutôt sous la forme de l'*avoir*. Au lieu de penser l'apparence comme

¹⁸⁴ WOUTERS Liliane, *L'Éq., op. cit.*, p. 34. (Nous soulignons.)

¹⁸⁵ Notons qu'on peut retrouver dans cette réaction un questionnement qui habitait l'écrivaine, puisqu'elle déclare, dans un documentaire dédié à sa poésie, qu'elle ne trouve pas plus étonnant l'idée d'une vie après la mort que celle de notre venue au monde. Voir : INSTITUT SUPERIEUR DES ARTS, Liliane Wouters. *Les Statues de sable* [documentaire], 2007.

¹⁸⁶ Voir *supra*. « Je serai l'exception », « J'ai travaillé comme un bœuf. J'ai amassé des tas d'argent. Je suis quelqu'un ».

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 36.

l'essence du sujet, son identité, il s'agirait de la penser comme une identification. Une fois cette distance prise, la maîtrise de l'apparence corporelle devient possible et l'aliénation n'est plus totale. Autrement dit, la place du « Je », de ce qui échappe au registre imaginaire, est accordée : le sujet n'est plus réduit à la *Gestalt*. Finalement, cette orientation théorique nous permet de dépasser une division entre corps et esprit peut-être moins significative et démontre que dans cette distinction réside une véritable réflexion sur la nature humaine.

2.1.3. « Danser sur un volcan » : un moyen d'endiguer l'angoisse ?

Il est assez interpellant de remarquer à quel point la pièce de Wouters et le baptême du passage de la Ligne sont homothétiques. En effet, dès la première séquence de la pièce, un bal costumé est proposé par Budoc pour endiguer l'angoisse de l'équipage. Or, nous l'avons vu, le baptême tendait initialement vers le même but, et ses aspects carnavalesques invitaient les participants à revêtir un autre visage durant la cérémonie. Budoc confère aussi au déguisement le pouvoir de changer d'identité, et ce changement, selon ses expressions, pourrait permettre à l'équipage de « passer entre les mailles », « au bleu » et « au large¹⁸⁸ ». Comprenons que cela permettrait à l'équipage d'échapper au danger imminent que représente l'équateur, mais aussi à oublier volontairement cette situation angoissante¹⁸⁹. L'idée de faire la fête pour oublier le contexte angoissant est également formulée par d'autres personnages. C'est le cas de Morgan qui, dans la quatrième séquence, propose à Hildegarde de participer au bal. Leur échange invite, selon nous, à mettre en parallèle leur situation avec notre condition humaine :

MORGAN – Oh, les vivants. Ça va, ça vient.

HILDEGARDE – Ça va, surtout. Ça s'en va. Et ça ne revient pas. (*Pause*) Avouez qu'il n'y a pas de quoi danser.

MORGAN – Je danserais sur un volcan.

HILDEGARDE – Il y a des volcans au fond de la mer.

MORGAN – Ici ?

HILDEGARDE – Sous nos pieds.

MORGAN – On ne voit rien.

HILDEGARDE – Dix milles brasses. Au moins.

MORGAN - (*frisson*) J'aime mieux ne pas y penser.

HILDEGARDE – Personne n'y pense. Enfin, presque.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 10.

¹⁸⁹ « Passer au bleu » étant une expression provenant du travail des repasseuses qui consistait à blanchir le linge en le passant dans une substance bleue. Par extension, l'expression acquit le sens de blanchir volontairement quelque chose.

MORGAN – Vous y pensez, vous ?

HILDEGARDE – Quelquefois. Mais je pense tout de suite à autre chose.

MORGAN – La vie ne serait pas vivable¹⁹⁰.

L'expression métaphorique « danser sur un volcan » résume bien notre condition humaine. Une chose est sûre : notre mort surviendra un jour, le volcan entrera en éruption, mais quand ? On ne peut pas le savoir. Nous sommes tous condamnés à vivre sur un volcan. Y songer constamment serait invivable, comme le dit Morgan. La pensée de la mort reste alors enfouie en chacun de nous, à « dix milles brasses ». La comparaison entre le fond marin et la mort n'est pas anodine. Souvenons-nous-en : l'inconnu inhérent à l'immensité marine (sa profondeur, son étendue) a toujours effrayé, car ce qui est caché apeure l'homme tout en le fascinant. Ne pourrait-on pas rapprocher cette horreur fascinée des fonds marins avec celle que suscite la mort ou, plus précisément, l'après la mort ? Si cette « étape » angoisse tant, c'est bien parce que nous sommes réduits à une méconnaissance fondamentale de ce qui se passe après. Inconnu, mystérieux, insondable, cela nous effraie tout en attisant notre soif de savoir, comme les profondeurs et l'immensité océaniques. Au cours de notre existence, nous sommes donc contraints d'endiguer la peur que provoque la mort par divers moyens. Celui d'Hildegarde est de frotter ses cuivres. Quant à Morgan, cela consiste en l'essayage de chaussures. Toutefois, dans le cadre de la pièce, la fin est proche : Hildegarde annonce à Morgan que le passage de l'équateur n'arrivera pas un jour quelconque, dans un futur indéterminé, mais bien le jour même, à midi :

HILDEGARDE – Nous allons passer l'Équateur.

MORGAN – Bien sûr. Un jour. Comme tout le monde. Dura lex, sed lex.

HILDEGARDE – Un jour, mais pas n'importe lequel.

MORGAN – Demain. Plus tard. Oui, le plus tard possible.

HILDEGARDE – Non, pas demain. (*Pause*) Aujourd'hui.

MORGAN – Qu'est-ce que vous dites ?

HILDEGARDE – J'ai dit aujourd'hui. Vers midi¹⁹¹.

Ainsi, la fin étant déterminée, précise, il semble bien plus difficile d'endiguer l'angoisse.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 19.

2.1.4. Le bal costumé : renaître sous un autre masque

Tandis que leur fin approche inexorablement, certains personnages désirent ardemment participer au bal costumé. C'est le cas de Morgan qui ambitionne d'y participer, prenant pour exemple Louis de Gonzague qui, alors qu'il n'avait plus qu'une heure à vivre, déclara qu'il « continuerai[t] à jouer¹⁹² », tandis que d'autres avaient préféré la confession ou la lettre adressée aux proches. Le choix de ce saint jésuite tend vers une conception baroque de la vie, qui n'est dès lors comprise que comme un jeu soumis au régime des apparences. Mais des caractéristiques carnavalesques sont également attribuées au bal qui clôt la pièce, notamment celle de transporter vers un *ailleurs*, dans une autre identité. Tout d'abord, Hildegarde, alors qu'elle a failli révéler à Jonas que l'équipage allait succomber au passage de la ligne, reprend Budoc en employant explicitement le terme de carnaval :

MORGAN – La plus grande circonstance de sa vie ? Quelle circonstance.

BUDOC – (*Vivement*) Elle veut parler du bal.

HILDEGARDE – Du carnaval !

NIX – Elle plaisantait.

JONAS – Tu parlais seulement du bal ?

HILDEGARDE – En quelque sorte, oui. On peut appeler ça un bal.

MORGAN – Quoi donc ?

HILDEGARDE – La naissance. L'existence. Le reste.

MORGAN – Le reste ?

HILDEGARDE – La plus grande circonstance de notre vie¹⁹³.

Pourquoi parler d'un carnaval plutôt que d'un bal ? Il nous semble qu'Hildegarde doit y voir une symbolique cyclique. À l'image du carnaval, le « bal¹⁹⁴ » qu'est la vie consiste en un cycle qui s'origine dans la naissance et prend fin dans la mort, et recommence ensuite une vie ailleurs – pour les personnes qui croient en ce qu'on appelle couramment une vie après la mort. C'est le cas d'Hildegarde qui adhère à l'idée d'au-delà après la vie terrestre s'apparentant à celui de la foi chrétienne. En témoignent les invitations à se confesser et à prier qu'elle fait à son fils et son mari, ainsi que ce qu'elle dit à ce dernier à propos de sa mère décédée :

HILDEGARDE – Elle est toujours là.

BUDOC – L'odeur ?

¹⁹² *Ibid.*, p. 21.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 28.

¹⁹⁴ Notons, par ailleurs, que l'idée de bal connote en quelque sorte la circularité : nous l'associons souvent à la valse pendant laquelle les deux partenaires tournent entre eux (ce que confirmera la suite de la pièce).

HILDEGARDE – Ta mère. Si tu la vois, c'est qu'elle est toujours là.

JONAS – Où donc ?

HILDEGARDE – (*Geste ample*) Là-haut¹⁹⁵.

Alors que Budoc ne croit qu'en la physique du corps, Hildegarde croit plutôt en l'immortalité de l'âme. La fin de la pièce va confirmer, à nos yeux, cette idée de cyclicité et d'accès à un ailleurs. À la douzième et avant-dernière séquence, Jonas distingue un navire à travers la brume. Cela suscite d'abord des réactions de joie, mais Budoc et Nix se résignent rapidement : selon eux, c'est un mirage. Pourtant, Jonas, Hildegarde et Morgan aperçoivent bien un bateau. Soudain, Jonas ressent une sensation étrange avant d'entendre des voix d'enfants. À bord, se trouvent la petite fille défunte de Morgan, mais aussi Jonas qui s'est lui-même vu aux côtés du docteur Nix. Bien que la mort ne soit pas citée explicitement, ce passage énigmatique peut être interprété comme le couloir qui mène vers l'autre monde, d'où la division qui semble toucher les personnages : dans ce vaisseau qu'ils observent, une apparence altérée et vaporeuse d'eux-mêmes se reflète. En d'autres termes, l'image de leurs corps se défait peu à peu au profit de quelque chose de plus malléable, fluide, à l'instar de l'eau qui les entoure. Dans une perspective chrétienne, on dirait que leur âme quitte leur corps. Mais la perte de leur ombre symbolise aussi la dissolution du « moi » ; l'image du corps qui était unifiée dans l'identification première se morcelle. Le leurre d'une identité fixe – d'un sujet qui serait toujours égal à lui-même – est donc déjoué alors que les personnages s'apprêtent à franchir la ligne équatoriale. Nous pouvons, par conséquent, arguer que ce contact avec le milieu marin révèle aux personnages leur condition humaine : à savoir le fait qu'ils sont divisés. L'infini océanique renvoie à l'humain, tel un miroir, l'infini du sujet qui le constitue – sa *non-finitude*, son incomplétude.

Ce mouvement qui tend à amener les personnages hors d'eux, qui morcelle leur « moi », atteint son paroxysme à la fin de la pièce, lorsque les couples dansent entre eux la nuit tombée. Contre toute attente, l'équipage a survécu au passage de l'équateur :

BUDOC – Ce n'est pas tous les jours qu'on franchit l'Équateur ! (*A Nix*) Sans y laisser son ombre ! (*Pause*) Car cette fois nous l'avons franchi !

NIX – Comment le savoir ? Il fait nuit.

BUDOC – Allons, allons. Vous vous êtes affolé pour rien. Qui donc avait raison ? Ceux qui tremblaient ou ceux qui espéraient.

NIX – Vous avez aussi tremblé.

BUDOC – Moi ? Moi ? (*Pause*) Vous voulez rire. (*Pause*) Tremblé ! Enfin, à peine. Mais à présent, nous sommes tranquilles. À la santé des survivants.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 35.

TOUS – Aux survivants !

(*La musique reprend. Valse*¹⁹⁶.)

Toutefois, comme l'indique Nix, l'incertitude demeure. La didascalie désigne d'ailleurs les personnages comme des « ombres tournoyantes » qui « deviennent réalité » : libre à nous de décider si cette réalité implique ou non la vie. Enfin, les couples Nix-Jonas et Morgan-Budoc vont évoluer « *soit ensemble, soit alternativement, et leurs apartés finiront par ne former qu'une seule conversation, à laquelle participera également Hildegarde*¹⁹⁷. »

Ainsi, dans une fusion des corps et des voix, les personnages sont transportés hors d'eux-mêmes (« Je me sens transporté », dit Budoc). En résulte une espèce de brouillage des identités qui vont se confondre, une sortie du « moi » vers un ailleurs, qui se définirait sous le terme d'extase :

MORGAN – Enfin je sors de moi.

BUDOC – Enfin j'entre dans nous.

JONAS – Enfin je deviens moi.

NIX – Enfin je me sens vous.

MORGAN – Est-ce l'incidence désignée par le mot bonheur ?

NIX – Plus que cela, Jonas. Bien plus. Bien mieux. Nous sommes parvenus au point d'incandescence. Celui où les vaisseaux prennent feu.

MORGAN – Même la flotte britannique ?

BUDOC – Même la flotte britannique.

JONAS – C'est l'incendie.

HILDEGARDE – C'est l'extase !

MORGAN – L'extase ?

NIX – État dans lequel une personne se trouve transportée hors de soi et du monde sensible.

JONAS – C'est cela. Tout à fait cela. (*Pause*) Elle dure longtemps ?

HILDEGARDE – Toute notre vie, mes enfants, elle va durer toute notre vie.

(*La valse reprend avec une grande force. En plein mouvement, tous se figent et demeurent dans la position où ils se trouvaient, comme sur une photo. Hildegarde semble la statue d'une prophétesse*¹⁹⁸)

Tout d'abord, nous pouvons voir dans cet extrait une référence à la Résurrection du Christ, puisqu'il détient un corps immatériel qu'il peut, à sa guise, rendre matériel. Cela fait aussi écho à certains *midrashim* de la tradition biblique juive. Selon le *Midrash Bereshit Rabba* et le *Zohar*,

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 55-56.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 56.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 59-60.

l'homme était un être immatériel qui a été enfermé dans un corps et un univers physique après le péché originel. Après la mort, l'homme retrouverait ce corps immatériel, renouant donc avec l'essence divine, cette ressemblance – image – divine. L'hypothèse que la dramaturge avait connaissance de ces récits est fort probable quand on est au fait de son éducation religieuse. Pensé sous cet angle, nous appréhendons mieux le comportement d'Hildegarde : le fait qu'elle soit capable de se transporter ailleurs par l'esprit la rapproche très significativement de Jésus, ce que la comparaison à une prophétesse vient confirmer. Mieux encore : Hildegarde se fait voyante, prédisant l'avenir aux autres personnages, tout au long de la pièce : elle savait, sans qu'on le lui annonce, que l'équipage passerait l'équateur et elle est la première le dévoiler à Lady Morgan, elle prophétise en latin (« Macte animo, generose puer », « Oculus habent et non videbunt », « Oleum perdidisti¹⁹⁹ ») ou en français (« Un jour on vient, un jour on part. Un jour il ne demeure plus rien. Bientôt ce sera notre tour²⁰⁰. »). À vrai dire, ce « don » nous est déjà notifié subrepticement par son nom, Hildegarde faisant référence à Hildegarde de Bingen, sainte catholique réputée notamment pour son talent de visionnaire, et cette corrélation ne laisse plus de doute à la quatrième séquence, car elle y est explicitée :

HILDEGARDE – Vous entendez le latin ?

MORGAN – Comme tout le monde.

HILDEGARDE – Moi, je ne l'ai jamais appris. Ça me vient tout seul. Un phénomène paranormal. Comme la Pythie de Delphes, ou ma patronne sainte Hildegarde. Je latinise, je poétise, je prophétise²⁰¹.

Ce « don » qui caractérise Hildegarde éclaire davantage la distinction entre elle et Budoc que nous avons soulignée *supra*. Si Hildegarde a conscience que son sujet n'est pas réductible à l'image de son corps, c'est qu'elle détient un savoir – elle en a, en tout cas, l'intuition – sur la condition humaine. Ce savoir lui serait conféré, justement, par la capacité de s'évader par l'esprit ; qualité attribuée, comme le texte nous amène à le croire, à la foi, mais encore à la poésie. « Je poétise », dit Hildegarde, non sans remémorer que l'on associe souvent le don de prophétie aux poètes également. Cela rappelle aussi que, selon la théorie lacanienne, « l'inconscient [est] en liaison avec le champ de l'Autre, et conduit ainsi à penser l'écriture en tant que l'acte d'un sujet confronté à sa propre division par l'Autre et par l'objet *a*, qui en procède²⁰² ». Nous l'avons abordé, le sujet est aliéné par l'Autre, car son image n'existe que

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 30, 32 et 33.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 26.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 19.

²⁰² PIRET Pierre, « Présentation », dans : Ginette MICHAUX, *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov : essai de psychanalyse lacanienne*, Ramonville-Saint-Agne, éditions Érès, « Psychanalyse et écriture », 2008, p. 14.

par son truchement. Mais quand le sujet comprend qu'il n'est pas réductible à cette forme imaginaire, il peut utiliser son corps pour se dire. Il en va de même lorsque le sujet entre dans le symbolique par le langage :

S'il s'instaure comme sujet par le truchement de l'Autre (aliénation), à qui il emprunte les signifiants pour se dire, il s'en *sépare* dès qu'il reconnaît que les mots de l'Autre ne font que le représenter : au lieu de suspendre entièrement l'Autre en tant qu'il disposerait de la vérité de son être (moment logique de l'aliénation : je suis ce que tu dis que je suis), le sujet barre l'Autre, comme il est lui-même barré et s'en sépare du même coup²⁰³.

Une séparation est donc possible et de cette opération émerge à la fois le sujet, mais aussi l'objet *a* – « objet résiduel de l'opération de symbolisation (il est ce reste qui échappe à l'Autre et désigne ainsi la part perdue de l'être, cette part dont le sujet se coupe, qui manque structurellement et qui est cause du désir)²⁰⁴ ». Or, tout nous indique qu'Hildegarde est déjà confrontée à sa propre division, avant le reste de l'équipage, puisqu'elle tente de renouer avec sa part d'être perdue par la poésie – d'où son caractère parfois énigmatique.

Ensuite, l'extase mentionnée dans l'extrait nous informe sur la nature du bal. Le *TLFi* donne cette définition de l'extase :

État particulier dans lequel une personne, se trouvant comme transportée hors d'elle-même, est soustraite aux modalités du monde sensible en découvrant par une sorte d'illumination certaines révélations du monde intelligible, ou en participant à l'expérience d'une identification, d'une union avec une réalité transcendante, essentielle²⁰⁵.

Au bal costumé est donc conférée la possibilité de susciter une sortie de soi dans une sorte d'élévation vers un ailleurs, lequel révélerait une certaine vérité qui n'était, jusque-là, pas accessible. Si l'on replace cela dans une perspective carnavalesque, on peut avancer que les personnages sont entrés dans une union avec la nature, représentée par l'océan qui les entoure. Pierre Piret note, à propos du *Soulier de satin*, que l'espace marin « privilégie la réceptivité et met l'humain au diapason de l'univers²⁰⁶ ». Nous pensons qu'il en va de même dans *L'Équateur*. Au départ perdu dans cette immensité, l'équipage est désormais capable de la comprendre – dans son étymologique de *saisir avec* – car il forme une unité avec celle-ci. Rappelons les mots de Linon qui avance que « le carnaval, vécu comme un exorcisme, met en scène un homme triomphant face aux éléments, mais aussi triomphant de lui-même dans la

²⁰³ *Ibid.*, p. 12-13.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ *Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*, « EXTASE ». Consulté le 9 juillet 2022. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/extase>.

²⁰⁶ PIRET Pierre, « De l'exception. La fonction analytique du discours littéraire et sa condition esthétique », *op. cit.*, p. 52.

découverte d'une possible renaissance²⁰⁷ ». Le rapprochement avec la pièce de Wouters est évident puisque les personnages, grâce à leur confrontation avec l'espace océanique, accèdent à une renaissance en devenant des êtres nouveaux. En effet, le fait de comprendre *la* nature leur permet de parvenir à la compréhension de *leur* nature humaine. Comme nous l'avions énoncé, l'océan procède en miroir et révèle à l'humain sa condition. Ces êtres nouveaux ne sont autres que des êtres qui ont conscience de leur division. Ce qui est, par conséquent, assimilable à une sorte de renouveau identitaire, puisque l'identité figée à laquelle un Budoc croyait fermement vole en éclats. Cette fois encore, rappelons ce que disait Linon du récit de Luillier et Leguat : « Frontière entre ces deux mondes, la Ligne marque le seuil de l'ultime, après quoi, l'inconnu, sans limites, infini, prend le relais. Aussi matérialise-t-elle le désir de rencontrer l'Autre²⁰⁸ ». Cela confirme l'hypothèse que les personnages ayant franchi l'équateur ont rencontré cet Autre. Mais la pièce semble indiquer que l'altérité est double : elle peut être à la fois l'autre comme semblable – représenté par l'amour naissant entre les couples Budoc/Morgan et Nix/Jonas – mais aussi l'Autre qui, en chacun de nous, parle en nous et *malgré* nous, qui est radicalement autre. Cette altérité peut être autant Dieu que la Nature, ou être inscrite dans l'ordre symbolique comme le considère Lacan avec le langage. Ce qui importe dans notre propos réside dans le fait que la rencontre avec cet Autre confère la possibilité d'atteindre une vérité supérieure qui, semble-t-il, réside dans la révélation de l'incomplétude du sujet humain. Christophe Meurée, dans une analyse de *La Partie d'échecs indiens* de François Emmanuel, en témoigne :

La mer se livre comme un lieu de révélation, du fait de sa radicale étrangeté par rapport à l'homme, de son caractère indomptable et inlassable. Sa présence autorise un point de bascule : les valeurs anthropocentriques subissent un renversement de perspective, dans la mesure où, si elle paraissait immuable, elle s'avère également le lieu de l'imprévisibilité même²⁰⁹ : « La terre ferme donne à l'homme l'illusion de construire sa vie sur du roc ; la mer lui révèle la vérité de sa condition, à savoir qu'il ne peut se fonder sur rien de stable²¹⁰ ».

L'identité qui pouvait sembler aussi immuable que la mer se révèle imprévisible et changeante. Ce qu'a fait émerger le passage de l'équateur, c'est bien le « Je ». Or, « ce "Je" qui est aussi un "Autre" conduit celui qui parle à se détacher de ce qu'il croyait être²¹¹ ». Et cette révélation permet le renouvellement identitaire propre au carnavalesque, puisque le sujet, désormais

²⁰⁷ LINON Sophy-Jenny, *op. cit.*, p. 193.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 185.

²⁰⁹ MEUREE Christophe, « Les marines des écrivains belges », dans : Wieslaw KROKER, Malgorzata SOKOLOWICZ et Judyta ZBIERSKA-MOSCICKA (dir.), *Mondes humains, mondes non humains. Formes et coexistences (XX^e et XXI^e siècles)*, Varsovie, Université de Varsovie, 2022, p. 82-83.

²¹⁰ PIRET Pierre, « De l'exception. La fonction analytique du discours littéraire et sa condition esthétique », *op. cit.*, p. 62. Cité dans : MEUREE Christophe, *Ibid.*

²¹¹ LEGUIL Clotilde, « Le sujet lacanien, un "Je" sans identité », *op. cit.*, s.p.

conscient que son être n'est pas soumis à une identité irréductible, peut se jouer des identifications. Dans cette rencontre avec leur propre altérité, les personnages se découvrent la possibilité de changer de masque : elle « donne un destin nouveau aux identifications qu'on prenait pour des identités inaltérables²¹². » Si cette altérité est révélée par le contact avec la Nature, représentée par l'océan, c'est que le mouvement même des flots contient cette vérité. En effet, les vagues ne cessent de naître et de mourir inlassablement. Cela fait bien sûr écho à la cyclique des saisons qui rythme le calendrier carnavalesque. La vie humaine est d'ailleurs faite de la même manière : elle est parsemée de petites morts qui font ensuite place à des renouveaux : « L'éternité de la mer est d'être à la fois pourvoyeuse de fin et de commencement, indistinctement. La nature éphémère de l'homme y prend conscience d'elle-même, inlassablement²¹³. »

2.2. Le temps de la mer : aspects tragiques dans *L'Équateur*

2.2.1. Le temps de la navigation

Le temps dans *L'Équateur* pose diverses questions. La première réside dans le séquençage tout à fait particulier de la pièce. Celle-ci n'est divisée ni en actes, ni en scènes, ni même en tableaux²¹⁴. Wouters y préfère la simple indication des personnages présents sur scène : ainsi est-il écrit « BUDOC, NIX », « JONAS, MORGAN », etc. En tout, ce sont treize séquences qui s'enchaînent. Or ce nombre ne peut que nous interpeller, car il coïncide avec le nombre d'épisodes de *La Vita breve*²¹⁵. Si nous nous penchons sur la symbolique qu'il charrie, nous remarquerons qu'elle fait écho à ce qui se joue dans la pièce. Le *Dictionnaire des symboles* explique que le nombre treize était synonyme de mauvais augure durant l'Antiquité – les treize convives de la Cène, les treize esprits du mal de la Kabbale – mais que, dans un groupe, il représente aussi « le plus puissant, le plus sublime²¹⁶ » à l'image de Zeus dans le cortège des autres dieux. Ce nombre importe également beaucoup dans la civilisation maya : notamment dans son astronomie qui comprend le soleil au zénith et douze étoiles, et dans sa théologie, le treizième dieu étant à la fois le dernier et le premier. Le lien avec la mort est donc établi : « C'est dans ce sens qu'il faut interpréter la Mort, treizième arcane du Tarot : elle ne signifie pas une

²¹² *Ibid.*

²¹³ MEUREE Christophe, « Les marines des écrivains belges », *op. cit.*, p. 81.

²¹⁴ Tout comme *La Vita breve*, simplement divisée en épisodes.

²¹⁵ Bien que cette coïncidence soit purement fortuite, voir : Alberte SPINETTE, « Une pièce dans tous ses états : *La Vita breve* », dans : *Textyles*, n° 5, 1988, p. 159.

²¹⁶ CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *op. cit.*, p. 965.

fin, mais un recommencement après l'achèvement d'un cycle : $13 = 12 + 1^{217}$. » Nous ne manquons pas de constater les liens que l'on peut tisser avec la pièce. Tout d'abord, la dualité du nombre treize rappelle la dualité qui est attribuée fréquemment à la mer, elle qui génère tant la vie que la mort. Ensuite, le présage mortifère : c'est, en effet, ce que l'on peut supposer chez Wouters lorsque la ligne équatoriale est franchie ; et c'est bien ce qu'il se passe chez Willems, puisque *La Vita breve* rejoue un assassinat antérieur. Enfin, la mort comme recommencement fait bien sûr écho au renouvellement carnavalesque dont nous avons parlé plus haut.

Que ce choix du nombre de séquences ait été pleinement conscient ou non importe finalement peu. Par contre, l'abolition du séquençage classique a des effets signifiants. Ce que nous avons jusqu'ici dénommé « séquences », faute de mieux, implique de se questionner quant à l'évolution temporelle de la pièce et à son action. Quand l'acte vient marquer un tournant, une évolution dans l'action, la séquence n'en fait pas autant : pour preuve, le constat que dans *L'Équateur*, rien n'évolue, si ce n'est le bateau qui est porté par les courants équatoriaux. En conséquence, nous pouvons inférer que *le temps de la navigation se substitue au temps théâtral*. Certes, les personnages dialoguent, prient, voient un navire au loin, mais ces menues actions n'ont aucune incidence sur l'action principale qui est celle de l'avancement inéluctable vers l'équateur. L'action et le temps de la pièce paraissent tous deux noués à quelque chose qui dépasse les personnages : le temps, c'est le soleil qui point vers le zénith ; l'action, c'est le bateau qui glisse vers la ligne équatoriale. Le choix de ne pas utiliser un séquençage classique nous semble dès lors évident : comment parler d'actes alors que les personnages ne peuvent en poser aucun ? De plus, un tel séquençage supposerait une résolution de l'action, ce qui n'est pas le cas dans la pièce. Pris dans un mouvement métaphysique qui les dépasse, certains personnages se débattent, mais l'écoulement du temps et le cheminement de l'action demeurent irréfrenables. Leur sort est résolument déterminé par cela et nous, lecteurs ou spectateurs, en sommes avertis dès le début de la pièce.

2.2.2. Temporalité tragique

Cette temporalité qui s'impose aux personnages, le fait que ceux-ci demeurent soumis à son joug et soient restreints dans leurs actes qui n'ont aucune réelle incidence sur celle-ci sont des caractéristiques qui rappellent sensiblement le tragique. Ce n'est bien sûr pas sans rapport avec la mort inéluctable qui est prédite plusieurs fois durant la pièce : tous les personnages

²¹⁷ *Ibid.*

s'accordent sur le fait que passer l'équateur, donc perdre son ombre, reviendrait à mourir. D'ailleurs, Clément Rosset établit un lien entre ce temps de la mort et le temps tragique :

Au lieu du temps « libre », la libre succession des instants, voici que nous découvrons un temps rigide, nécessaire : un temps « déterminé », au sens le plus fort du terme. Tellement déterminé que nous ne pouvons plus le concevoir comme mobile, comme temps, par conséquent. [...] Voici l'idée de la mort, et voilà le temps de la mort ; la réunion simultanée des deux constitue *le temps tragique* : le temps, tel que nous nous le représentons *après* l'accident, n'est pas un temps comme les autres, n'est pas le temps²¹⁸.

Ce temps déterminé dont parle Rosset n'est pas sans rappeler celui du bateau pris dans les courants équatoriaux. Le temps continue certes à s'écouler, pourrait-on objecter, mais l'idée de fixité temporelle désigne plutôt le caractère prévisible et inéluctable de cette temporalité particulière :

Nous l'avons vu, ce temps diffère de l'autre par sa *raideur*, sa *fixité* : non qu'il ne bouge pas, mais ses mouvements sont automatiques et déterminés à l'avance par le schéma tragique ; il s'agit du déroulement d'un ressort, qui s'empare de l'espace et du temps nécessaires à son propre déroulement²¹⁹.

Pour bien percevoir cette fixité temporelle dans *L'Équateur*, replongeons-nous dans ce passage qui vient significativement après plusieurs remarques sur l'écoulement du temps (qui se « racrapote » selon les termes de Nix) :

NIX – Le fait est que le temps nous est mesuré.

BUDOC – Combien ? Combien encore ?

NIX – Compte tenu de l'accroissement de la vitesse par rapport à l'unité de temps...

BUDOC – Combien ?

NIX – Avant de passer l'Équateur ? Je croyais qu'il n'en fallait plus parler ?

BUDOC – Avant de changer de cap. Il faut changer de cap. Comme les autres fois. Virer à bâbord toute, cap au Nord !

NIX – Le gouvernail est coincé, la barre inutilisable.

BUDOC – Vire à bâbord, cap au Nord !

NIX – Nous avons perdu le Nord. Les instruments de bord ne répondent plus.

BUDOC – Cap à l'Ouest !

NIX – Quand on perd le Nord, on perd le reste.

BUDOC – Jetez l'ancre, alors.

NIX – On ne peut pas mouiller ici. Il n'y a pas de fond.

²¹⁸ ROSSET Clément, *La Philosophie tragique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 12.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 13.

BUDOC – Qu’est-ce que vous chantez là ? Toutes les mers ont un fond, celle-ci comme les autres. Où est le fond ?

NIX – Nous naviguons sur des abysses, Budoc.

(*Silence*²²⁰)

Ainsi les passagers sont-ils pris au piège par ce temps qui, s’il avance, n’en est pas moins déterminé par le mécanisme tragique qui les conduit vers la mort. Ce cheminement vers l’équateur est irréfutable, car tout instrument censé permettre le contrôle de l’homme sur la mer est aboli. On voit par cela que ce temps s’empare de l’espace également, parce qu’il fait de la mer son terrain de jeu, lui permettant de mener à terme son objectif. Autre élément propre à la temporalité tragique que nous n’avons pas encore mis en lumière : le fait que le temps tragique s’appréhende « *après l’accident* », comme le dit Rosset. De prime abord, ce n’est pas le cas dans la pièce : les personnages n’ont pas encore passé l’équateur, ils craignent la mort mais sont toujours vivants. Toutefois, il est légitime de se questionner sur la nature de l’accident : réside-t-elle dans le fait de mourir ou dans le fait d’être entré dans les eaux équatoriales et de ne pas pouvoir en sortir ? Selon nous, le texte indique subrepticement, par l’intermédiaire d’Hildegarde, que l’accident a déjà eu lieu : « *Nunc est bibendum, acta est fabula, ite missa est*²²¹ », dit-elle à la septième séquence, alors que Budoc et Morgan espèrent encore pouvoir changer de cap. Véritables adresses aux spectateurs, ces locutions latines annoncent que la fin est déterminée *d’avance*. *Nunc est bibendum* est un vers des *Odes* d’Horace, qui signifie « c’est maintenant qu’il faut boire » et fait allusion au vin que l’on a bu à la mort de Cléopâtre. *Acta est fabula* signifie que « la pièce est jouée » et indique au public qu’il peut se retirer. Enfin, *Ite missa est* annonce que la messe est terminée. Aussi devons-nous entendre que la mort des personnages est déjà certaine et que nous pouvons disposer sans rien rater : leur sort est d’ores et déjà scellé, tel que dans les tragédies classiques où nous plongeons *in media res* dans un mécanisme tragique irrémédiablement enclenché. Ainsi, la pièce de Wouters présente bien une temporalité tragique, car à son commencement, l’accident a déjà eu lieu, le ressort tragique est bandé.

2.2.3. *Le mécanisme tragique*

En corrélation à l’interrogation ci-dessus, se pose également la question de la nature du tragique : réside-t-il dans la mort ou dans le fait de ne pas être préparé à mourir ? C’est aussi vers Hildegarde que l’on devrait se tourner pour y répondre. Contrairement à Budoc qui se

²²⁰ WOUTERS Liliane, *L’Éq.*, op. cit., p. 15.

²²¹ *Ibid.*, p. 30.

convainc qu'il ne mourra pas, qui ne peut accepter sa mort, Hildegarde prépare « l'après-la-mort » depuis longtemps. Budoc est purement dans la matérialité quand Hildegarde a la capacité de s'évader par l'esprit ; du reste, elle croit en une vie après la mort, alors que Budoc ne peut simplement pas tolérer qu'une existence soit possible sans son corps. Cela pourrait expliquer pourquoi, de tous les personnages, Budoc est le plus touché par l'angoisse de mourir : il n'a jamais pensé à la mort parce que la sienne lui a toujours semblé inconcevable. Est-ce donc vraiment la mort qui est tragique ? Clément Rosset écrit que le tragique réside plutôt dans le passage d'un état à un autre et l'exemplifie par l'image d'un passant qui verrait chuter un ouvrier d'un échafaudage. Ce passant connaîtrait un sentiment tragique plus fort que les proches de l'ouvrier, car il l'a vu, vivant, se muer en mort. Cet inconnu qui était vivant il y a quelques secondes est *le même* que ce mort qui gît sur le trottoir. Voilà, selon Rosset, le ressort du mécanisme tragique. Il ajoute d'ailleurs que le passage d'un état à l'autre demeure bien souvent impensable pour celui qui ne le voit pas :

Je pense, en effet, qu'on voit presque toujours la mort par l'un ou par l'autre des deux états opposés dont la tension constitue précisément la mort : le vivant ou le mort, et que, par malheur (ou par bonheur, en tout cas « par tragique »), ces deux états sont tellement incompatibles qu'on ne peut se représenter le passage de l'un à l'autre et que, par conséquent, on peut les dissocier radicalement et en arriver à nier tout simplement que la mort *soit*²²²...

Or, si l'on revient à *L'Équateur*, c'est précisément de ce « passage de l'un à l'autre » dont il est question. Les *passagers* du voilier – dont le nom est significatif ! – ne sont pas promis à une mort lointaine, mais savent quand ce franchissement de l'état de vie à l'état de mort va se produire – ce qui est, soulignons-le, extrêmement rare. Aussi pouvons-nous comprendre les réactions de Budoc qui exemplifie parfaitement cet aveuglement face à *sa* mort qu'il nie plusieurs fois. Lui-même et Morgan illustrent dans ce passage l'impossibilité typiquement humaine de se représenter que son propre corps, vivant, deviendra un corps mort :

BUDOC – Si vous saviez comme je m'en fous. (*Pause*) Je ne pense qu'à une chose, une seule. (*Se frappe la poitrine*) Que ça va s'arrêter. Là. Je n'arrive pas à y croire.

MORGAN – Moi non plus je n'y crois pas. Je ne le croirai jamais. Comment cela pourrait-il s'arrêter ? Je suis vivante. Je respire. Mon cœur bat²²³.

Le passage de l'état de vie à celui de mort, les personnages ne le conçoivent que mentalement étant donné qu'ils sont censés mourir tous au même moment. Le mécanisme tragique les atteint donc moins que nous, spectateurs et lecteurs, qui sommes dans une position similaire que le

²²² ROSSET Clément, *op. cit.*, p. 10.

²²³ WOUTERS Liliane, *L'Éq.*, *op. cit.*, p. 43.

passant assistant à la mort de l'ouvrier – si ce n'était la dénégation propre au théâtre. La pièce de Wouters nous fait vivre précisément le tragique de la mort en représentant ce qui demeure chez nous le plus irréprésentable.

2.2.4. Effets sur le spectateur

Terminons notre analyse en nous préoccupant des effets d'une telle esthétique sur l'expérience du spectateur. Dès le début de *L'Équateur*, une attention spéciale semble réservée aux spectateurs-lecteurs par le biais d'adresses quelque peu déguisées. En voici l'ouverture :

BUDOC – Alors ?

NIX – Alors ? (*Pause*) Rien.

BUDOC – L'équipage est prévenu ?

NIX – Il est sur le qui-vive mais ne sait trop pourquoi.

BUDOC – Prétendez des manœuvres, un exercice de sauvetage, ce qui vous plaira. (*Pause*)
Les passagers ?

NIX – Ignorent tout. Se laissent porter par le flot. Comme toujours.

BUDOC – Pas Hildegarde. Elle astique des cuivres depuis l'aube. Signe d'inquiétude et de danger²²⁴.

Ne peut-on pas voir dans nos personnes de spectateurs-lecteurs les passagers dont parlent Budoc et Nix ? Certes, Budoc mentionne Hildegarde, mais l'analogie tient la route : nous entrons dans le théâtre, dans la représentation, prêts à nous laisser guider – *chavirer* ? – et ignorant tout quant à la destination de notre voyage. François Regnault ne nous compare-t-il pas à des poissons en bord de scène ? « Les ports sont des bords. Au bord de l'eau, au bord de la fosse, à votre bord de spectateurs qui par bancs de poissons entiers suivez l'action au-dessus de la ligne de flottaison²²⁵ », écrit-il. Quelques répliques plus tard, l'entrée dans le monde théâtral semble elle-même annoncée par les personnages :

BUDOC – Quelqu'un le sait ? [Que nous n'aurons plus d'ombre] Quelqu'un risque de s'en apercevoir ? Je ne parle pas d'Hildegarde, personne ne la prend au sérieux. (*Pause*) Avant toute chose, évitez la panique. Abrutissez l'équipage de travail. Amusez les passagers. Organisez de petits jeux, une loterie, une sauterie, un lunch.

NIX – Un brunch. (*Pause*) Tout est prévu. J'ai même ouvert le coffre aux déguisements.

²²⁴ *Ibid.*, p. 9.

²²⁵ REGNAULT François, *op. cit.*, p. 14. Signalons ici le curieux parallèle qui s'opère entre cet énoncé et celui du Soleil, personnage de *Peau d'Ours* de Willems, qui dit au public : « Vous êtes des hommes poissons ». Le dramaturge avait, en effet, placé le public dans l'étang desséché de la demeure de Missembourg lors de la première représentation. Le réel était transfiguré par le rêve, en quelque sorte. Voir : *Le Monde de Paul Willems, op. cit.*, p. 290.

BUDOC – Un bal costumé ? Parfait. Nous changerons d'identité, nous passerons entre les mailles, à travers le filet, au bleu, au large²²⁶. [...]

Cette fois encore, comment ne pas nous reconnaître dans ces passagers que l'on doit amuser ? Nous qui, comme les personnages de la pièce, passerons un jour l'équateur. Mais le théâtre est un temps *autre*, comme le dit Anne Ubersfeld, aussi nous extirpe-t-il de notre quotidien. Et paradoxalement, ce temps autre nous révèle plus notre condition mortelle que ne nous la fait oublier. Le coffre aux déguisements ouvert, la représentation peut commencer. « *Nous* changerons d'identité » : qui désigne ce *nous* ? Les comédiens, les personnages, le public ? Tous, peut-être ? La question reste ouverte.

La temporalité de la pièce a d'ailleurs ceci de particulier que « toute l'action se déroule à bord, dans le temps de la représentation²²⁷ ». Dès lors, nous naviguerons avec les personnages jusqu'au passage de la ligne équatoriale. Nous partageons une situation similaire, en tant que mortels et qu'impuissants face à notre mort, en plus d'être confiné dans la même temporalité. On pourrait reconnaître dans cette confrontation avec la représentation de la mort la purgation des passions qu'Aristote conférait déjà à la tragédie. « Le plaisir du théâtre, c'est de faire toucher du doigt (mais toucher « de loin ») tout ce qui fait peur : peur de la mort, mais les morts [...] sont là sur scène²²⁸ », rappelle Anne Ubersfeld. Certes, le théâtre de Wouters ne joue pas de l'illusion et nous sommes toujours conscients d'assister à une représentation. Mais cette dernière ne nous inviterait-elle pas, à l'instar des personnages, à laisser tomber les apparences que nous forgeons dans notre imaginaire afin d'accéder à une renaissance identitaire, plus proche du noyau de notre être ?

3. La mer, la mer, toujours représentée. Analyse de *La Vita breve*

Dans *La Vita breve*, nous suivons la curieuse aventure qui réunit six personnages à bord d'un navire, à la fin du XIX^e siècle : le capitaine Brackx, Saint-Job et Léodyck, premier et second officiers, constituent l'équipage ; Mesdemoiselles, une dame d'une quarantaine d'années, le Vélicouseur, son fils, et Lord La Roque de Luna (Lord L.L.) – lequel n'entrera en scène qu'au sixième épisode, d'abord caché dans les voies d'aération – forment le groupe des passagers. Un personnage non humain est également présent : Hamalissa, une poupée dotée d'une voix, « *mannequin pour marins*²²⁹ ». Or, curieuse coïncidence, nous allons nous rendre compte – les

²²⁶ WOUTERS Liliane, *L'Éq.*, op. cit., p. 10.

²²⁷ *Ibid.*, p. 5.

²²⁸ UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre II*, op. cit., p. 283.

²²⁹ WILLEMS Paul, *LVB*, op. cit., p. 150.

personnages et nous-mêmes – qu’ils ont déjà été réunis lors d’un événement tragique, neuf ans auparavant : celui du meurtre d’une prostituée prénommée, elle aussi, Hamalissa.

La mer est partout dans *La Vita breve*. Nous commencerons par montrer qu’elle se manifeste concrètement, mais qu’elle agit aussi plus subrepticement par le mouvement de houle qu’elle induit à l’ensemble de la représentation, de l’espace-temps jusqu’à la manière de communiquer des personnages. C’est notamment la raison de notre titre : outre le clin d’œil à Paul Valéry, il associe la représentation à la logique de répétition propre au mouvement marin. Ensuite, nous verrons que cette pièce est exemplaire de l’esthétique théâtrale du dramaturge, qu’il parvient à accomplir par le truchement de la voix et l’espace maritime dans lequel se déroule l’action.

3.1. Les manifestations marines

La mer se manifeste concrètement dans *La Vita breve* de diverses façons. D’abord, il y a bien sûr l’espace-temps : la pièce se déroulant entièrement à bord du navire, les personnages sont constamment entourés par l’étendue marine. Le temps, quant à lui, est celui de la navigation entre Anvers et Naples, destination du Fameux Findor. Cet espace-temps n’est pas inopérant sur le fonctionnement de l’action, bien au contraire. Il offre, premièrement, un huis clos remarquable où sont réunis six coupables potentiels du meurtre d’Hamalissa, ne laissant d’échappatoire que la décision éventuelle du Capitaine de faire escale avant Naples. La capacité d’action des personnages est *a fortiori* restreinte par cette situation. Ensuite, le cheminement vers Naples accompagne le resserrement de l’intrigue : on sait que le criminel devra être livré à la police napolitaine et que l’équipage progresse vers le lieu du crime alors même qu’ils reconstruisent ce dernier sur l’embarcation.

Toutefois, comme nous l’avons observé précédemment, représenter la mer au théâtre n’est pas chose aisée. À notre connaissance, la mise en scène de la pièce par Henri Ronse représente le pont du navire et la cabine du Capitaine ; un fond de décor bleu donne l’illusion de la navigation²³⁰. Nous pensons que Willems, en écrivant la pièce, a veillé à déjouer le caractère irreprésentable de la mer en rappelant sa présence par d’autres moyens. Le premier épisode de *La Vita breve* – intitulé significativement « *Présence de l’océan* » – nous immerge dès son commencement dans un univers aquatique grâce aux sons : « *Musique de la mer : lente ponctuation, présence de l’eau, silence de l’horizon* ²³¹ » indiquent poétiquement les

²³⁰ Voir les photographies de Nicole Hellyn conservées aux Archives & Musée de la Littérature (AML) sous la cote NHDT 00216-00217/b07.

²³¹ *Ibid.*, p. 151.

didascalies. Ces sonorités marines viendront ponctuer l'ensemble de la pièce, tantôt initiant un épisode, tantôt le clôturant. Et l'auteur porte une attention minutieuse à cette musique, car elle est parfois simplement énoncée (« *Musique de la mer*²³² »), d'autres fois elle accompagne une action (« *Musique de la mer, jusqu'au moment où St. Job voit Mesdemoiselles dans l'ombre*²³³ ») ou elle est caractérisée (« *Musique de la mer, très courte*²³⁴ »). Cette musique est doublée de la sonorité de « La Voix ». Or, cette voix est indéterminée, on n'en connaîtra l'origine qu'au quatrième épisode. La méconnaissance de sa source peut donner l'illusion qu'elle provient de la mer, comme le suggère la situation initiale de la pièce : « *Accoudés au bastingage, St. Job et Léodyck regardent la mer. Parfois, on entend les bribes d'un chant. Voix pure de haute-contre*²³⁵. » De plus, la voix fait explicitement référence à l'océan – « *Quelle histoire ! Quelle histoire ! / La mer ! / La mer !* » ; « *La mer nous entourait*²³⁶ » – ou au vent – « *Le vent pleurait ses lours*²³⁷ ». Ainsi, par les évocations sonores et les références explicites, l'élément marin est mis en exergue et sans cesse rappelé à la conscience des lecteurs-spectateurs. Sa dernière évocation, qui clôture la pièce, se passe de musique au profit du mouvement houleux caractéristique des flots et du Vélicouseur :

*Le Vélicouseur fait quelques pas puis, debout, visage tourné vers la cloison, il se balance de son affreux mouvement mécanique et rapide, tandis que les lampes et draperies balancent au rythme très lent de la houle. Point de musique. Noir*²³⁸.

Aussi la mer cerne-t-elle l'entièreté de la pièce : que ce soit par l'espace-temps ou par ses allusions explicites et son effet sur scène, ces manifestations concrètes de la mer sont directement observables par le lecteur-spectateur. Toutefois, il s'avère qu'elle agit également *structurellement* à divers niveaux, car elle impose une logique de va-et-vient à l'ensemble de la pièce, ce qui demande une analyse plus fouillée afin d'en apprécier les effets.

3.2. Le mouvement de houle : une oscillation généralisée

Ce titre est tiré d'une étude de Michel Lisse très éclairante sur la façon dont la mer, même inconsciemment, a influencé l'écriture de cette pièce – Paul Willems lui-même l'a d'ailleurs saluée²³⁹. L'analyse prend source dans cette phrase que Maurice Blanchot écrit dans

²³² *Ibid.*, p. 184.

²³³ *Ibid.*, p. 197.

²³⁴ *Ibid.*, p. 220.

²³⁵ *Ibid.*, p. 151.

²³⁶ *Ibid.*, p. 151-152.

²³⁷ *Ibid.*, p. 154.

²³⁸ *Ibid.*, p. 259.

²³⁹ Paul Willems félicite Michel Lisse pour son article dans une lettre (28/03/1991) conservée aux AML sous la cote MLT 01125/0421.

Le dernier à parler : « L'écriture se lit sous l'espèce d'une chose, d'un dehors de chose se condensant en telle ou telle chose, non pour la désigner, mais pour s'y écrire *dans le mouvement de houle des mots qui toujours vont*²⁴⁰. » Le rapprochement entre la houle – son va-et-vient, ses répétitions, son oscillation –, l'écriture et le langage est ainsi fait. Michel Lisse rappelle que l'écriture fait référence à deux choses : à elle-même – elle « donne à lire son propre mouvement²⁴¹ » – mais aussi aux choses qu'elle désigne. Du reste, le langage comme l'écriture sont caractérisés par ce même mouvement de va-et-vient qui définit la houle – ajoutons qu'il en va de même pour le mouvement oculaire induit par la lecture. Ainsi, « [i]l y a inscrit dans tout langage, toute écriture une oscillation et une répétition infinie de l'oscillation²⁴² » ; infinie car, comme l'écrit Blanchot, ce mouvement ne connaît pas de point final. On voit déjà comment la pensée de Blanchot fait écho à la poétique de Willems qui considère la mémoire, flux et reflux entre passé et présent, comme la clé de l'écriture.

Nous tâcherons donc de montrer comment le mouvement d'oscillation régit l'ensemble de la pièce. Nous verrons qu'il affecte tant le lieu et l'action de *La Vita breve* que son langage, et peut aller jusqu'à déterminer la construction des personnages, voire la logique d'écriture de la pièce.

3.2.1. *Le lieu et l'action*

Tout d'abord, nous apprenons assez vite que le lieu où se déroule l'action n'est pas seulement le bateau dénommé le « Fameux Findor », mais également une maison close napolitaine, « La Vita Breve », dans laquelle se sont déjà réunis tous les personnages de la pièce – bien qu'on ne le sache pas d'emblée – neuf ans auparavant. En effet, ces personnages étaient tous présents lors du dernier soir d'Hamalissa, prostituée retrouvée assassinée à l'aube dans un verger du Pausilippe. Première ambiguïté donc, oscillation ou hésitation : ce à quoi nous assistons est aussi la répétition d'une action antérieure qui s'est déroulée dans un autre lieu. Dès lors, lecteurs, spectateurs et personnages *tangent* déjà entre deux espaces-temps.

La dualité de l'action ne sera qu'accrue lorsque la pièce virera à la reconstruction – le projet de « revivre la dernière nuit d'Hamalissa²⁴³ » – afin de découvrir qui l'a tuée, neuf ans plus tôt. De ce fait, l'action se dédouble dans la mesure où elle ne fera que rejouer un événement

²⁴⁰ BLANCHOT Maurice, *Le dernier à parler*, Fata Morgana, 1984, p. 13, cité dans : Michel LISSE, « Le mouvement de houle. Sur *La Vita breve* de Paul Willems », dans : *Cuadernos de filologia francesa*, 1990, n° 4, p. 99.

²⁴¹ LISSE Michel, « Le mouvement de houle. Sur *La Vita breve* de Paul Willems », *op. cit.*, p. 99.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ WILLEMS Paul, *LVB*, *op. cit.*, p. 103.

passé si ce n'est, comme le précise Lord L.L., qu'il n'y aura cette fois pas de véritable assassinat. De son point de vue, il ne s'agit que d'un simulacre, mais cette certitude sera battue en brèche : « Pourtant cette assurance de L.L. (du lecteur) qui tendrait à distinguer le réel du théâtre, du songe, de la fiction, du symbolique..., est elle-même mise en question par le texte²⁴⁴. » Deux éléments abondent dans ce sens : le fait que Léodyck a plusieurs fois « accusé le Capitaine de répéter le crime, même si ce dernier s'opère sur un souvenir, sur une image²⁴⁵ » et que le mannequin a déjà subi des mises à mort symboliques lorsqu'elle se voit privée de voix par Mesdemoiselles et, plus tard, qu'elle est violée et éventrée à nouveau. Willems choisit d'ailleurs de ne pas représenter la scène de crime de manière réaliste, mais privilégie un versant symbolique²⁴⁶.

Par ailleurs, l'ambiguïté spatio-temporelle est accentuée, selon nous, par la « musique » de la mer qui se fait entendre ponctuellement. Michel Chion, dans son célèbre *Traité d'acoulogie*, définit l'ultra-musical comme ce « qu'on trouve *ailleurs que dans la musique, mais aussi dans la musique*, dont le champ d'existence et de pertinence dépasse celui de la musique tout en l'englobant²⁴⁷ ». La mer fait donc partie de ces données ultra-musicales. Or, il s'avère que son rythme affecte l'expérience temporelle des individus qui l'écoutent :

Certains rythmes ultra-musicaux comme les rythmes de respiration (flux et reflux de bruit de la mer) ont d'ailleurs en propre de déréaliser la durée, la faisant échapper au temps linéaire. Ils ne facilitent donc pas la perception d'un avant et d'un après, un peu comme certains paysages plats et désertiques que traversent les trains²⁴⁸.

Cette déréalisation de la durée participe du brouillage temporel²⁴⁹ dans *La Vita breve* : le lecteur-spectateur ne sait plus s'il assiste à une action présente, inédite, ou à l'action passée qui avait rassemblé l'équipage auparavant. Et c'est précisément l'effet escompté, selon nous, par l'auteur de la pièce, si l'on s'en tient à sa poétique mémorielle. Chez Willems, la mémoire n'est jamais que bribes du passé, mais demande une actualisation constante pour recouvrer son ampleur, voire la dépasser. En ce sens, la perception temporelle classique distinguant passé et présent – avant et après – n'est plus valable : le passé n'est jamais fixe puisqu'il est sans cesse reconstruit. Pour apprécier cette dynamique temporelle propre à la poétique willemsienne, le lecteur-spectateur doit donc être à même de se défaire d'une conception linéaire de la

²⁴⁴ LISSE Michel, « Le mouvement de houle. Sur *La Vita breve* de Paul Willems », *op. cit.*, p. 103.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ Cf. WILLEMS Paul, *LVB*, *op. cit.*, p. 251.

²⁴⁷ CHION Michel, *Le Son. Traité d'acoulogie*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, 2010 [1998], p. 46.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 47.

²⁴⁹ L'ondulation des eaux maritimes n'était d'ailleurs-t-elle pas tenue comme responsable d'une dissolution de la linéarité temporelle par Jean Libis ? (Voir chap. II : 1.2.)

temporalité. L'important ne se joue plus dans la distinction entre l'avant et l'après, car le présent dépasse, en signification, l'événement passé magnifié dans sa « revivance ». La reconstruction du crime revêt, dès lors, autant – voire plus ? – d'importance que le crime originel.

3.2.2. *La poupée*

En le personnage particulier d'Hamalissa, la poupée, se concentre aussi une oscillation constante relative à son identité. D'abord dissimulée par le Capitaine dans sa chambre, elle est source d'énigmes aux yeux de l'équipage : *que* cache-t-il ou *qui* cache-t-il ? On apprend que c'est Hamalissa, mais une autre incertitude concernant son identité succède à l'énigme : est-ce une femme ou une poupée ? Comme le montre Michel Lisse, Willems sème le doute par la construction du personnage qui décuple les ambiguïtés. Voyons, à ce titre, la didascalie introduisant le mannequin au quatrième épisode :

La poupée Hamalissa, dont le rôle est tenu par une comédienne, est étendue à demi sur un lit divan, dans un « voluptueux désordre ». Les draps froissés, oreillers moëlleux, couvertures à demi rejetées. C'est la femme telle qu'on l'aimait vers la fin du XIX^e siècle. On pourrait s'inspirer de la gravure-collage « Le Lion de Belfort » de Max Ernst (album Les Sept Péchés Capitaux). Son déshabillé, d'un érotisme secret, est suggestif sans être brutal, ni appuyé. Elle est pâle et tout à fait immobile. Il faut qu'Hamalissa soit si bien maquillée que le public, pendant quelques instants, croie voir une poupée²⁵⁰. [...]

En revenant sur le terme de *poupée*, on comprend déjà l'hésitation que suscite l'appréhension du personnage. En effet, le mot peut désigner le jouet, la « femme jolie et futile²⁵¹ », mais également une jeune femme – Hamalissa est en quelque sorte la synthèse de toutes ces dénnotations. Mais Michel Lisse opère une convergence auquel on s'attendait sans doute moins, en montrant que *poupée* « peut encore signifier le doigt malade, entouré d'un pansement, et aussi ce *pansement*, ce qui soigne, ce qui guérit ou permet de guérir²⁵² ». La femme-objet, par ses facultés apaisantes *et* les désirs mortels qu'elle suscite, peut ainsi être assimilée au *pharmakon* décrit par Jacques Derrida²⁵³ comme « à la fois ce qui soigne et empoisonne, guérit et tue²⁵⁴ ». Notons que ces caractéristiques rapprochent sensiblement le mannequin de la dualité de la mer, tantôt salvatrice, tantôt funeste. Les descriptions oxymoriques d'Hamalissa ainsi que son habillement en témoignent : dans le neuvième épisode, elle porte une « robe rouge sang » qui se marie avec la couleur de ses lèvres et contraste avec son « visage très pâle presque

²⁵⁰ WILLEMS Paul, *LVB*, *op. cit.*, p. 169.

²⁵¹ LISSE Michel, « Le mouvement de houle. Sur *La Vita breve* de Paul Willems », *op. cit.*, p. 101.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ Cf. DERRIDA Jacques, « La pharmacie de Platon », dans : *La Dissémination*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1972, p. 70-197.

²⁵⁴ LISSE Michel, « Le mouvement de houle. Sur *La Vita breve* de Paul Willems », *op. cit.*, p. 101.

blanc », et Mesdemoiselles la décrit comme « douce et violente²⁵⁵ ». Nous ne pouvons manquer de souligner que ces antithèses font écho à la passion que suscite la poupée chez les personnages masculins – un désir si intense qu’il déchaîne la violence.

En outre, les préconisations que Willems énonce dans la didascalie ne font qu’étayer l’ambivalence déjà produite par le terme *poupée*. De fait, Hamalissa, qui aurait pu être représentée sur scène par un véritable être inanimé, est jouée par une comédienne, donc une femme. Or, cette femme doit être aussi un archétype – « la femme telle qu’on l’aimait à la fin du XIX^e siècle » – qui est, de surcroît, assimilable à une gravure-collage de Ernst, donc « une image de femme²⁵⁶ ». Ainsi le dramaturge opère-t-il des déplacements qui se succèdent, laissant les lecteurs et les spectateurs se voir « renvoyés d’image de femme en image de femme sans pouvoir, *légitimement*, arrêter ce mouvement de renvois, ces répétitions d’images²⁵⁷ ». Enfin, l’auteur joue aussi sur l’apparence et l’attitude de la comédienne afin de leurrer le public : il doit croire, quelques instants, que l’actrice est une poupée.

3.2.3. *La langue*

L’indécision induite par le mouvement oscillatoire agit également sur le langage, comme nous avons commencé à l’apercevoir avec le mot *poupée*. Tout d’abord, attardons-nous sur le titre de la pièce : *La Vita Breve*. Les quatre dernières syllabes font s’alterner consonnes fricatives et occlusives : /v/ - /t/ ; /b/ - /v/ – nous omettons volontairement le /t/ car il n’est pas en position initiale de syllabe. Peut-être est-ce de l’ordre de la coïncidence²⁵⁸, mais cette alternance induit déjà le mouvement de va-et-vient, puisque les couples de consonnes se répondent en miroir et qu’ils forment une boucle se refermant sur elle-même. Toutes les syllabes étant ouvertes²⁵⁹, elles autorisent une oscillation continue à la manière du flux des vagues sans cesse recommencé. Structurellement, le titre est donc régi par l’oscillation.

En prêtant attention à ce processus, le lecteur se rendra vite compte que les phénomènes de répétition sont également pléthoriques dans la manière de parler des personnages – comme c’est souvent le cas chez Willems : nous pensons, par exemple, à Agréable dans *La Ville à voile* qui répète toujours trois fois la même chose. Voyons, notamment, comment Mesdemoiselles

²⁵⁵ WILLEMS Paul, *LVB*, *op. cit.*, p. 225.

²⁵⁶ LISSE Michel, « Le mouvement de houle. Sur *La Vita breve* de Paul Willems », *op. cit.*, p. 102.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ Connaissant l’attention que Paul Willems porte aux titres, il est tout à fait sensé de les analyser. Voir, par exemple, ce qu’il dit à propos de *La Ville à voile* : « Je suis sûr que la pièce, je veux dire le texte, dérive du titre, qui porte en lui son secret. » (Paul WILLEMS, *Un arrière-pays*, *op. cit.*, p. 110.)

²⁵⁹ Le « e » final de « breve », normalement muet en français, se prononce en italien.

décrit l'utilité de la poupée pour marin avec l'inventivité lexicale caractéristique du dramaturge anversois : « Oui, une poupée de marin conçue et apparue : lisse, lisse, lisse, ponçue, fondue, fine, fine, fine, faite pour les baisers, les badours et les “ah-que-c'est-bon”²⁶⁰. » Cette logique de la répétition est d'autant plus remarquable lorsque la référence au mouvement houleux est explicite, comme c'est le cas de Léodyck, envoûté par le désir de posséder une femme : « ... Avoir une femme dans sa cabine. Délice des délices : l'océan, la houle, aimer, dormir, la houle, aimer, manger, l'océan, aimer, la houle, manger. (*Avec volupté.*) C'est bon ! Bon ! Bon²⁶¹ ! » St. Job, quant à lui, pousse un cri hachuré dans un accès de jalousie déguisée envers le Capitaine enfermé dans sa cabine avec la femme prétendue qui s'avérera être une poupée : « Capitaine ! Ne-me-lais-sez-pas-sans-ins-truc-tions²⁶² ! » Cette manière de parler fait aussi écho à celle du Vélicouseur qui « *crache des bribes de syllabes comme si les mots étaient des couteaux qui le blessaient à la gorge*²⁶³ » et qui scande ses phrases en un rythme saccadé : « Ma-man-ce-n'est-pas-moi-qui-ai-tu-é-Ha-ma-li-ssa²⁶⁴ ». Au septième épisode, le monologue de Mesdemoiselles se mettra même au diapason du balancement de son fils : « *Certaines phrases ou certains mots s'adaptent au rythme du balancement du Vélicouseur, de façon si précise qu'à certains moments on ne pourrait dire qui suit l'autre*²⁶⁵. » Le mouvement marin a donc une telle influence qu'il rythme jusqu'au langage de la pièce. Étrangère à une linéarité qui s'écoule avec fluidité, la langue dans *La Vita breve* se brise contre des écueils qui la saccadent du même coup et la confinent dans des processus de répétitions, d'allers-retours incessants.

Au caractère répétitif de la langue s'ajoute son équivoque structurelle qui crée l'indécision du lecteur-spectateur. Michel Lisse l'a montré avec le terme *poupée* qui dénote plusieurs réalités – la femme, l'objet, le pansement –, mais l'ambiguïté langagière est en jeu à d'autres moments de la pièce. Par exemple, lorsque le Capitaine dit avoir aimé Hamalissa « à en mourir », l'expression doit être comprise littéralement puisqu'il mourra d'avoir désiré posséder la poupée²⁶⁶. Outre ces observations, il y a aussi l'équivoque du mot « temps » chanté par « La Voix » : « *Le vent mêlé au temps ! / La mer ! / La mer ! / Que de cris dans le vent ! / Le temps ! / Le temps ! / Le vent amer*²⁶⁷. » Fait-elle référence à la temporalité ou au temps qu'il fait ? Le terme « innocent » pose également question : « Et – au fond – tu l'es, innocent, tout à

²⁶⁰ WILLEMS Paul, *LVB, op. cit.*, p. 170.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 155.

²⁶² *Ibid.*, p. 161.

²⁶³ *Ibid.*, p. 181.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 245.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 205.

²⁶⁶ LISSE Michel, « Le mouvement de houle. Sur *La Vita breve* de Paul Willems », *op. cit.*, p. 102.

²⁶⁷ WILLEMS Paul, *LVB, op. cit.*, p. 179.

fait, tout à fait²⁶⁸ », dit Mesdemoiselles à son fils. Dans le contexte de la recherche du criminel, il paraît évident que le mot dénote la non-culpabilité du Vélicouseur. Toutefois, la locution adverbiale « au fond » modifie notre interprétation : sa mère fait sans doute référence à un autre niveau d'innocence. Cela peut, dès lors, signifier que le jeune homme ignore le mal et que s'il a tué, il l'a fait sans volonté de nuire²⁶⁹ ; qu'il est crédule et niais ; ou encore qu'on ne peut lui reprocher le meurtre d'Hamalissa, car son jeune âge le disculpe.

L'arrivée de Lord L.L. souligne encore davantage l'ambiguïté de la langue. Le sexagénaire se plaît à « *mélange[r] le français, l'anglais et l'italien* » ou à se faire côtoyer « *des tournures vieillies* » et des « *expressions curieuse ou amusantes ou encore cyniques* »²⁷⁰. Souvent, il met en exergue l'homophonie des mots en se questionnant sur leur prononciation : « Dit-on “feinte” ou “fente” ? » ; « Dit-on maquereau ou passereau ? » ; « Dit-on bobine ou babine ? » ; « [...] dit-on trompe ou trompette ? »²⁷¹. Outre l'effet comique, cela participe de l'ambivalence du personnage qui, d'ailleurs, est fréquemment décrit comme ironique dans les didascalies. Autrement dit, il faut souvent comprendre le contraire de ce qu'il exprime effectivement. Encore une fois, donc, le lecteur chavire de mot en mot sans pouvoir les interpréter avec certitude. La construction de ce personnage nous laisse apprécier la cohérence du processus d'oscillation perpétuelle qu'a identifié Michel Lisse, puisque tant son caractère que sa manière de parler sont régis par lui. Ces incertitudes sont entérinées par les didascalies, ce qui dépasse alors le phénomène strictement linguistique.

3.2.4. *La logique de l'indécidable*

En effet, les didascalies sèment régulièrement l'indécision au cours de la pièce. En premier lieu, elles renforcent le caractère duel, insaisissable de Lord L.L. :

LE CAPITAINE – Ah ! Mon cher L.L. vous voilà. Êtes-vous remis de votre évanouissement ?

L.L. – Une feinte. (*Ment-il ? Oui, il ment*²⁷².)

L'auteur semble vouloir susciter chez le lecteur-spectateur un questionnement : comme nous étions leurrés en croyant voir une poupée sur scène, alors qu'il s'agissait d'une actrice, nous devons croire un instant que le Lord dit la vérité. Si le doute est levé dans le cas présent, il n'en va pas de même dans d'autres indications : « L.L., *est-il sérieux, ne l'est-il pas ?* – Ce soir le

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 254.

²⁶⁹ C'est, en quelque sorte, l'interprétation de Léodyck qui est fasciné par sa voix si pure qu'elle respire l'innocence.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 213.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 216, 218, 221 et 243.

²⁷² *Ibid.*, p. 216.

coupable se désignera lui-même²⁷³. » Nous sommes, dès lors, toujours invités à remettre en question les paroles de L.L. Le dramaturge ne s'en tient pas là et provoque l'incertitude jusque dans les actes : Mesdemoiselles fait un « *geste vague qui évoque peut-être le ciel, ou les vagues, ou le fond de la nuit*²⁷⁴ » ; dans le dernier épisode, Hamalissa « *s'éclaire lentement. Elle émerge de ses draps déchirés. Ou bien elle apparaît éblouissante, toute de lumière, comme sortant du mur*²⁷⁵ ; et, enfin, le meurtre qui clôt la pièce est lui-même indécis : « *Va-t-il éventrer Hamalissa ou frapper la lumière dans le vide*²⁷⁶ ? ».

Certes, les didascalies ont aussi vocation de guider le metteur en scène et le jeu des personnages : le dramaturge aurait pu, dès lors, préférer laisser ouvert le champ des possibles. Cette hypothèse est toutefois peu plausible, car l'indécision structure le caractère de certains personnages. Michel Lisse montre bien qu'ils affirment bien souvent une chose et son contraire : Mesdemoiselles dresse deux versions du crime à son fils²⁷⁷, afin de le sonder, comme s'il n'existait que deux possibilités. Et ce dernier d'exprimer « sa culpabilité *et* son innocence²⁷⁸ » :

Ma-man-ce-n'est-pas-moi-qui-ai-tu-é-Ha-ma-li-ssa.
Ma-man-c'est-moi-qui-ai-tu-é-Ha-ma-li-ssa²⁷⁹.

Ces déclarations contradictoires devront être prononcées « *exactement sur le même ton* » par le Vélicouseur, comme le réclame les didascalies. Aussi est-il plus probable que l'indécision soit intentionnelle, donc que les didascalies aient pour but que les acteurs la fassent transparaître sur scène. Lorsque Brackx demande au jeune homme d'exprimer un vœu, ce dernier s'exprime une nouvelle fois de manière antinomique : « Je ne veux pas / Aller à Naples²⁸⁰. » Michel Lisse analyse ce propos comme suit :

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

²⁷³ *Ibid.*, p. 220.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 247.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 258.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 259.

²⁷⁷ Remarquons qu'au septième épisode, elle affirme également avoir voulu et n'avoir pas voulu vendre la poupée Hamalissa au Capitaine Brackx : « D'ailleurs je voulais la lui vendre et en même temps je ne voulais pas ». Voir : *Ibid.*, p. 207.

²⁷⁸ LISSE Michel, « Le mouvement de houle. Sur *La Vita breve* de Paul Willems », *op. cit.*, p. 104.

²⁷⁹ WILLEMS Paul, *LVB*, *op. cit.*, p. 245.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 211.

ne veux pas » des fleurs, un oiseau, des femmes..., et puis seulement qu'il exprime son souhait : « aller à Naples »²⁸¹.

Une fois encore, aucun indice ne nous permet d'entrevoir une réponse arrêtée et nous devons nous contenter de cet état d'indécision dans notre cheminement interprétatif. Finalement, l'antithèse qui définit le personnage d'Hamalissa peut être comprise à la lumière de cette fluctuation incessante. À la fois objet et humaine, habillée de rouge, mais extrêmement pâle, douce et violente, la poupée aux « gestes qui promettent sans promettre²⁸² » est un véritable oxymore. Au rouge de ses habits répond d'ailleurs le lys rouge²⁸³ qui, par sa couleur, constitue lui aussi un contraste inattendu. Bien que Willems préfère la notion de mythe à celui de symbole²⁸⁴, on ne peut manquer de souligner le changement symbolique qu'induit la couleur rouge. Alors que la blancheur du lys renvoie à la pureté, l'innocence ou encore la virginité, la mythologie autour du lys rouge en fait un emblème opposé : « [Le lys] serait le terme de la métamorphose d'un mignon d'Apollon, Hyacinthos, et rappellerait à ce titre des amours interdites : mais il s'agit ici du lis martagon (le lis rouge)²⁸⁵. » Ce détail ne fait qu'étayer l'ambivalence de ce personnage qui fonctionne comme si son créateur, n'ayant pu établir un choix et refusant tout compromis, n'avait trouvé d'autre solution que d'assembler deux caractères divergents. C'est aussi ce qui fait d'Hamalissa un personnage d'une cohérence extrême, puisqu'elle sert littéralement de substitut à la personne défunte, la dédoublant du même coup.

3.2.5. *La mer l'emporte toujours*

Ainsi, tout au long de la pièce, « nous serons déstabilisés dans nos certitudes, pris dans les rets de processus de répétition et d'oscillations que nous ne pourrions maîtriser²⁸⁶ ». On mesure désormais à quel point ce mouvement de va-et-vient structure l'ensemble de la pièce, de son espace-temps jusqu'au caractère de ses personnages. Comme Léodyck le dit, à propos de l'échauffourée ayant eu lieu lors de la reconstitution du crime d'Hamalissa : « Une chose entraîne l'autre, qui en entraîne une autre²⁸⁷... » Cette phrase qui paraît anodine souligne la logique qui sous-tend l'ensemble de *La Vita breve* : la mer n'y est pas un décor inopérant, mais son mouvement affecte tout le théâtre – y compris nous, lecteurs-spectateurs. Comment dès

²⁸¹ LISSE Michel, « Le mouvement de houle. Sur *La Vita breve* de Paul Willems », *op. cit.*, p. 105.

²⁸² WILLEMS Paul, *LVB*, *op. cit.*, p. 221.

²⁸³ On apprend par la bouche de Léodyck qu'il est rouge. Voir : *Ibid.*, p. 237.

²⁸⁴ « Il n'y a pas un symbole dans *La Ville à voile* ni dans aucune de mes autres pièces. » Voir : PAUL WILLEMS, *Un arrière-pays*, *op. cit.*, p. 108.

²⁸⁵ CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *op. cit.*, p. 667.

²⁸⁶ LISSE Michel, « Le mouvement de houle. Sur *La Vita breve* de Paul Willems », *op. cit.*, p. 100.

²⁸⁷ WILLEMS Paul, *LVB*, *op. cit.*, p. 241.

lors, cesser d'osciller ? Michel Lisse évoque la décision du Capitaine d'abandonner la recherche d'un coupable :

Je crois que j'ai retrouvé la paix... peut-être parce que j'ai pris une décision. Recueillir des indices, bêtises ! On pourrait retrouver des indices partout. Le monde n'est qu'indices, n'est que traces. Si on cherchait bien, on retrouverait les traces d'un vol de mouettes qui a traversé le ciel il y a mille ans ! Chercher le coupable... les coupables ? N'ouvrons pas les tombes²⁸⁸.

Prendre une décision peut alors sembler une solution attirante. Encore faudrait-il faire le bon choix : la mort de Brackx remet en cause son bénéfice et l'image finale du balancement mécanique du Vélicuseur « semble nous rappeler que la mer l'emporte toujours sur les hommes qui la défient – mais l'écriture, pour Willems, est ce défi impossible²⁸⁹ ». Dans cette dernière phrase, Michel Lisse boucle son analyse par le retour à l'écriture, que Maurice Blanchot comparait déjà au mouvement marin. Et pour cause : Willems utilise lui-même une métaphore nautique pour décrire l'acte d'écrire : « Écrire est un acte mû [...] par la nostalgie de l'horizon. Nostalgie que connaissent ceux qui ont navigué et ont vu reculer jour après jour la ligne où se rencontre le ciel et la mer. » Ou encore : « Ecrivure est aussi nommer. Acte de foi toujours déçu. L'horizon espéré n'est jamais atteint, ni même approché et ce que nous croyons prendre s'évanouit au moment où nous le nommons »²⁹⁰. Mais les traces que mentionne le Capitaine, ce sont aussi les souvenirs. Or, on sait que Willems écrit à partir de traces : c'est là tout son geste créateur, qui magnifie les bribes issues de sa mémoire profonde, de son arrière-pays. La trace, c'est encore le chant de l'arbre qui reste debout et que seul le théâtre, miraculeusement, est capable de transmettre. Aussi comprenons-nous que la position de Brackx n'est pas une position opportune. Au contraire, l'auteur nous invite à poursuivre sans cesse l'horizon plutôt qu'à jeter l'ancre ; il nous invite à chercher *nos* traces et à toujours reprendre cette recherche. Par là même, il nous révèle notre condition : nous sommes voués à tanguer sur des flots indécis, car l'illusion de la terre ferme – la décision définitive, qui met un terme à la recherche – est synonyme de mort.

3.3. *La Vita breve* : l'accomplissement de l'esthétique théâtrale de Willems

Dans le chapitre premier, nous comparions le mouvement des vagues, toujours ancien *et* nouveau, à une représentation théâtrale. Nous pensons que *La Vita breve* est le lieu d'une réflexion métathéâtrale qui met en pratique l'esthétique de Paul Willems. Pour appréhender

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 210-211.

²⁸⁹ LISSE Michel, « Le mouvement de houle. Sur *La Vita breve* de Paul Willems », *op. cit.*, p. 105.

²⁹⁰ WILLEMS Paul, « Écrire », dans : *Bulletin de l'académie Royale de Langue et de Littérature Française*, 1981, n° 3-4, tome LIX, p. 252. Cité dans : LISSE Michel, *Ibid.*

cette dimension, il s'avère nécessaire de comprendre en quoi la voix permet d'accomplir le projet willemsien. Pierre Piret, dans *La voix et l'apparence*²⁹¹, a analysé dans le détail ce motif de la voix en démontrant qu'elle était responsable d'un double mouvement inverse *et* simultané structurant l'ensemble de la représentation, la charriant tantôt dans le registre imaginaire, tantôt dans le registre symbolique, en leurs sens lacaniens. Dans le cadre de notre étude, nous aimerions montrer que cette voix prend sa source et ses effets dans la mer, ce qui nous rappellera aussi à quel point cette dernière régit la poétique de l'auteur. Enfin, nous verrons, grâce à l'article que nous citons *supra*, que c'est la voix et l'espace océaniques qui permettent à Willems d'accomplir toute l'ambition de sa dramaturgie.

3.3.1. *La voix/voie de la mer*

L'importance consacrée à la voix dans *La Vita breve* nous interpelle. Dès l'ouverture de la pièce, elle se manifeste de manière mystérieuse à nos oreilles et celles de l'équipage : d'où vient cette voix et à qui appartient-elle ? Quant aux personnages, ils se distinguent par leur registre de voix : St. Job « *glapit de sa voix la plus aiguë* », alors que Léodyck fait entendre son « *vaste rire généreux* »²⁹² qui laisse place à une « *voix du désir, un peu rauque, mal assurée* »²⁹³ lorsqu'il rencontre pour la première fois la poupée Hamalissa. Mesdemoiselles prête sa voix au mannequin dans ses interprétations des derniers moments de la prostituée, tandis que le mécanisme vocal intégré dans son sein est l'œuvre du Vélicouseur et sa voix de haute-contre. C'est alors précisément celui qui est presque privé de voix, toujours voué à la chercher²⁹⁴ qui dote la poupée d'une voix propre.

À cet imbroglio de voix s'ajoute le fait que celle du Vélicouseur, au début de la pièce, constitue un personnage distinct de toute entité humaine – « La Voix » – jusqu'à ce que les hommes du navire se rendent enfin compte qu'elle lui appartient. Cet état de fait est dû, indique Pierre Piret, à la délocalisation de cette voix qui agit comme un signe, une énigme à déchiffrer : « L'énigme de la voix s'identifie à la *question* de l'énonciation²⁹⁵. » Or, dès le début de la pièce, on a l'impression que « La Voix » est portée par le vent et issue de la mer, comme on le montrait au point 3.1. L'ondulation sonore semble en effet fluctuer selon le rythme de la mer et du vent, le chant n'atteignant l'ouïe des personnages – et des spectateurs – que par bribes. Les paroles

²⁹¹ Auquel nous invitons notre lecteur à se référer afin de percevoir l'importance *structurale* que revêt la voix dans la pièce, puisqu'il va de soi que nous ne retranscrivons pas ici l'analyse en sa totalité.

²⁹² WILLEMS Paul, *LVB, op. cit.*, p. 155.

²⁹³ *Ibid.*, p. 170.

²⁹⁴ Voir : *Ibid.*, p. 181.

²⁹⁵ PIRET Pierre, « La voix et l'apparence », *op. cit.*, p. 207.

énigmatiques relatives à l'élément marin ne font d'ailleurs que renforcer ce lien qui unit « La Voix » et la mer, comme le montrent les premiers vers qu'elle prononce :

Quelle histoire ! Quelle histoire !

La mer !

*La mer*²⁹⁶ !

De plus, la première parole de St. Job qui succède à ces vers pose une équivoque : « La passagère », dit-il. Et « La Voix » de chanter : « *La mer !* ». Deux interprétations sont possibles : on peut comprendre qu'il s'adresse à Léodyck, en supputant que l'énonciatrice du chant serait une passagère que cache Brackx dans sa cabine, ce que confirme la réponse de l'officier : « Tu crois ? La passagère ? »²⁹⁷. Mais puisque le chant s'intercale entre les paroles de St. Job et de Léodyck, on peut penser que « La Voix » *rectifie* ce que dit le marin : « Non, le chant n'appartient pas à la passagère, mais à la mer. ». Et Léodyck d'associer explicitement la voix à la mer, lorsqu'il rencontre Mesdemoiselles à qui il attribue erronément la voix qu'il désire par-dessus tout – même par-dessus l'apparence, comme l'a montré Pierre Piret :

Je vous ai entendue chanter : tout de suite je vous ai aimée. Je me suis levé. Je me suis accoudé au bastingage. La mer. Votre voix. C'est si beau ! Plus beau que tout. Tellement plus beau que si nous couchions ensemble. On couchera, bien sûr, puisque ça se fait, mais votre voix ! Je veux coucher avec votre voix. Le soleil lui-même n'a jamais chanté aussi divinement, sauf peut-être le premier jour de la création du monde quand les couleurs du monde n'étaient pas encore sèches. Je vous ai entendue chanter, et j'ai touché à... (*Il hésite, et toujours avec une grande simplicité.*) à quelque chose de si... si... enfin... (*Il sourit. Silence.*)

On discerne bien que la voix est l'objet du désir de Léodyck, mais quelque chose dépasse ce désir, au point de le laisser sans voix... Cette étrangeté de la voix est perceptible à d'autres moments de la pièce. Tantôt, elle suscite le fantasme des marins, mettant hors de lui St. Job qui craint que cela sème le chaos : « Je vais vous dire, Capitaine, ce qui se passe la nuit à bord de votre Fameux Findor ! Une voix féminine s'élève ! Le soir ! La nuit ! À quoi pensent les hommes dans leurs hamacs ? À baiser ! Et cette voix en exalte la vision²⁹⁸. » Tantôt, la voix dépasse cette fonction de support à l'imagination. C'est le cas quand Mesdemoiselles se prête au jeu de l'imitation d'Hamalissa : le Capitaine la croit d'abord ressuscitée, puis « la part obscure de son désir apparaît²⁹⁹ » : « Hamalissa faisait parfois semblant de dormir pour exalter ma volupté... et parfois elle allait jusqu'à feindre la mort. Je la désirais alors de façon si aiguë

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ *Ibid.* L'interprétation peut, certes, paraître audacieuse, mais nous pensons que la logique de l'indécidable qui structure la pièce l'autorise.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 167.

²⁹⁹ PIRET Pierre, « La voix et l'apparence », *op. cit.*, p. 210.

que j'en avais mal³⁰⁰ », raconte-t-il. C'est aussi le cas, ensuite, lorsque Mesdemoiselles interprète « Le chant du lys » de la Napolitaine :

« Et je serai ta belle actrice
Ton bourreau d'or et ton supplice
Ton lys amer, ta vague lente
Ton lit, ta vie, ton océan »

Tous écoutent et regardent fascinés. Soudain, St. Job s'abat, évanoui. Silencieux, il était resté debout et immobile pendant toute la scène, il avait chancelé peut-être, mais à peine. Tous s'affairent autour de lui³⁰¹.

Le fantôme se mue en fascination, en envoûtement. Alors que les personnages étaient dans une « logique de la dénégation³⁰² », la voix confère à la reconstitution des dernières paroles d'Hamalissa un statut qui dépasse le registre de l'imaginaire. Pierre Piret met en parallèle ce dépassement avec la perte de repères terrestres : « Une limite a été franchie, comme le bateau avait dépassé Lands End, et les repères se sont estompés : la croyance en l'illusion fait place au sentiment de sa présence³⁰³ [...]. » C'est que la voix, en plus d'être le pivot entre les trois « statuts de la représentation différents³⁰⁴ » que fait coexister la pièce, confère à la poupée, par son objectalité, une dimension symbolique. L'analyse de Pierre Piret montre en effet que la voix appartient simultanément au registre imaginaire – elle est un signe qu'il s'agit de reconnaître pour identifier sa source – *et* au registre symbolique, puisqu'elle est un « objet qui contient en soi-même sa signification, sa propre vérité³⁰⁵ ».

Dès lors, on comprend que dans les vers poétiques énoncés par « La Voix » et par Hamalissa, une *autre* parole entre en jeu : celle-ci, soustraite à l'imaginaire, n'a pas vocation de signifier. Toute symbolique qu'elle est, elle est ce que Piret identifie comme « une part d'être échappée » – employant les termes d'Henri Rey-Flaud – qui « détient la vérité insensée du sujet »³⁰⁶. C'est pourquoi Léodyck rencontre l'indicible quand il veut nommer l'effet de la voix, que « le désir obscur du Capitaine³⁰⁷ » refait surface lorsqu'il l'entend, ou encore que la « détresse » et « le ravissement » prennent ce dernier :

À vrai dire, j'ai encore ici, en moi, où ?, mais en moi, quelque chose qui me ronge. Chaque fois que je t'entends [le Vélécouseur]. Une détresse... et en même temps le ravissement me

³⁰⁰ WILLEMS Paul, *LVB*, *op. cit.*, p. 174.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 176.

³⁰² PIRET Pierre, « La voix et l'apparence », *op. cit.*, p. 208.

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ *Ibid.* Nous verrons en quoi consistent ces trois statuts au point suivant.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 209.

³⁰⁶ REY-FLAUD Henri, *Le Sphinx et le Graal. Le Secret et l'Énigme*, Paris, Payot et Rivages, « Bibliothèque scientifique Payot », 1998, p. 191. Cité dans : PIRET Pierre, « La voix et l'apparence », *op. cit.*, p. 213.

³⁰⁷ PIRET Pierre, « La voix et l'apparence », *Ibid.*

saisissent... mais détresse surtout... détresse ! Ça passera... (*Il ferme les yeux quelques instants. Silence.*) Mais aussi quelque chose de *si* lumineux !... Chaque fois que ta voix va au plus pur. (*Brusquement ému.*) Comme je suis encore malheureux³⁰⁸ !

Cette voix qui confronte le Capitaine à sa propre énigme ne rappelle-t-elle pas celle que Willems attribue à la mer et aux vagues ? Dans les états de frontières, où la distinction entre terre et mer ou ciel et mer est presque abolie, qui sont les chemins de la poésie et du sacré, c'est la langue du ravissement et de l'angoisse qui se livre à nous³⁰⁹. Or, « cette phrase, la mer la dit depuis toujours. Toujours. *Mais vraiment depuis toujours. Depuis le début de la mer et du sable*³¹⁰ ». On l'aura compris, il s'agit aussi de la voix « d'avant la parole³¹¹ » que Willems aura perçu, dans laquelle la part perdue de l'être se manifeste.

L'auteur anversois avait d'ailleurs conscience de l'importance de cette voix – peut-être ne mesurait-il pas tous ses effets structurants ? –, car il le mentionne dans le programme de la pièce. Pierre Piret lui donne la parole dans son analyse : « Mais, on le devine, le personnage le plus grand, le plus fort, est l'océan, muet, il nous parle pourtant de sa grande voix, c'est Lui, me semble-t-il, qui nous dit la vie et la mort d'Hamalissa³¹². » Si « La Voix » semble venir de la mer et que le Vélicouseur en est la source, ce n'est donc pas un hasard. Son activité de coureur de voiles ne fait-elle pas de lui un jeune homme propre à « capte[r] le vent, c'est-à-dire la voix de l'océan³¹³ » ? Plusieurs passages nous invitent à le croire. À plusieurs reprises, son chant évoque le vent : « *Le vent pleurait ses loups.* », « *Le vent mêlé au temps !* »³¹⁴. Sa mère compare son chant au vent qui glisse sur la mer : « Sa voix s'envolait sur la mer d'Italie, si lointaine, si ténue, qu'on aurait dit l'adieu d'un enfant qui se noie³¹⁵. » Même les gênes du Vélicouseur l'ancrent dans une inconstance propre à la mer et au vent : son père était quelqu'un de « très *volatile* », c'est-à-dire « qu'il me volageait avec de multiples créatures et qu'il sentait l'ail³¹⁶ », explique Mesdemoiselles. Le jeu de mot est significatif : *volatile* et *volage* indiquent tous deux quelque chose d'inconstant, de changeant (à l'instar du balancement Vélicouseur), mais aussi de vaporeux comme le vent. Et si le Vélicouseur relaye « par métonymie, cette “grande voix”

³⁰⁸ WILLEMS Paul, *LVB, op. cit.*, p. 256.

³⁰⁹ Voir : WILLEMS Paul, *Un arrière-pays, op. cit.*, p. 3-6.

³¹⁰ *Ibid.* p. 4. (C'est l'auteur qui souligne.)

³¹¹ REY-FLAUD Henri, *op. cit.*, p. 199. Cité dans : Pierre PIRET, « La voix et l'apparence », *op. cit.*, p. 213.

³¹² PIRET Pierre, « La voix et l'apparence », *Ibid.*

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ WILLEMS Paul, *LVB, op. cit.*, p. 154 et 179.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 193.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 189.

sur la scène³¹⁷ », n'en est-il pas de même de ses « yeux d'eau » qui, par synecdoque, embrassent les flots ?

Il n'en faut plus douter, si le Fameux Findor a emprunté la voie de la mer, c'est bien celle-ci qui fait entendre son chant. Mais la voix témoigne aussi de l'« exploration intuitive [...] des arcanes de la théâtralité » dont fait preuve le dramaturge anversoïis dans *La Vita breve* et qui lui permet, dès lors, « d'inventer une nouvelle dramaturgie, alors même qu'il écrit une pièce nettement inscrite dans la continuité de son théâtre antérieur »³¹⁸.

3.3.2. De la représentation à la « revivance »

L'action de *La Vita breve* est, à bien des égards, dirigée par le désir du Capitaine Brackx. Au fait qu'il règne en maître sur le Fameux Findor par son statut, s'ajoute que c'est son désir toujours grandissant envers Hamalissa – même après sa mort – qui a conduit les personnages à être réunis en ce lieu. De fait, à sa demande, Mesdemoiselles lui a vendu la poupée, sans doute bien contente de se débarrasser de l'objet des désirs de son fils. Or, cette vente a suscité la jalousie de celui-ci qui a embarqué clandestinement sur le bateau, suivi par sa mère trop apeurée qu'il commette un crime de jalousie. La présence de Lord L.L., lui aussi passager clandestin, s'explique également par la réunion des anciens amants d'Hamalissa et de sa créatrice.

C'est encore le désir de Brackx qui mènera à la reconstitution de la dernière nuit d'Hamalissa sur le bateau. La représentation théâtrale à laquelle le spectateur assiste sera donc dédoublée : il s'agira de la représentation d'une représentation – ce qui invite à une interprétation métathéâtrale. Or, de la même manière que le désir du Capitaine dépassait parfois le fantasme, laissant poindre ce qu'il recouvrait, cette *mimesis* va glisser vers un niveau qui l'excède grâce à la voix de la poupée qui inscrit la pièce dans le registre symbolique.

L'article de Pierre Piret nous donne à ce titre des éléments essentiels dans l'étude des différents niveaux fictionnels qui constituent la pièce. En plus des fonctions qu'on lui a déjà reconnues, la voix permet aussi de percevoir trois niveaux fictionnels distincts. Comme nous l'avons constaté, on pense, au début de la pièce, être embarqué dans le « Fameux Findor », lieu où se déroule l'action : c'est le premier niveau. Peu à peu, on se rend compte que ce lieu et cette action sont « déplacés », car il s'agit de découvrir l'auteur du crime d'Hamalissa à *La Vita Breve*. On comprend alors que « la représentation vire à la reconstitution », laquelle est orchestrée par Lord L.L. afin que « le passé remonte à la surface du présent [...] par la magie

³¹⁷ PIRET Pierre, « La voix et l'apparence », *op. cit.*, p. 213.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 206.

de la *mimesis*³¹⁹ ». Mais ce niveau est encore dépassé et la reconstitution se mue, pour certains personnages, en une expérience de « revivance », de « transfiguration³²⁰ » :

La reconstitution mimétique fait place, par instants, au sentiment de sa pleine présence : moments de « revivance », comme le dit le Capitaine, où la part de la représentation semble s'abolir, au profit d'une théâtralité plutôt rituelle, qui relève de l'esthétique tragique³²¹.

Il y a donc bien reconstitution, mais il y aussi *dépassement* de cette reconstitution. Et c'est la voix qui va permettre les transitions entre ces trois niveaux tout en « changeant elle-même de signification³²² ». Tantôt elle est un signe : on demeure alors dans la représentation, dans la reconstitution et on l'interprète comme telle (sans tomber dans l'illusion) ; tantôt elle est un objet qui « charrie *directement* le symbolique³²³ » et on tend vers la « transfiguration » : Hamalissa est là, belle et bien vivante.

Ce dépassement de la représentation est à mettre en parallèle, selon nous, avec l'ambition dramaturgique de Willems :

Or, chacune de mes pièces se joue dans son monde propre. Le théâtre, pour moi, ne peut reproduire la réalité. Le décor ne sera jamais un décor tout à fait vrai, *l'espace* de la scène n'est pas l'espace de la réalité, et surtout le *langage* du théâtre n'est pas et ne peut être le langage de la vie. À plus forte raison, le *temps* de la pièce est un temps convenu. La force du théâtre n'est pas d'imiter, mais de créer une autre réalité plus forte que celle de la vie quotidienne. Et c'est une force immense dont dispose le théâtre. Il crée le mythe « sans lequel nous ne pourrions vivre »³²⁴.

La « force du théâtre » n'est pas à chercher dans la *re*-présentation ni dans la *re*-reproduction – en cela, l'art théâtral ne peut que susciter une croyance temporaire, soutenue par la logique de la dénégation – mais dans le langage qui « ne peut être le langage de la vie ». Autrement dit, il s'agit bien de sortir du registre de la signification avec lequel nous communiquons quotidiennement, pour faire advenir sur scène cette parole *autre* propre au symbolique. Le « mythe » dont parle Willems n'est autre que l'avènement du symbolique sur scène : lui seul permet au théâtre de dépasser l'imaginaire et d'atteindre cette réalité d'ordre supérieur.

Comme le notait Pierre Piret, quoique similaire à ses créations antérieures, *La Ville à voile* surtout, la dernière pièce de l'Anversois renouvelle sa dramaturgie. En effet, celle-là mettait aussi un scène un homme, Josty, qui fantasmait le vieux bric-à-brac qu'il avait toujours

³¹⁹ *Ibid.*, p. 206.

³²⁰ WILLEMS Paul, *LVB*, *op. cit.*, p. 219.

³²¹ PIRET Pierre, « La voix et l'apparence », *op. cit.*, p. 206.

³²² *Ibid.*, p. 207.

³²³ BARTHES Roland, « Le Grain de la voix », dans : *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, « Points », 1982, p. 238-240. Cité dans : Pierre PIRET, « La voix et l'apparence », *op. cit.*, p. 210.

³²⁴ WILLEMS Paul, *Un arrière-pays*, *op. cit.*, p. 101.

désiré acheter, avant de se confronter, finalement, à l'échec de la reconstitution : on ne peut *posséder* son passé. Mais, cette fois, l'objet-voix permet à la reconstitution de se muer en présence et à la poupée de *dépasser* le statut de souvenir : elle en devient « Plus que vivante³²⁵ ! » aux yeux de Brackx.

Or, nous pensons que le cadre de la mer est propice à l'accomplissement de cette esthétique théâtrale. En effet, l'infini océanique place le sujet dans une expérience de perte des repères familiers. Jean-Claude Milner, dans son ouvrage *L'Amour de la langue*, a bien montré comment l'humain, afin d'appréhender le Tout, se construisait des limites. Mais elles sont, pour ainsi dire, fictives : il s'agit d'une chicane qui autorise et valide la construction d'un Tout :

C'est au contraire ce qui n'a pas échappé à Lacan, mettant au jour dans *L'Étourdit* l'hypothèse cardinale du Tout : pour qu'aucun Tout puisse se dire, il faut une limite qui, le suspendant, le garantisse comme Tout constructible de manière déterminée. Cette limite se propose fort classiquement comme une existence – au moins une –, elle-même constructible, telle qu'elle « dise que non » à la propriété qui définit le Tout³²⁶ [...].

Autrement dit, pour appréhender le Tout, il est nécessaire de lui construire des limites, mais ces dernières le suspendent du même coup, lui imposant une *finitude*. Dès lors, en mer, lorsque les limites terrestres disparaissent (on dépasse « Lands Ends »), comment appréhender le Tout ? Quel signifiant ériger en Tout ? On voit bien que le bateau peut jouer ce rôle : il constitue une sorte de limite qui sépare l'intérieur humain de l'extérieur inhumain et aquatique. Mais la représentation théâtrale au sein de ce bateau peut consister aussi en une tentative de reconstruire les limites : on peut contrôler ce qui se joue dans ce monde imaginaire. Or, on sait que cela ne fonctionnera guère. La voix rappelle sans cesse la non-finitude de la mer – et de l'être humain – et scinde la représentation. En faisant émerger le symbolique, l'objet-voix vient briser les limites imaginaires que l'équipage tentait de construire. Et si l'imaginaire vole en éclats, ses « illusions » aussi :

celle d'embrasser la totalité, celle d'effectuer des synthèses, de poser des autonomies, en particulier celle du moi, de croire en des dualités (sujet/objet, extérieur/intérieur, réel/irréel), de repérer des ressemblances et des similitudes, d'en constituer des associations. Par l'Imaginaire, nous nous figurons et nous dissimulons la réalité. Mais l'Imaginaire ne se suffit pas à lui-même ; sa dimension affirmative et constitutive est elle-même arc-boutée sur l'ordre symbolique³²⁷.

³²⁵ WILLEMS Paul, *LVB*, *op. cit.*, p. 173.

³²⁶ MILNER Jean-Claude, *L'Amour de la langue*, Paris, Seuil, 1978, p. 67.

³²⁷ CLÉRO Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 148.

Pourquoi, dès lors, la poupée serait-elle différente de la femme ? Pourquoi la représentation ne serait-elle pas une véritable présence ?³²⁸ Dans ce lieu où nul point de repère ne peut nous aiguiller, les limites imaginaires ne sont plus opérantes. Dès lors, même la représentation peut devenir plus qu'elle-même, atteindre la « revivance » et agir en tant que telle sur les personnages qui sont, désormais, seuls face à leur propre énigme.

Finalement, si le spectateur averti perçoit les trois niveaux de la pièce, comme le montre Pierre Piret, il ne tombera pas dans le piège des apparences, car la voix échappe à ce dernier. Par contre, le secret de la voix – cette énigme qui ne renvoie qu'à elle-même – affecte l'expérience du spectateur, car elle produit un sentiment « d'inquiétante familiarité³²⁹ ». En mettant cette voix dans la bouche du mannequin, Willems rejoindrait peut-être l'esthétique théâtrale de Maeterlinck. Selon ce dernier, « la présence humaine de l'acteur tue le symbole, invisible, qui habite la voix du poète³³⁰ ». L'automate peut donc combler cette perte, puisqu'il « laisse ouvert le champ du symbolique et se laisse aisément traverser par une voix venue de plus loin que lui-même³³¹ ». Nous pensons que l'espace maritime produit ce même effet. Par l'effacement des limites imaginaires dont elle est responsable, l'immensité océanique ouvre l'espace clos de la scène et y fait advenir le symbolique. Ne pourrait-on pas reconnaître en cette ouverture l'ingéniosité de Willems qui parvient à transfigurer la fiction théâtrale en une *surréalité* et, par là même, confronte ses spectateurs à leur propre énigme ?

4. Conclusion

L'Équateur comme *La Vita breve* sont indéniablement structurées par l'élément marin, bien que leur esthétique soit singulière. La mer s'empare en effet de l'espace dramaturgique. C'est l'océan sans limites qui permet aux personnages woutersiens d'accéder à une renaissance identitaire par la dissolution de leur image. Il en va de même chez Willems : nous avons vu que le milieu marin était propice à l'avènement du symbolique sur scène. Elle s'empare aussi du temps, conférant tantôt des aspects tragiques, tantôt une logique de répétition qui structure la représentation théâtrale, comme la langue et les personnages. Et c'est encore elle qui permet,

³²⁸ Peut-être pourrait-on comprendre également les jeux de mots et homophonies de Lord L.L. comme un brouillage de la distinction entre la langue et *lalangue* opérée dans l'ouvrage de Milner.

³²⁹ PIRET Pierre, « La voix et l'apparence », *op. cit.*, p. 214. À ce sujet, l'auteur renvoie à : Sigmund FREUD, « L'Inquiétante étrangeté », dans *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985, p. 209-263.

³³⁰ *Ibid.*, p. 215.

³³¹ *Ibid.*

par le biais de la voix, de dépasser cette logique, une réalité d'ordre supérieur se substituant à la représentation.

L'importance que revêt la mer dans ces deux œuvres ne fait qu'étayer les liens qu'établissait Regnault entre le théâtre et la mer. Il existe certes de nombreuses pièces dans lesquelles la mer exerce une influence, mais il n'existe pas tant de pièces qui se déroulent *exclusivement* en pleine mer, n'offrant jamais le répit de l'accostage. Or, cette situation particulière est à la source de leur dramaturgie – à la fois consciemment et inconsciemment, sans doute – comme nous l'avons montré dans nos analyses. Par ses effets structurants, la mer a en effet permis à Wouters comme à Willems de produire un théâtre qui accomplit pleinement l'esthétique de leur œuvre.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Que mer suscite encore aujourd'hui tant d'images et de métaphores, mais aussi une réelle fascination, n'est-il pas dû à son caractère insaisissable ? L'homme ne peut avoir prise sur cet élément toujours mouvant, imprévisible, indéfini. Aussi essaie-t-il de l'appréhender en l'investissant de significations. C'est, finalement, le rôle des grandes fictions qui organisent nos façons de vivre : les religions, les systèmes politiques, les cultures sont des moyens de saisir notre monde. On l'a vu avec Jean-Claude Milner, pour qu'un Tout soit concevable, il est nécessaire de le limiter : Dieu est, entre autres, une chicane qui permet de limiter ce Tout³³². Mais la mer ne se laisse jamais tout à fait enfermer dans les limites imaginaires que nous lui créons. Peut-être devons-nous reconnaître que son caractère paradoxal résulte du fait qu'elle nous échappe : tantôt elle est synonyme de vie et de désir, tantôt de mort et d'angoisse. Finalement, l'espace océanique nous renvoie toujours à l'énigme qu'il incarne. Mais cette énigme, c'est bien la nôtre également. Pour nous saisir en tant qu'*unité*, n'élaborons-nous pas des limites imaginaires ? Ne nous inventons-nous pas des identités pour tenter de saisir notre être ? Or, l'expérience de la pleine mer, étendue sans limites perceptibles à l'œil, vient défaire le cadre imaginaire que l'on s'était construit pour penser le monde *et se penser soi*. Cette expérience de dissolution de notre « moi » et de la désidentification qui en résulte est, selon nous, le sujet principal de *La Vita breve* et de *L'Équateur*.

Dans la pièce de Wouters, cela apparaît clairement : la conception de l'identité qui sourdait déjà dans les textes poétiques de l'autrice sont, en quelque sorte, mis en pratique sur scène. Sa poésie témoigne en effet d'une manière d'être qui réside dans un détachement à son image corporelle. Pour changer d'écorce, il est nécessaire de se libérer de son cocon imaginaire et de se questionner sur son être. Ce renouvellement est justement imagé par le passage de l'équateur. Dans la pièce de Willems, l'expérience de la désidentification est peut-être moins évidente. Selon nous, elle n'est pas montrée en tant que telle, mais elle est le résultat de l'avènement du symbolique sur scène. On l'a montré, l'objet-voix vient susciter un questionnement insoluble, s'impose aux personnages comme une pure énigme. Et celle-ci, du même coup, les confronte à l'énigme qu'ils sont pour eux-mêmes et à la véritable cause du désir qu'ils éprouvent pour Hamalissa. Or, « la question du sujet sur lui-même a pour effet de

³³² MILNER Jean-Claude, *L'Amour de la langue*, op. cit., p. 68.

dissoudre les identifications³³³ ». Il s'agit donc également, bien que subreptice, d'une expérience de la désidentification que nous définissions en introduction.

En ce sens, les deux pièces doivent susciter une expérience spectatorielle différente. Avec *L'Équateur*, le spectateur est amené à se questionner sur lui-même : mortel, lui aussi, il peut s'identifier aux personnages et comprendre les peurs qui les animent. Qu'il adhère à leurs paroles ou qu'il y reste sourd, il fait lien avec sa propre façon de concevoir la mort. S'il perçoit la symbolique carnavalesque qui sous-tend la pièce, il est en mesure de concevoir que l'identité n'est pas chose fixe, que nous renaissions sans cesse et qu'il est vain de s'attacher à sa matérialité comme le fait Budoc. Il nous semble que la dramaturgie mise en place par Willems opère un dépassement par rapport à cette pièce. Grâce à l'espace océanique et à la voix de la mer, le spectateur est immédiatement *confronté* à l'énigme qui est à la source de la pièce. Aussi est-il soustrait du registre imaginaire, puisqu'il y n'y a plus de signification à chercher. En d'autres termes, *L'Équateur* expose une expérience de la désidentification, tandis que *La Vita breve* nous la fait *vivre*. C'est en cela que l'esthétique théâtrale de Willems atteint son apogée.

Il n'y a désormais plus lieu de douter des liens entre le théâtre et la mer. Structurellement, l'un et l'autre se répondent : la logique de la représentation est à l'image du mouvement des vagues, toujours répété mais jamais identique, ce que Paul Willems avait bien perçu. Et quand le théâtre tente d'embrasser l'espace océanique, ses frontières s'ouvrent : la représentation fait place à la « revivance », la mort devient renaissance. Par leur intuition fondamentale, les deux dramaturges ont pu intégrer dans le théâtre cette logique océanique, sortant du même coup de l'usage purement imaginaire qu'on fait fréquemment de la mer. Et si l'un et l'autre se marient si bien, c'est peut-être que seul le théâtre peut rendre compte de l'expérience du sujet face à la mer. Le théâtre n'est-il pas une navigation immobile, se demandait déjà Regnault ? Face à l'immensité océanique, notre regard se tourne vers notre être profond et délaisse les identifications qui nous empêchent de voir clair en nous. Tel est peut-être le cas d'un certain théâtre qui propose un questionnement sur l'identité. Le théâtre comme la mer peut être le lieu d'une rencontre avec l'Autre : il est une navigation intérieure dans le sillage de notre « Je », ce sujet qui parle en nous et malgré nous, étranger à toute infatuation identitaire.

Une trentaine d'années après la création de *L'Équateur* et de *La Vita breve*, certains psychanalystes, à l'instar de Clotilde Leguil, nous mettent en garde face au repli identitaire inhérent à la « notion contemporaine d'identité [...] qui fait disparaître le « Je » au profit d'un

³³³ LEGUIL Clotilde, « Le sujet lacanien, un "Je" sans identité », *op. cit.*, s.p.

« nous »)³³⁴ ». Or, le « Je », ce sujet lacanien n'advient ni dans la pensée d'un « nous », ni dans la certitude identitaire, mais bien en « assumant ce qui fait de lui un être marqué de façon singulière par sa rencontre avec le monde de l'Autre³³⁵ ». Cette dernière remarque nous laisse apprécier à quel point ces deux œuvres sont actuelles. Liliane Wouters et Paul Willems avaient-ils déjà le sentiment de ce repli identitaire naissant ? En tous les cas, il est certain que leur œuvre ouvre une voie singulière qui demeure pertinente : l'expérience esthétique offre aussi la possibilité d'une rencontre de l'Autre.

³³⁴ *Ibid.*, s.p.

³³⁵ *Ibid.*, s.p.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus d'étude

Œuvres étudiées

WILLEMS Paul, *La Ville à voile. Pièce en quatre actes*, suivie de *La Vita breve, pièce en treize épisodes*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », 1989.

WOUTERS Liliane, *L'Équateur* suivi de *Vies et morts de Mademoiselle Shakespeare*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1984.

Autres textes

WILLEMS Paul, *Les Miroirs d'Ostende*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1974.

WILLEMS Paul, « Écrire », dans : *Bulletin de l'académie Royale de Langue et de Littérature Française*, 1981, n° 3-4, tome LIX.

WILLEMS Paul, *Un arrière-pays. Rêveries sur la création littéraire*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain UCL (Chaire de Poétique ; 3), 1989.

WILLEMS Paul, *Théâtre (1954-1962). Off et la lune, La Plage aux anguilles, Marceline*, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, « Archives du Futur », 1995.

WILLEMS Paul, *Vers le théâtre. Écrits 1950-1992*, édition établie et annotée par Fabrice VAN DE KERCKHOVE, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, « Archives du Futur », 2004.

WILLEMS Paul, *Œuvres 3. Il pleut dans ma maison, Warna ou le poids de la neige*, édition établie et présentée par Christophe MEURÉE, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, « Archives du futur », 2018.

WOUTERS Liliane, *La Marche forcée*, Bruxelles, Georges Houyoux, 1954.

WOUTERS Liliane, *Le Bois sec*, Paris, Gallimard, 1960.

WOUTERS Liliane, *Le Gel*, Paris, Seghers, 1966.

WOUTERS Liliane, *L'Aloès*, Paris, Luneau Ascot, 1983.

WOUTERS Liliane, *Journal du scribe*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1990.

WOUTERS Liliane, *Tous les chemins conduisent à la mer. Poèmes*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1997.

WOUTERS Liliane, *Changer d'écorce. Poésie 1950 - 2000*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2001.

Sources critiques

Sur l'œuvre de Paul Willems

Le Monde de Paul Willems. Textes, études, documents, sous la direction de Paul ÉMOND, Henri RONSE et Fabrice VAN DE KERCKHOVE, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 1992.

WRIGHT Barbara, « La puissance créatrice de l'eau dans l'œuvre de Paul Willems », p. 60-66.

Paul Willems, l'enchanteur, sous la direction de Fabrice VAN DE KERCKHOVE, Yves DE BRUYN et Jean DANHAIVE, New-York, P.I.E Peter Lang, 2002.

LYSØE Éric, « Entre pierres et feux : Paul Willems et l'eau des origines », p. 258-277.

PIRET Pierre, « La voix et l'apparence », p. 205-217.

JAKUBCZUK Renata, « “Vous êtes des poissons”. *Homo aquaticus* de Paul Willems », dans : *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, 2018, vol. 42, n° 3, p. 90-103.

LISSE Michel, « Le mouvement de houle. Sur *La Vita breve* de Paul Willems », dans : *Cuadernos de filologia francesa*, 1990, n° 4, p. 99-105.

LISSE Michel, « Une poétique de la mémoire. Notes sur *Un arrière-pays* de Paul Willems », dans : *Textyles*, 1992, n° 9, p. 263-270.

MEURÉE Christophe, « Paul Willems : l'archive comme épave », dans : *Le Carnet et les Instants*, 2018, n° 199, p. 35-38.

SPINETTE Alberte, « Une pièce dans tous ses états : *La Vita breve* », dans : *Textyles*, 1988, n° 5, p. 155-162.

SPINETTE Alberte, « Lecture », dans : *La Ville à voile* suivie de *La Vita breve*, Bruxelles, Labor, 1989.

THIRY Maxime, « Mémoire qui s'écoule, mémoire qui bâtit : itinéraire de l'épave dans l'œuvre de Paul Willems », dans : *Francophonie vivante*, 2019, vol. 59, n° 1, p. 128-133.

THIRY Maxime, « Mémoire fragmentée et recomposée : prénance et (dés)illusions de l'image dans *La Cathédrale de brume* de Paul Willems », dans : *Résilience et modernité dans les littératures francophones*, sous la direction de Marc QUAGHEBEUR, t. 1, Bruxelles, Pieter Lang, 2021.

Sur l'œuvre de Liliane Wouters

GHYSEN Francine, « Liliane Wouters : l'art de changer d'écorce », dans : *Le Carnet et les Instants* [En ligne], 2009, n° 159. URL : <https://le-carnet-et-les-instants.net/liliane-wouters-rencontre/>.

INSTITUT SUPÉRIEUR DES ARTS, *Liliane Wouters. Les Statues de sable* [documentaire], 2007.

Sur l'eau et la mer

BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1976.

BLAIN-PINEL Marie, *La Mer, miroir d'infini : la métaphore marine dans la poésie romantique* [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003. URL : <http://books.openedition.org/pur/30573>.

CALLY Jean William, « La peur des eaux en littérature fantastique », dans : *Equinoxes* [en ligne], 2006, n° 6. URL : https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%206/eqx6_cally.html.

LIBIS Jean, *L'Eau et la mort*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 1993.

LINON Sophy-Jenny, « Le passage de la Ligne, ou le carnaval de la mer : Luillier (1705), Leguat (1707) », dans : *Dix-huitième Siècle*, 1990, n° 22, p. 185-194.

LUCCIONI Jean, « Platon et la mer », dans : *Revue des Études Anciennes*, 1959, tome 61, n° 1-2, p. 15-47.

MEURÉE Christophe, « Les marines des écrivains belges », dans : Wieslaw KROKER, Malgorzata SOKOLOWICZ et Judyta ZBIERSKA-MOSCICKA (dir.), *Mondes humains, mondes non humains. Formes et coexistences (XX^e et XXI^e siècles)*, Varsovie, Université de Varsovie, 2022, p. 75-86.

Sur le théâtre et la mer

AUTRAND Michel, « De l'élément liquide au théâtre », dans : *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1995, n° 5, p. 750-763.

GANNIER Odile, « “Que diable allait-il faire dans cette galère ?” Récit de mer et heureux naufrage au théâtre : d'Eschyle à Wilkie Collins », dans : *Loxias* [en ligne], 2006, n° 12. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1012>.

REGNAULT François, *Le Théâtre et la mer*, Paris, Actes Sud, 1989.

Sur le théâtre

SABBATINI DE PESARO Nicola, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre*, traduction par Maria et Renée CANAVAGGIA et Louis JOUVET, Ravenne, Pietro de'Paoli et Gio, 1638.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre II*, Paris, Belin, 1996.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 1996.

Perspective psychanalytique

BONNANT Mickaël, « L'identification », dans : Laetitia JODEAU-BELLE et Laurent OTTAVI (dir.), *Les Fondamentaux de la psychanalyse lacanienne. Repères épistémologiques, conceptuels et cliniques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Didact Psychanalyse », 2010.

CLÉRO Jean-Pierre, « Concepts lacaniens », dans : *Cités*, 2003, n° 16, p. 145-158.

LACAN Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », dans : *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966, p. 92-99.

LEGUIL Clotilde, « Le sujet lacanien, un "Je" sans identité », dans : *Astériorion* [en ligne], n° 21, 2019. URL : <https://journals.openedition.org/asterion/4368>.

MANNONI Octave, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1969.

MILNER Jean-Claude, *L'Amour de la langue*, Paris, Seuil, 1978.

PIRET Pierre, « Présentation », dans : Ginette MICHAUX, *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov : essai de psychanalyse lacanienne*, Ramonville-Saint-Agne, éditions Érès, « Psychanalyse et écriture », 2008, p. 7-18.

REGNAULT François, « Le sentiment de l'infini », dans : *La Cause freudienne*, 2008/2, n° 69, p. 190-199.

REY-FLAUD Henri, *Le Sphinx et le Graal. Le Secret et l'Énigme*, Paris, Payot et Rivages, « Bibliothèque scientifique Payot », 1998.

Littérature et sciences humaines

BARTHES Roland, « Le Grain de la voix », dans : *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, « Points », 1982.

DERRIDA Jacques, « La pharmacie de Platon », dans : *La Dissémination*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1972, p. 70-197.

PIRET Pierre, « De l'exception. La fonction analytique du discours littéraire et sa condition esthétique », dans : *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, sous la direction de Xavier GARNIER et Pierre ZOBEMAN, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, « L'Imaginaire du Texte », 2006, p. 48-54.

ROSSET Clément, *La Philosophie tragique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.

Dictionnaires

AQUIEN Michel, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Le Livre de Poche, 1993.

CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, 3^e éd., Paris, Bouquins éditions et Éditions Montchrestien, 2021.

Podcast

France Culture, « À voix nue », 1/5, 07/07/1997. URL : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/jean-vilar-les-grandes-traditions-de-la-machinerie-theatrale-sont-celles-de-la-marine-a-voile-3768081>.

Cours universitaires

PIRET Pierre, *Littérature, théâtre et sciences humaines*, cours universitaire dispensé à l'Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve, année académique 2021-2022.

Autres

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du Mal*, édition établie par John E. JACKSON, Paris, Le Livre de Poche, « Classiques », 1999.

CHION Michel, *Le Son. Traité d'acoulogie*, 2^e éd., Paris, Armand Colin, 2010 [1998].

CLAUDEL Paul, *Le Soulier de satin*, Paris, Gallimard, « Folio », 1957 [1929].

DIDEROT Denis, *Salons III. Ruines et paysages. Salons de 1767*, textes établis et présentés par E. M. BUKDAHL, M. DELON et A. LORENCEAU, Paris, Hermann, 1995.

VALÉRY Paul, *Charmes, précédé d'extraits en prose relatifs à la « poétique » de Valéry*, Paris, Larousse, 1975.

VALÉRY Paul, *Œuvres I*, édition établie et annotée par Jean HYITIER, Paris, Gallimard, 1957.

W. AUSLAND Hayden, « La “seconde navigation” dans la philosophie politique de Platon », dans : *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, 2002, n° 16, p. 275-293.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial