

10-1-2002

# "Un merl n'est pas un merlse..." Langage et liberté dans "Il pleut dans ma maison" de Paul Willems

Sylvie Vanbaelen

*Butler University*, [svanbael@butler.edu](mailto:svanbael@butler.edu)

Follow this and additional works at: [http://digitalcommons.butler.edu/facsch\\_papers](http://digitalcommons.butler.edu/facsch_papers)



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

## Recommended Citation

Vanbaelen, Sylvie, ""Un merl n'est pas un merlse..." Langage et liberté dans "Il pleut dans ma maison" de Paul Willems" / (Fall 2002): -. Available at [http://digitalcommons.butler.edu/facsch\\_papers/237](http://digitalcommons.butler.edu/facsch_papers/237)

This Article is brought to you for free and open access by the College of Liberal Arts & Sciences at Digital Commons @ Butler University. It has been accepted for inclusion in Scholarship and Professional Work - LAS by an authorized administrator of Digital Commons @ Butler University. For more information, please contact [fgaede@butler.edu](mailto:fgaede@butler.edu).

# “Un merle n’est pas un merle...” Langage et liberté dans Il pleut dans ma maison de Paul Willems.<sup>1</sup>

Sylvie Vanbaelen

Il pleut dans ma maison est la plus populaire des pièces de Paul Willems, dramaturge, romancier et essayiste belge.<sup>2</sup> Montée par le Rideau de Bruxelles en 1962, elle acquit rapidement le statut de pièce fétiche de l’auteur, la plus jouée et la plus aimée du public et de la critique. Traduite en plusieurs langues et accueillie avec succès à l’étranger, elle a toutefois fait l’objet de peu d’études critiques et demeure pour ainsi dire inconnue aux Etats-Unis.<sup>3</sup>

L’action se passe dans une vieille maison en ruines entourée d’un jardin sauvage et d’un étang, Grand’Rosière. Au centre de la maison, croît un arbre dont la cime et les branches ont “*crevé le plafond et ... défoncé les fenêtres*” ouvrant la demeure au vent et à la pluie (Il pleut dans ma maison 23).<sup>4</sup> Une bande de rêveurs impénitents, fantasques et farfelus occupe les lieux: les vieux gardiens de Grand’Rosière (Bulle et Germaine) et un couple d’amoureux (Toune, petite-fille de Bulle, et Thomas). Pour eux, Grand’Rosière est la demeure idéale en dépit de son état de ruines, ou plutôt grâce à ce délabrement qui l’ouvre sur le monde. La pièce débute au moment où la très sérieuse Madeleine, nièce et héritière de “tante Madeleine” (propriétaire défunte de la maison) et ignorant l’état dans lequel cette demeure se trouve, arrive à Grand’Rosière avec la ferme intention de vendre. L’intrigue, d’une grande simplicité, repose sur la tension entre le désir de Madeleine de vendre la maison et le désir de Bulle, Germaine, Toune et Thomas de la garder. Après maintes péripéties, la jeune Madeleine succombera au charme des lieux et décidera de ne pas s’en séparer.

La pièce est empreinte de poésie, d’humour, de symbolisme, de mélancolie et de féerie; elle n’est pas sans évoquer l’atmosphère du théâtre de

Maeterlinck. Elle offre également un riche terrain d'investigation à qui s'intéresse à la question de la langue. Les critiques n'ont d'ailleurs pas manqué de noter la place centrale qu'occupe la langue dans toutes les pièces de Willems. Albert Spinette souligne par exemple "l'inadéquation fondamentale des personnages de Paul Willems par rapport au langage, leur distance face aux mots de tous les jours, leur fascination devant les propriétés quasi magiques de la parole" (Le monde de Paul Willems 274). Les personnages de Willems, note Jacques Henrard dans un compte rendu de la pièce, "manient [les mots] comme des formules magiques, non pour enfermer les choses, mais pour les dépasser, pour déchirer le rideau visible qu'elles tissent devant nos yeux et nous projeter dans l'invisible."

Le propos de cet article est d'établir qu'Il pleut dans ma maison peut se lire comme une remise en question du langage en tant que système de représentation de la réalité et outil de communication. Il s'agira de dégager les procédés par lesquels le langage est mis en question dans la pièce et de faire apparaître les relations entre le langage d'une part et les reflets et les rêves d'autre part, tous les trois étant des manifestations de la liberté.

La pièce s'ouvre sur un échange qui nous plonge directement au coeur de la problématique nous occupant: l'interrogation sur le sens des signes et la confrontation de deux langages différents.

MADELEINE. Qu'est-ce que cela signifie? Qu'est-ce que cela signifie?

BULLE. Quoi? Signifie? Tout signifie. Quoi?

MADELEINE. Ça?

BULLE. C'est un arbre. (23)

Le signe sur lequel s'interroge Madeleine est l'arbre qui pousse au milieu du salon. Sa question, "Qu'est-ce que cela signifie?" tout en exprimant son mécontentement, réclame une explication logique et rationnelle d'un signe visuel concret: "Pourquoi un arbre pousse-t-il au milieu du salon?" Pour Bulle, par contre, la question de la raison logique de l'arbre ne se pose pas: "tout signifie" et l'arbre a une valeur qui ne saurait se

traduire par des mots. Il s'agit de l'arbre de fiançailles de feu tante Madeleine planté dans un pot cinquante ans plus tôt, témoin vivant du temps passé. Symbole du cycle de vie et de mort, reliant le monde souterrain, la surface de la terre et les cieux, l'arbre met en communication les mondes visible et invisible et permettra plus tard dans la pièce le passage du monde des morts à celui des vivants.

Confrontée à l'arbre, Madeleine en réclame une interprétation. Or, confie Willems à Paul Emond, "notre seule possibilité de comprendre quelque chose au réel ou à ce qu'on appelle le réel, les seules voix qui nous viennent nous viennent directement par des signes tout à fait concrets qui sont la nature, l'eau, le vent, des choses que l'on sent plus que ce que l'on pense" (Entretiens avec M. Paul Willems 4).<sup>5</sup> Bulle, attentif au monde et en prise directe sur les choses, entend la voix du monde et en saisit les signes concrets. Madeleine, en revanche, est incapable de comprendre l'arbre. N'étant pas en mesure de sentir les choses et de les déchiffrer, elle a besoin de la médiation d'une explication rationnelle verbale, donc abstraite, explication que Bulle ne peut lui fournir.

Il est ironique que l'incipit de la pièce soit une question de Madeleine portant sur la signification des signes, question dont la signification est elle-même problématisée puisqu'elle revêt un sens différent pour chaque interlocuteur. Dès ces premiers échanges, il est clair que Madeleine et Bulle ne parlent pas le même langage. Tous les dialogues entre eux confirment cette observation et soulignent la distinction, opérée par Shklovsky et les formalistes russes, entre le langage ordinaire et le langage poétique. Le langage ordinaire, d'un caractère purement pratique, remplit des fonctions utilitaires: il sert de moyen de communication et repose sur des formules toutes faites. Les questions de Madeleine, qui, du reste est secrétaire, c'est-à-dire utilise les mots comme instruments de travail, sont des exemples typiques du langage ordinaire tout comme les réponses logiques auxquelles elle s'attend. Le langage poétique, quant à lui, attire l'attention sur lui-même par son opacité. Il défamiliarise. Il fait obstacle à la communication en défaisant les automatismes et en perturbant les codes. C'est un langage non référentiel illustré par les réponses de Bulle aux questions de Madeleine.

Le deuxième tableau de la pièce, qui met en présence Bulle et Thomas

dans une barque sur l'étang, offre un autre éclairage à la question du langage. Tandis que Bulle tente de capturer dans ses filets de pêche les reflets du ciel, des nuages et des arbres sur l'étang pour en décorer la maison, Thomas l'interroge sur le sens de ce que dit Toune, la jeune fille qu'il aime. "Quand elle parle", se plaint Thomas, "les mots signifient autre chose que ce qu'ils signifient" (32). A Bulle qui essaie de le rassurer, Thomas réplique "Quand Toune dit: 'armoires, vanneaux, étangs', elle dit autre chose. Sa bouche dit 'vanneaux', mais ses yeux disent: 'je passais par le bois et j'ai rencontré Nélus [le voisin]'" (33). Avec Toune, "Un merle n'est pas un merle ...." (35). Dans cette scène, il est évident que la jalousie de Thomas le rend soupçonneux et transforme tout ce que dit Toune. Il n'en reste pas moins que pour Thomas les mots de Toune ont un autre sens. Le rapport arbitraire accepté, normalisé entre signifiant et signifié sur lequel repose le langage, est défait entraînant une remise en question du langage et de la communication. Cette discussion entre Bulle et Thomas a lieu précisément au moment où le vieil homme pêche des reflets de la réalité dans l'étang. Cette "coïncidence" suggère une correspondance entre reflets et mots. La conception du reflet chez Willems est à rapprocher "du jeu de la connotation qui travaille toute la langue et auquel l'oeuvre de Willems est si attentive" remarque Michel Orten:

Ce miroitement de la connotation produit indéfiniment des ambiguïtés, des incertitudes qui, d'un point de vue simpliste, peuvent paraître des troubles de la communication ... mais constituent en réalité la respiration, la chance de la langue; c'est grâce à elles qu'il y a du jeu, de la liberté dans les rapports humains ... Reflets vacillants et troublants doubles sens se répondent ainsi tout au long de la scène, avec cette différence que les uns font la joie de Bulle et les autres le désespoir de Thomas. ("Débris" Le monde de Paul Willems 28)

La correspondance entre reflets et mots conduit à s'interroger sur le rapport entre reflets et choses d'une part et entre mots et choses d'autre part. Les reflets sur l'étang renvoient une image du ciel, des nuages et des arbres de même que les mots sont censés, dans une optique traditionnelle, "refléter" les

choses qu'ils désignent, en donner une image verbale, même si cette image est arbitraire et fixée par des conventions. Dans la scène qui nous occupe, Bulle et Thomas reconnaissent que les mots de Toune ne font pas référence aux choses qu'ils désignent habituellement. De même que les reflets peuvent être pêchés et séparés de la réalité qu'ils reflètent pour aller décorer Grand'Rosière en devenant nappes et draps, les mots peuvent être séparés des choses qu'ils reflètent/désignent pour devenir d'autres choses. Dans l'assertion "Un merle n'est pas un merle" — qui revient comme un leitmotiv dans la pièce — le signifiant "merle" peut être séparé du signifié "merle" et faire référence à un autre signifié (comme Nélus, par exemple). Comme le reflet vacille, disparaît, reparaît aux caprices du soleil et de l'eau, la chose reflétée passe de la présence à l'absence. De même la signification des mots est elle aussi prise dans un jeu de présence et d'absence. Les mots ont l'instabilité des reflets, changent selon le contexte, le locuteur et le destinataire.

Le langage est un système de différences qui rend possible un système d'identité. La signification d'un signe est déterminée par ce que le signe n'est pas, ou en d'autres termes, un signe n'est un signe que parce qu'il n'est pas un autre signe. Or ce système est totalement remis en cause dans Il pleur avec des phrases comme "un merle n'est pas un merle." L'équation à laquelle on s'attendrait serait du type: "un merle n'est pas un corbeau/un chien/un roseau...", c'est-à-dire " $x \neq y$ ". Et le fait que " $x \neq y$ " est précisément ce qui fait que " $x = x$ ." Ici l'équation se lit: " $x \neq x$ ." La liberté prise sur le langage ébranle le langage comme système de représentation de la réalité et comme système de communication. Les personnages de Grand'Rosière vivent dans un monde où les mots ont le sens qu'ils leur donnent, niant la réalité ou créant une autre réalité.<sup>6</sup> Ils semblent échapper au système normatif qu'est le langage et à la violence qu'il impose. Combattant la tyrannie d'un langage dont les significations seraient fixes et imposées, utilisant le langage comme instrument de liberté, y évoluant avec aisance et le personnalisant selon leurs besoins, ils jouent avec les mots et leur polysémie.

Il en va tout autrement pour ceux qui n'appartiennent pas au cercle clos de la maison. Tel Herman, employé de banque et fiancé de Madeleine. Le pauvre homme s'empêtre dans les mots qui échappent à son contrôle, s'affolent et

se déforment. Se parlant seul devant la glace, il remarque: "Les mots deviennent monstrueux quand on ne les dit à personne. Interlocuteur. Intercoluteur. Interrupteur." (81). Il ne peut en arrêter le flot, malgré le ridicule: "Herman, tu es laid. Recroquevillé, Re-croque-villé. Et re! et croque! Croquerevillé .... Un fondé de pouvoir, un fondu de couloir (Tristement) un fond de tiroir" (81). Les mots rassurants qu'il lance au miroir: "interlocuteur," "fondé de pouvoir", lui reviennent déformés, défaits, renvoyant une autre réalité que celle à laquelle ils sont censés faire référence, une réalité absurde ("intercoluteur," "fondu de couloir"), ou désolante ("fond de tiroir"). Le langage comme système logique et fiable s'effondre, entraînant la désarticulation d'Herman en tant que personnage logique et fiable et la déconstruction de la réalité raisonnable à laquelle Herman croit et dont le langage est le véhicule.<sup>7</sup> Le choc initial passé, la désintégration d'Herman a pour effet de libérer le jeune homme en brisant son carcan rigide de conventions. Il sort de ses déboires "éclatant de joie et d'enthousiasme" guéri du désir de revoir Madeleine, qu'il juge à présent trop "raisonnable," et épris d'"un peu de liberté" (91).

La liberté est le cœur qui donne sa vie et son sens à la pièce. Willems l'a clairement désignée en offrant à chaque spectateur le soir de la première "une feuille de platane séchée sur laquelle [il] avai[t] écrit un petit poème" censé donner "la clef du spectacle:"

Rêvons  
il pleut  
nos destins sont fermés  
les rêves et les reflets  
sont nos seules  
libertés. (15)

Ces quelques lignes, placées en exergue de la version écrite d'Il pleure dans ma maison soulignaient le pessimisme qui traverse la pièce, mais, reconnaît Willems, "personne n'y a pris garde" (Le monde de Paul Willems 159). L'auteur y affirmait la fatalité du destin, assurant que la liberté ne pouvait se

manifester que dans les rêves et les reflets.

Les reflets jouent un rôle central dans la pièce et se présentent sous des formes variées. La pêche aux reflets évoquée plus haut montre les reflets des arbres et du ciel capturés dans les filets de Bulle pour devenir nappes ou draps, réalités tangibles. Le fantôme de Georges, le fiancé de tante Madeleine mort cinquante ans plus tôt et revenu à Grand'Rosière, est lui-même un reflet qui prend corps et vie et devient réalité. La jeune Madeleine dans les vêtements de sa tante lui "ressemble ... comme un reflet de nuage blanc ressemble à un nuage blanc" (51). Le miroir renvoie à Herman un reflet cruel mais révélateur de vérité. Enfin l'autre monde, le monde des morts "là-bas," "est le reflet d'ici" selon Germaine, qui en conclut: "Quelle différence entre vivre et mourir? On passe d'un reflet à l'autre" (117). Les reflets miroitent d'un bout à l'autre de la pièce revêtant une valeur positive, mystérieuse et porteuse de sens profond.<sup>8</sup> Michel Otten a très pertinemment rappelé la signification du reflet analysée par Bosquet de Thoran dans son Traité du reflet:

Le reflet, surtout dans une eau légèrement agitée, introduit dans l'image du monde un frémissement, une respiration, une vibration qui la dote d'une aura particulière. C'est le reflet qui nous enseigne que notre monde est inerte, figé, sans vie, d'une fixité écœurante et qui nous rappelle que nous aspirons à une libération, à un allègement. ("Reflets de paradis" 94-95)

Par sa fluidité, par la mouvance qu'il apporte, le reflet est donc une porte ouverte sur la liberté. Un petit texte de Willems publié en préface à Il pleut dans ma maison et intitulé "A propos d'une photo. Conte pour contribuer à notre incertitude" pose la question des reflets. Ce "conte," écrit sous la forme d'un dialogue de l'auteur avec lui-même, s'interroge sur une photo. Qu'y voit-on? "Est-ce un visage, ou bien le reflet d'un visage? Ou bien le reflet du ciel? ... Et le personnage, n'est-il pas l'illusion d'un personnage?" se demande Willems (Il pleut 10). "Après ce dialogue intérieur qui faillit me brouiller avec moi-même," conclut l'auteur, "je me dis qu'en somme la photo en question ne pose pas d'énigme, sinon celle de l'incertitude du monde et de ses reflets" (Il pleut 11). Ainsi rien n'est sûr et c'est pour le mieux. Les reflets

introduisent le doute, une valeur positive, puisque le doute engendre la possibilité de s'interroger sur les choses, le désir de voir ce qui se cache derrière les choses. Ils ouvrent la porte à l'imagination, à la subjectivité humaine et à la liberté car ils interdisent une interprétation unique, sûre et fixe.

La photo figurant une fenêtre sur laquelle se devinent un chapeau et un manteau (ou le reflet d'un chapeau et d'un manteau) rappelle certains tableaux de Magritte où apparaît un personnage vêtu d'un manteau noir et coiffé d'un chapeau melon.<sup>9</sup> La question de la représentation de la réalité est elle aussi au centre de l'œuvre du peintre surréaliste belge qui l'a explorée dans des tableaux célèbres telle la "Trahison des images." Dans cette œuvre, sous la figuration d'une pipe se lit l'inscription "Ceci n'est pas une pipe," à laquelle la formule "un merle n'est pas un merle" semble faire écho avec un clin d'oeil complice. Chez Magritte, lorsqu'un tableau réunit représentation plastique et élément graphique, "l'énoncé conteste l'identité manifeste de la figure, et le nom qu'on est prêt à lui donner" (Foucault 45). De nombreuses toiles de Magritte donnent à voir un paysage repris sur un tableau au sein de la toile ou reflété sur une vitre, défiant toute logique.<sup>10</sup>

Dans Le soir qui tombe, la vitre [brisée] porte un soleil rouge analogue à celui qui demeure accroché au ciel ...; c'est le contraire dans La lunette d'approche: sur la transparence d'une vitre on voit passer des nuages et scintiller une mer bleue; mais l'entrebâillement de la fenêtre sur un espace noir montre que ce n'est là le reflet de rien. (Foucault 74)

Comme Willems, Magritte s'interroge sur le rapport entre les choses et leur désignation / leur représentation. Comme Willems, Magritte perturbe les codes et "multiplie les incertitudes volontaires" (Foucault 10), nous contraignant à nous interroger sur la signification des choses. Les deux hommes semblent se réjouir des incertitudes du monde, s'attachant à nous les faire voir, quitte à nous déranger, à forcer nos yeux à voir plus loin, à voir autre chose. Ils combattent nos automatismes en nous obligeant à nous interroger sur les rapports entre les choses — le signifiant et le signifié, le reflet et la chose reflétée, par exemple. Ils privilégient le monde des reflets et des rêves qui

brisent les carcans de la logique, antidotes contre les certitudes qui emprisonnent l'imagination et la liberté.

L'importance des reflets est résumée dans les derniers mots de la pièce. "Reflets!" s'exclame Bulle, "Clef des choses! ... reflet qui vient, part, revient, s'évanouit, grandit, sèche, se mouille, scintille, et nous, les vivants, en avons encore plus besoin que de chaleur" (134). Les reflets introduisent un peu de merveilleux dans nos mornes vies. Par leur caractère fugace, précaire et changeant, ils stimulent notre capacité d'imaginer et de rêver. Pour Paul Willems, note Otten, "le reflet n'est pas un leurre;" "C'est ... plutôt l'apparence ordinaire des êtres qui est trompeuse, figée dans sa fixité écœurante. Le reflet libère les êtres." ("Débris" Le monde de Paul Willems 28).

Tels les reflets, les rêves ont un effet libérateur. Le poème placé en exergue à la pièce qui s'ouvre sur les mots: "Rêvons / Il pleut" invite le spectateur et le lecteur à y entrer comme dans le monde du rêve. Il est aisé de suivre à la lettre l'invitation de Willems et de considérer Il pleut dans ma maison comme un rêve, d'autant qu'on trouve au début de la pièce un personnage créé, avec l'approbation de Willems, par l'animateur du Théâtre du Rideau et le metteur-en-scène de la pièce: un marchand de sable "dont le sable [est] la musique" ("À propos de la création" Il pleut 14). Celui-ci suggère le passage dans le monde du rêve, puisque, traditionnellement il plonge les enfants dans le sommeil. Madeleine aussi nous incite à suivre cette voie. Dès la première scène elle qualifie les occupants de Grand'Rosière de "fameux rêveurs" (Il pleut 26). Si la pièce est un songe, le rêve d'Herman dans la scène VI du troisième acte prend alors un sens particulier. Dans cette scène, Bulle se sert des perdreaux et du chou *rêvés* par Herman pour préparer une soupe aux perdreaux. Herman est dubitatif. Qu'importe: les ingrédients rêvés trouvent quand même leur place dans la casserole et remplissent la maison de leur fumet. Le rêve d'Herman a valeur de réalité, tout comme le rêve qu'est la pièce.

Willems a souvent parlé du théâtre comme du lieu du rêve par excellence, comme du "rêve des rêves" (Willems citant Hugo von Hofmannsthal dans Un arrière-pays 73).<sup>11</sup> A propos d'Il pleut dans ma maison, il a clairement indiqué avoir "voulu ouvrir la porte au rêve en plantant l'arbre dans le salon" (Willems cité dans Hendrickx). La pièce est "[u]n peu de rêve recueilli dans le

creux de la main . . . A bas les messages, les démonstrations, à bas le tragique-à-clef et l'assurance-vie. Un peu d'inutile!" écrit Willems dans un petit texte intitulé "Interview avec moi-même" publié dans le programme de la reprise de la pièce par Le Rideau en 1987-1988. Par ces lignes, il manifeste sa tendance à l'anti-intellectualisme, sa méfiance envers les idées, les philosophies, tout système de pensée, en faveur de la spontanéité, du rêve, de l'inconscient.<sup>12</sup> Dans l'optique de la pièce comme rêve, la question de Madeleine à Bulle "Qu'est-ce que cela signifie?" peut s'interpréter comme la question posée par la conscience à l'inconscient, par le monde éveillé au monde du rêve, par le spectateur aux acteurs du rêve qu'est la pièce, par le langage ordinaire fonctionnel et pratique au langage poétique.

Rêves et langage ne sont pas étrangers. C'est dans les répliques de Bulle que le rapport entre le langage et le rêve ou l'inconscient en général est le plus apparent. Le nom de "Bulle," d'une pétillante et transparente légèreté est aussi synonyme de "phylactère," le ballon qui contient les répliques ou pensées des personnages de bandes dessinées ou du monde des rêves. Par son nom, Bulle apparaît comme le produit du rêve de l'auteur. "Je ne cherche pas les mots" reconnaît Bulle, "Les mots viennent et je les prends" (64).

BULLE. . . . Je dis par exemple Georges, et immédiatement voilà que s'approche Madeleine. Je ne les cherche pas, ces mots. Ils viennent tout seuls. Et puis, je dis ... barquette. Georges-Madeleine-barquette. Et puis j'envoie le mot Georges naviguer avec le mot Madeleine dans le mot barquette. Je vois bien qu'ils ont envie d'être à deux, ces mots. Et ils s'en vont naviguer. Et je les laisse tout à leur aise, ces deux-là. Je parie que dans une heure, quand j'irai voir, ils n'auront pas du tout envie de revenir, Georges et Madeleine, et que je les trouverai entourés de toutes sortes d'autres mots: cravate, soulier, col, chaussette, blouse . . . (65)

De même que son porte-parole, Bulle, Willems développe l'idée que les mots "viennent tout seuls."<sup>13</sup> Commentant son travail d'écrivain, il parle du "hasard d'une écriture à demi inconsciente" (Écrire 94), quasi "automatique" (Un arrière-pays 96). Alter ego de Willems, Bulle souligne le rôle de l'incon-

scient et la relative absence de contrôle dans le processus de création langagière et littéraire. En prenant la liberté de changer une expression courante figée “C’est le mot que je cherchais” au point d’en renverser complètement le sens en y introduisant une négation, Bulle, non seulement reconnaît la part de l’inconscient dans le langage, mais il perturbe aussi la logique et nous fait nous interroger sur nos automatismes. Sa réplique-type “C’est le mot que je ne cherchais pas” revient dans la pièce comme un second leitmotiv, à côté d’“Un merle n’est pas un merle,” pour remettre en question la logique du système linguistique et notre illusion de maîtriser totalement le langage et les choses.

“Les rêves et les reflets sont nos seules libertés” affirmait Willems dans le poème en exergue à Il pleut dans ma maison. Nous pensons avoir montré que le langage aussi est liberté. Si rêves et reflets libèrent les êtres d’un carcan trop rigide, offrant une échappatoire à la fatalité de “la souffrance constante ... universelle” et inexplicable (Le monde de Paul Willems 159), le langage aussi peut les libérer. Pas le langage ordinaire dont les chaînes les attachent, les mots étant figés “dans une fixité écœurante,” mais le langage poétique créé par les personnages qui donnent aux mots une extraordinaire mouvance et non un sens fixe, un langage ouvert au souffle de l’inconscient, dégagé des liens trop étroits de la logique.

La mise en abyme est l’image qui caractérise le mieux Il pleut dans ma maison et cela à de multiples niveaux. Premièrement, la pièce est un rêve de l’auteur, rêve qui à son tour met en scène des personnages rêveurs et un rêve qui prend corps, celui d’Herman. Deuxièmement, la pièce, dans laquelle la thématique des reflets occupe une place centrale, est elle-même un reflet du texte écrit: “la brochure *n’est pas* la pièce. La pièce est faite de la vie propre qu’elle aura sur la scène” dit Willems (Il pleut 14). Et le texte écrit, la littérature en général, peut s’appréhender comme un reflet d’une réalité qu’elle transfigure en toute liberté. Enfin, la pièce est une exploration du langage tout en étant elle-même acte de langage. Il pleut dans ma maison serait donc une pièce sur le théâtre en tant que rêve, reflet, espace magique de liberté créé par le langage. La pièce peut se lire comme un commentaire de Willems sur la littérature, le langage poétique, le théâtre qui créent leur propre réalité, une réalité dans laquelle les reflets sont tangibles, les

rêves prennent corps, la frontière entre le monde des morts et le monde des vivants est perméable. Le choix d'une pièce de théâtre pour véhiculer ces idées est d'autant plus pertinent que la pièce n'est jamais figée, elle vit sur scène, toujours nouvelle, toujours recréée; elle n'a pas de forme fixe. "Le théâtre délivre le langage des prisons de l'écriture" commente Willems; "[l]es mots de la pièce, scellés comme de petits gisants aux pages du livre, retrouvent liberté et vie" ("Théâtre et silence" 127).<sup>14</sup> Sur scène, Il pleut dans ma maison est une représentation d'une représentation (le texte écrit) qui remet en question les systèmes de représentation.

Pour conclure, il convient d'inscrire la donnée de l'écrivain francophone dans cette discussion. Il semble que la remise en question de la langue soit le fait de pays où le français occupe une position "problématique." La Belgique, avec ses trois langues nationales, en fait assurément partie et Paul Willems, par son statut de Flamand écrivant en français, s'inscrit au coeur de cette problématique. Willems a "toujours vécu entre deux langues", ayant été élevé en français dans un milieu flamand, celui de la bourgeoisie anversoise (Le monde de Paul Willems 13). Il reconnaît que son imaginaire est flamand par les lieux où il a grandi et vécu, ayant été nourri par une sensibilité flamande, et francophone par la langue dans laquelle il a grandi et vécu; le français étant sa seule langue de création. Il n'est dès lors pas étonnant que la question du langage comme système de représentation et de communication, l'interrogation sur le sens des mots soient au centre de son oeuvre. D'après Marc Quaghebeur, "Le divorce relatif entre la perception infra- ou paralangagière du réel et celle qui découle de la grille de la langue se fait d'autant plus sentir [parmi les écrivains belges francophones] ... que l'apprentissage de cette dernière comme la plongée dans son imaginaire s'effectuent presque exclusivement par le canal du panthéon littéraire français" (La Belgique telle qu'elle s'écrit 6). Cette remarque est particulièrement vraie pour Willems, qui, enfant, apprit à lire et à écrire le français dans le Télémaque de Fénelon (Willems Un arrière-pays 11). Ce "divorce" dont parle Quaghebeur a conduit de nombreux écrivains au "réalisme magique," voie qui permet d'éviter les références à un lieu réel qui situe socialement et linguistiquement, qui oblige à créer un langage qui réponde au monde du rêve. Il explique aussi "[l]a récur-

rence d'une obsession — discrète ou appuyée — d'irrégularisation du langage" (La Belgique telle qu'elle s'écrit 6). Toujours selon Quaghebeur, tous les textes importants du xxème siècle en Belgique francophone, renferment "une tension exceptionnelle entre la norme intériorisée, parfois jusqu'à la paralysie ou à la caricature, et l'en-deçà comme l'au-delà du langage" (16).

"Le fait qu'on parle mal [sic] en Belgique m'a peut-être aidé," confesse Willems; "L'écrivain doit trouver sa propre langue, construire chaque phrase et non transcrire, réemployer le langage de la rue ou celui des manuels" (Le monde de Paul Willems 239). Willems a cherché sa propre langue, en dehors des normes et des automatismes. Se rebellant contre une langue codifiée, glorifiée, sacrée par des institutions qui jugent, contre un *Bon usage* prescriptif qui interdit, corrige, remet sur *la* (seule et) bonne voie, Willems joue avec la langue. Sa révolte contre les règles fixes s'accompagne d'une méfiance envers une vision du monde trop rigide. Il accueille à bras ouverts la mouvance, l'incertitude du monde et la traduit par la mouvance et l'incertitude des mots. Il ouvre la cage aux mots qui s'y trouvent trop sagement compartimentés et les laisse s'envoler librement, folâtrer et s'unir à leur guise avant de les capturer dans son filet pour les faire siens. Le complexe d'infériorité linguistique de Willems, complexe que partagent de nombreux Belges, est peut-être à la source de toute l'exploration et de la problématisation du langage qu'on trouve dans ses pièces. Il pleut dans ma maison poserait donc aussi la question des rapports à la langue en Belgique francophone; revendiquant une langue propre créant son propre espace de liberté.

Butler University

## Notes

<sup>1</sup> Les idées exposées dans la première partie de cet article ont fait l'objet d'une communication à "The Nineteenth Annual Cincinnati Conference on Romance Languages and Literatures," University of Cincinnati, Cincinnati, Ohio, May 1999.

<sup>2</sup> Fils de la romancière Marie Gevers, Paul Willems est né à Edegem près d'Anvers en 1912 dans une famille de la bourgeoisie anversoise. Il passe son enfance

dans la maison familiale et ne fréquente l'école qu'à l'âge de douze ans. Il obtient un diplôme en droit de l'Université Libre de Bruxelles (1936). Il entre au Palais des Beaux Arts de Bruxelles en 1947 pour en être le directeur général jusqu'en 1984. Auteur de récits, romans, essais et nouvelles, il est surtout connu pour son œuvre théâtrale.

<sup>3</sup> Il pleut dans ma maison a été créé en anglais en 1988 à Creighton University dans le Nebraska et la traduction anglaise a été publiée en 1992 dans Four Plays by Paul Willems. A propos de la création de la pièce aux Etats-Unis, on verra Suzanne Burgoyne 29-42.

<sup>4</sup> Lieu clos isolé du reste du monde, entouré d'un étang, de roseaux et de vieux arbres, bercé par la pluie et le vent, Missembourg, maison natale de Paul Willems où il a grandi et vécu, véritable paradis de son enfance et de son adolescence, a servi de modèle à Grand'Rosière. Une nuit de printemps, un peu après la guerre, la maison ayant souffert des bombardements, la pluie s'est infiltrée dans sa chambre. "J'ai écouté, et ça m'a semblé tellement beau, cette pluie qui venait dans la chambre où nous dormions ... [que] j'ai ressenti un grand calme. C'est ça qui m'a donné l'idée d'Il pleut dans ma maison" (Paul Willems cité par Anne-Marie La Fère et André Janssens 176-177).

<sup>5</sup> On retrouve chez Willems l'influence des Romantiques allemands qu'il découvrit, sous l'égide de Wilhelm Hausenstein, lors d'un séjour d'un an en Allemagne. Leur "appréhension extrêmement attentive du monde sensible," leur désir "d'en décrypter les signes pour en saisir le mystère" et leur fascination pour "l'idée d'un langage à la fois total et originel" le marquèrent profondément (Mikolajczak-Thyrion 9).

<sup>6</sup> Germaine propose de faire de Grand'Rosière une auberge de luxe où le terme "luxe" a un sens diamétralement opposé au sens ordinaire puisqu'il consiste à offrir aux clients une absence totale de confort. Elle s'"entête[...] à employer [le mot] locomotive pour le [mot] auto" (38). Le fantôme de la tante Madeleine affirme: "Tout ce que je dis est vrai. Le soleil est bleu, l'azur est blanc" (129). Bulle est l'auteur d'énigmatiques "proverbes" inventés de toute pièce.

<sup>7</sup> Cette première étape de la "déconstruction" d'Herman est suivie d'un épisode qui l'illustre d'une façon des plus concrètes. Chargé de rapporter le cheval volé à Guste-la-Paille, Herman est pris dans une série d'aventures rocambolesques qui le changent. Il revient de ces aventures tout "*disloqué*" (c'est nous qui soulignons) (90). À la dislocation du langage qui met Herman à nu, fait écho la dislocation physique du personnage.

<sup>8</sup> Les échos, répétitions de mots ou de phrases, nombreux dans la pièce, sont

aussi une forme de reflet (Entretiens 9). Ils comptent parmi les caractéristiques du langage poétique et introduisent une sorte de charme, de “magie” dans le texte, donnant à certaines formules une valeur quasi rituelle. Parmi les exemples d'échos, on retiendra notamment les deux formules “leitmotiv” de la pièce: “Un merle n'est pas un merle” et “C'est le mot que je ne cherchais pas” qui en constituent une sorte de refrain.

<sup>9</sup> Willems admirait Magritte le nommant en tête des grands peintres qui l'ont touché (Entretiens 23). Il le mentionne également dans ses réflexions sur la création littéraire, avouant avoir “recours à “l'écriture automatique chère aux surréalistes” et notant le succès des surréalistes, dont Magritte, en peinture (Un arrière-pays 96).

<sup>10</sup> Willems lui-même a produit certains dessins mettant en image la problématique du reflet et du rêve; voir par exemple: “chaise rêvant à une chaise” et “chaise contemplant son ombre et en tirant des conclusions fausses” (Le monde de Paul Willems 246 et 247).

<sup>11</sup> L'écriture d'une pièce “s'adresse à cette part de nous-même qui est plutôt celle d'une sorte d'inconscient, d'instinct, que je pourrais difficilement qualifier. En écrivant, ... on voit un peu les personnages comme si on rêvait la nuit” commente Willems (Entretiens 42). Ainsi, pour lui, le déroulement de la pièce et le langage des personnages doivent suivre “la logique du rêve” (Un arrière-pays 90), et le public doit être “comme transporté dans le rêve” en voyant la pièce (Un arrière-pays 114). Donald Friedman évoque les pièces de Willems en tant qu' “espaces de rêve” (“spaces of dream”), mondes clos, isolés, loin de la vie réelle, où il est possible d'imaginer un monde meilleur (46).

<sup>12</sup> “J'essaie toujours ... de fuir tout ce qui est l'expression d'une idée. Lorsque je relis mes textes et que je vois que j'ai exprimé une idée, je me rends compte que ce n'est plus le monde de la pièce qui parle, mais moi qui veux dire quelque chose, une pensée ou quelque chose d'intelligent, peu importe. En tout cas, c'est une intrusion extérieure” écrit Willems (Entretiens 43). Il faut que le langage d'une pièce “coule comme une sorte de source ... qui change comme par elle-même” (Entretiens 40).

<sup>13</sup> Dans Ecrire, essai inclus dans La cathédrale de brume, Willems remarque: “Nomme-t-on? On ne choisit pas les mots. Ils viennent tout seuls. D'où viennent-ils? Viennent-ils? Ils sont soudain là sans avertir ou ne viennent pas du tout. On les appelle? Ils s'en vont comme des chats. Quand ils se présentent, je les accepte ou les rejette, au hasard, selon mon envie” (91).

<sup>14</sup> “[T]out monument, sculpture, tableau, toute poésie, fige à jamais ce que l'artiste a tenté de dire. L'œuvre tue l'œuvre,” dit Ornal Pels, personnage créé par

Willems, "et je m'explique maintenant pourquoi j'aime les ruines et les objets abîmés que l'imagination, ou plutôt le rêve, complète librement et ne fixe jamais" (Orna Pels cité dans Le monde de Paul Willems 254).

### Ouvrages cités

- La Belgique telle qu'elle s'écrit: perspectives sur les lettres belges de langue française. Etudes rassemblées par Renée Linkhorn. New York: P. Lang, 1995.
- Burgoyne, Suzanne. "Belgian/American Theater Exchanges: Reflections and Bridges." New Theater Vistas: Modern Movements in International Theater. Ed. by Judy Lee Oliva. New York and London: Garland Publishing Inc, 1996. 25-42.
- Entretiens avec M. Paul Willems. (Transcription d'après bande magnétique) 7 mars 1979; 9 avril 1979 (Archives et Musée de la Littérature -- Bruxelles).
- Foucault, Michel. Ceci n'est pas une pipe. Deux lettres et quatre dessins de René Magritte. Montpellier: Fata Morgana, 1973.
- Four Plays by Paul Willems. Dreams and Reflections. Trans. by Luc Deneulin et al. Ed. by Suzanne Burgoyne Dieckman. New York and London: Garland Publishing Inc., 1992.
- Friedman, Donald F. "Spaces of Dream, Protection, and Imprisonment in the Theater of Paul Willems." World Literature Today 65 (1) (Winter 1991): 46-48.
- Hendrickx, Marianne. "Après 25 ans et 300 soirs, il pleut toujours dans la maison de Willems!" Le Soir, 23 décembre 1986.
- Henrard, Jacques. "Il pleut dans ma maison: un rayon de soleil!" Vers l'Avenir 31 janvier 1987.
- La Fère Anne-Marie et André Janssens. Autour de ma chambre. Entretiens avec onze écrivains et un peintre. Bruxelles: Editions Labor, 1984.
- Mikolajczak-Thyrion, Francine. "Les années d'apprentissage de Paul Willems." Textyles 5 (novembre 1988): 5-12.
- Le monde de Paul Willems. Textes, entretiens, études rassemblés par Paul Emond, Henri Ronse et Fabrice van de Kerckhove. Bruxelles: Labor, 1984.
- Otten, Michel. "Reflets de paradis de L'herbe qui tremble à Il pleut dans ma maison." Textyles 5 (novembre 1988): 87-103.
- Programme de la reprise d'Il pleut dans ma maison par le Rideau de Bruxelles, 1987-1988. Bruxelles: Palais des Beaux-Arts.
- Willems, Paul. La cathédrale de brume. Saint-Clément-la-Rivière: Fata Morgana, 1983.

- . L'herbe qui tremble. Bruxelles: Editions de la Toison d'Or, 1942.
- . Il pleut dans ma maison, cahiers du Rideau 3, Bruxelles: Rideau de Bruxelles, 1976.
- . Un arrière-pays. Réveries sur la création littéraire. Louvain-La-Neuve: P.U. de Louvain UCL, 1989.
- . "Théâtre et silence" Cheminements dans la littérature francophone de Belgique. Études recueillies et publiées par Ann Soncini. Florence: Olschki, 1987: 127-134.