

Sophie Chéron

Université Adam Mickiewicz de Poznań

LANGUE DÉCALÉE ET EFFACEMENT RÉFÉRENTIEL DANS LA VILLE À VOILE DE PAUL WILLEMS (1966)

“Language in disorder and erased references in *The Sailing City* of Paul Willems (1966)”

SUMMARY – Paul Willems (1912-1997) is a French-speaking writer from Flanders who received the *Quinquennial Award of French Literature from Belgium* for his oeuvre in 1980. His work is set in the literary current of Belgitude, a discourse involving the ambiguous rapport between a devalued native culture (Belgian culture in French) and an exterior standardized culture (French culture from France). Through an analysis of language and space in *The Sailing City*, I argue that Willems claims a cultural degeneration (typical for Belgitude) in order to reassert a unique Belgian identity. This identity is not based on a defined language and a space – as Willems thinks it would be for the expression of French identity, shaped by a standardized language and explicit spacial references. In Willems’s play, language standardization and spatial references are erased to define a Belgian identity by what it is not rather than by what it is.

KEYWORDS – Paul Willems, *The Sailing City*, Belgitude, identity, language

„Język w nieładzie i zatarte punkty odniesienia w *Żeglującym mieście* Paula Willemsa (1966)”

STRESZCZENIE – Paul Willems (1912-1997) jest pochodzącym z Flandrii francuskojęzycznym pisarzem, który otrzymał w 1980 roku nagrodę literacką *Quinquennial Award of French Literature from Belgium*. Jego dzieło wpisuje się w literacki nurt „belgijskości” – dyskurs obejmujący ambivalentną relację między kulturą zdewaluowaną i rodzimą (belgijska kultura w wersji francuskiej), a zewnętrzną i ujednoliconą (francuska kultura pochodząca z Francji). Poprzez analizę języka i przestrzeni w *Żeglującym mieście* wykazuję, że Willems dąży do kulturowej degeneracji (typowej dla „belgijskości”), aby potwierdzić unikalny charakter belgijskiej tożsamości. Według Willemsa nie jest ona oparta na określonym języku i przestrzeni, w przeciwieństwie do tożsamości francuskiej, ukształtowanej za pomocą ujednoliconego języka i wyraźnych odniesień przestrzennych. Te dwa aspekty ulegają w sztuce Willemsa zatarciu, aby definiować belgijską tożsamość raczej poprzez to, czym nie jest, niżli to, czym jest.

SŁOWA KLUCZOWE – Paul Willems, *Żeglujące miasto*, belgijskość, tożsamość, język

1. Introduction

Paul Willems (1912-1997) a obtenu le prix *Marzotto* pour *La Ville à voile* en 1966 et le prix quinquennal de littérature française de Belgique pour l’ensemble de son œuvre en 1980. Parmi les multiples interférences qui marquent son

œuvre¹, sa condition d'écrivain francophone de Flandre mérite d'être prise en considération. En effet, l'usage qui est fait de la langue française comme de l'ancrage référentiel en Belgique flamande dans son œuvre est particulier. Nous nous pencherons donc ici sur l'emploi d'une langue en décalage par rapport au français normé et sur l'effacement des références spatiales dans *La Ville à voile*. Nous montrerons en quoi ces deux aspects participent à la construction identitaire de l'auteur, comme du narrateur et du sujet willemsien. Dans *La Ville à voile*, Willems invente une langue qui contourne les contraintes de représentation (pour Monsieur Roi et Feroë), et qui déjoue le poids social (pour Paysage et Anne-Marie). Pour l'auteur, cette « transposition »² linguistique permet de référer directement à la « réalité belge »³. Force nous est toutefois de constater que cette spécificité de la langue s'accompagne d'un gommage quasi systématique des références spatiales : la toponymie est paraphrasée, les noms des personnages sont francisés ou métonymiques, le lieu glisse dès le premier acte du réel vers un espace onirique indéfini, où le soleil parsème les trottoirs de jonquilles et où Anvers, la ville à voile, cingle au gré du vent et au fil de l'Escaut. Nous nous proposons ici de montrer que l'identité du sujet willemsien se construit dans ce double mouvement d'éloignement par rapport à la langue française normée et par rapport à un espace explicite.

2. Une langue à la dérive

Avoir le français comme langue maternelle dans un milieu flamand au moment où le français ne s'y trouve plus en position dominante est propre à tous les francophones de Flandre dont Verhaeren, Maeterlinck, Ray, Vaes et Willems ponctuent significativement l'histoire littéraire. Ce dernier s'exprime sur son rapport ambigu au français dans de nombreux articles⁴. Pour lui, la langue maternelle est le seul outil qui permette la métamorphose en littérature car c'est à travers elle que se sont constituées les correspondances possibles du désir à l'écriture.

¹ L'influence du romantisme allemand et le rôle d'initiateur que joua Wilhelm Hausenstein pour l'écrivain sont par exemple remarquables. La deuxième partie du *Monde de Paul Willems*, un recueil thématique de textes, entretiens et études sur l'auteur, est en partie consacrée à ce sujet. *Le Monde de Paul Willems. Textes, entretiens, études*, rassemblés par P. Emond, H. Ronse, F. van de Kerckhove, Bruxelles, Éditions Labor, Collection Archives du futur, 2^e éd. revue, 1992, p. 105-120.

² P. Willems, « À la recherche d'un langage » in : *Vers le théâtre. Écrits 1950-1992*, Bruxelles, AML Éditions / Éditions Labor, Collection Archives du Futur, 2004, p. 102.

³ *Ibid.*

⁴ Une bibliographie exhaustive de l'œuvre se trouve à la fin de l'ouvrage *Le Monde de Paul Willems, op. cit.* Une série d'articles concernant l'écriture théâtrale en particulier sont regroupés dans *Vers le théâtre. Écrits 1950-1992, op. cit.*

La partie créative de nous-même se forme très tôt par associations mystérieuses qui se font entre le monde et le centre de nous-même, là où brûle notre lampe secrète. Ces associations sont les mots qui sont à la fois les messagers du monde et nos messagers vers les hommes, les bêtes, et même vers les choses. Quand il neige, nous disons : « tiens, la neige » et la nommer nous la rend chère. Et c'est ainsi que pendant l'enfance les mots engrangent en nous leurs moissons d'or⁵.

Dans ses articles et autres essais sur sa pratique d'écriture, l'auteur se présente néanmoins comme un francophone⁶ illégitime honteux de son accent flamand et de la pauvreté de la syntaxe qu'il utilise. Cette inaptitude le désarme dans son travail de création.

Au moment où, parlant le français approximatif de l'Anversois, j'ai débarqué pour la première fois à Paris, j'ai remarqué avec stupeur qu'en France, les mots volent. Tandis que nous nous traînons à ras de terre, entravés par l'accent et surtout par la syntaxe dont la pauvreté ligote la pensée. J'avais dix-neuf ans. Je me sentais découragé, pis : humilié. J'avais beau me dire que les abords de la gare du nord étaient sinistres, et que les maisons couvertes de suie aux façades écaillées étaient lugubres, une voix en moi répondait : « *oui mais je parle mal. Je ne connais pas le français, je connais mal le flamand, je n'ai pas de langue* ». J'ai cru longtemps que je n'arriverais jamais à m'exprimer à peu près correctement et que je ne trouverais jamais l'alliance, c'est-à-dire l'unité de l'arbre et de ses racines⁷.

Cet aveu de faiblesse est un point de départ, une stratégie, qui permet à Willems de légitimer un traitement singulier de la langue française en décalage avec la norme communément admise. L'auteur crée une langue de substitution qui reste le français mais qui subit une transposition ; qui devient une dérivation bâtarde du français normé. Cette nouvelle langue est revendiquée comme belge à part entière, la seule capable de référer à la réalité du pays. Dans son article « À la recherche d'un langage », Willems déclare en effet que « la langue de la pièce que [l'homme de théâtre] écrit ne peut, sous peine de mensonge, se référer à la réalité belge, sans subir une transposition »⁸.

La langue transposée, décalée, dont Willems se targue se compose d'abord de néologismes⁹. Dans *La Ville à voile*, c'est aux didascalies et à Monsieur Roi que reviennent le plus souvent ces inventions langagières. L'auteur joue sur un langage sensuel qui veut cerner les impressions provoquées par la vue, le toucher, l'odeur des objets et des choses. Ainsi, dès l'entrée dans la pièce, la première didascalie décrit le bric-à-brac de Monsieur Roi comme un « amoncellement [...] d'[...] objets [...], qui ont passé de main en main, de bateau en bateau, et

⁵ P. Willems, « L'auteur dramatique flamand de langue française », in : *Le Monde de Paul Willems*, *op. cit.*, p. 229.

⁶ *Francophone* est entendu ici comme « locuteur du français ».

⁷ P. Willems, « L'auteur dramatique flamand de langue française », *op. cit.*, p. 229. Je souligne.

⁸ P. Willems, « À la recherche d'un langage », dans *Vers le théâtre. Écrits 1950-1992*, *op. cit.*, p. 102.

⁹ Un « Petit lexique à l'usage des willemsiens néologisants » est disponible dans *Le Monde de Paul Willems*, *op. cit.*, p. 244-245.

qui ont pris la forme même du temps. *Bizzfournes, réclinatifs, 'généreux' écaillés*, ou encore *luffelines dorées de Turquie...* »¹⁰. L'auteur s'explique sur la provenance d'un de ces néologismes dans un entretien publié dans l'ouvrage *Le Monde de Paul Willems* : *luffeline* est dérivé des mots français *pantoufle* et flamand *sloef*. Invoquer les origines bilingues de ce mot témoigne d'une revendication de l'appartenance à la francophonie flamande qui permet à l'auteur d'échapper à ses complexes face à la langue de France, territoire duquel il n'est pas issu et norme linguistique de laquelle il entend s'éloigner.

À un certain moment, je voyais M. Roi apporter des sortes de pantoufles, et ces pantoufles avaient quelque chose qui me semblait oriental ; dans la vision que j'en avais, elles étaient dorées, je les voyais comme si on me les apportait à moi et je ne trouvais pas de mot pour les désigner. Je ne pouvais pas dire : voilà des pantoufles ; je me rendais compte que ce mot ne désignait pas ce que je ressentais et que mon public, à travers lui, ne le sentirait pas non plus. J'ai donc essayé de trouver un mot qui ressemblait plus à ce que je ressentais et qui dérivait à la fois du mot *pantoufle* et d'un mot flamand, qui veut aussi dire *pantoufle*, le mot *sloef*. J'ai un peu tâtonné et le mot *luffelines* est venu et s'est directement adapté à la chose que je voulais décrire¹¹.

Monsieur Roi fonctionne de la même façon : les mots inventés lui donnent une expressivité que le français standard ne peut pas égaler. C'est ainsi qu'il utilise par exemple le mot-valise *moncelot* dans un contexte dont il est le seul, avec le lecteur, à percevoir l'humour.

M. Roi, *excédé, change de conversation*. Josty ! Tu t'en souviens, toi, de Josty ? Il est parti depuis si longtemps. Quand il nous a écrit pour la première fois on m'aurait coupé en petits moncelots (*D'un rire bref, il salue sa propre plaisanterie.*) que je n'aurais pu me rappeler qui était Josty. On ne le reconnaîtra pas¹².

En jouant sur les mots *lot* et *monceau*, Monsieur Roi évoque ainsi la vision amusante de son propre corps partagé entre plusieurs personnes et en plusieurs parties formées par une grande quantité d'objets désordonnés, à l'image du bric-à-brac qu'il vient justement de constituer à la demande de Josty lui-même.

Dans la pièce, Feroë est également confrontée à un problème d'expressivité. Elle ne peut pas partager avec Josty, son ancien amant, les souvenirs qu'il a oubliés ; elle ne peut pas exprimer ses sentiments à celui qui s'apprête à épouser une autre femme. Pour elle, c'est le silence qui s'impose.

¹⁰ P. Willems, *La Vile à voile, pièce en quatre actes suivie de La Vita Breve, pièce en treize épisodes*, Éditions Labor, Édition revue et définitive, Bruxelles, 1989, p. 16. Je souligne.

¹¹ P. Willems, « Les mots que je ne trouvais pas dans la langue... », in : *Le Monde de Paul Willems, op. cit.*, p. 241.

¹² P. Willems, *La Ville à voile, op. cit.*, acte I, scène 3, p. 24. Dorénavant, les actes seront notés en chiffres romains et les scènes en chiffres arabes.

JOSTY	Les objets retrouvés... rien de plus... Je crois que le bonheur viendra.
FEROË, <i>timidement</i> .	Et moi ?... [...]
JOSTY, <i>doucement</i> .	Non, Feroë. Des amis, rien de plus que des amis... Vois-tu, je suis revenu pour capter mon passé... le bonheur est là ¹³ .

Suite à ce bref échange, Feroë s'éclipse en silence et ne réapparaîtra qu'à la scène cinq de l'acte suivant. Elle parle alors très peu, jusqu'au jour de la noce de Josty avec Anne-Marie (la fille de M. Roi) où elle accepte de le suivre à Bornéo même s'il lui avoue que son plus profond désir n'est pas de vivre avec elle mais de pouvoir se souvenir du temps heureux qu'ils ont passé ensemble il y a quarante ans.

Paysage est un autre personnage qui joue sur le décalage avec la langue. Elle se bat systématiquement pour prendre la parole (« À moi ! ») et s'exprime dans un langage troué dont la syntaxe est grammaticalement incomplète mais toujours compréhensible par ses interlocuteurs.

M. ROI, <i>vif, le geste et la parole bondissants</i> .	Je me blute la mémoire. Paysage ? Rien oublié ?
PAYSAGE, <i>Elle est grande, impressionnable, ruminante et a des velléités d'autorité</i> .	Le mannequin.
M. ROI	[...] Agréable ira le chercher tout à l'heure.
PAYSAGE	À moi ! Monsieur Roi, j'espère que.
M. ROI	Le piano est prêt. Verdâtre... repêché dans l'Escaut.
PAYSAGE	Comment est-ce que ?
M. ROI	Comment est-ce qu'un piano en arrive à tomber dans l'eau ?
PAYSAGE	À moi ! Il suffit que.
M. ROI	Basculer [...]
PAYSAGE	Je crois qu'enfin ¹⁴ .

Lorsque Fram, qui pose un regard lucide sur l'action tout au long de la pièce, lui fait prendre conscience de son propre langage (« On oublie qu'on a une langue... mais quand on y pense, hein ? Un poisson tiède, plein la bouche ? »¹⁵), Paysage se met alors à balbutier, « gênée par sa langue et par un flot de salive », dans un maladroit « Je vous espulserai de flosse » qu'elle lance vigoureusement à l'invité indésirable. C'est seulement au moment où sa fille vient d'épouser le riche Josty que sa langue se délie brusquement en un long monologue, « délire en crescendo amoroso furioso »¹⁶. Elle se croit alors libre d'exécuter les projets qu'elle réprimait lorsque l'argent lui manquait : prendre un amant plus jeune qu'elle et jouir avec lui d'un avenir doux et voluptueux fait de croisières de luxe

¹³ *Ibid.*, I, 9, p. 49.

¹⁴ *Ibid.*, I, 1, p. 19 et 20.

¹⁵ Pour cette référence et les deux suivantes : *ibid.*, I, 8, p. 39.

¹⁶ *Ibid.*, IV, 1, p. 128.

et de délicieux repas. Cette fluidité s'envolera avec ses espoirs de richesse dès qu'elle aura appris le départ de Josty et Feroë vers Bornéo. Le message est clair : c'est le poids social qui restreint la liberté d'expression de Paysage. Il en va de même pour Anne-Marie qui répond sans cesse « avec désinvolture, à côté des questions »¹⁷ que sa mère lui pose, espérant ainsi échapper au mariage d'argent auquel elle est destinée.

Recherche d'expressivité pour M. Roi ; blocage lié à la réceptivité de l'interlocuteur pour Feroë ; poids social pour Paysage et Anne-Marie, tout dans *La Ville à voile* force les personnages à manipuler le langage pour en contourner les obstacles. Les stratégies se multiplient : création langagière (comme l'illustrent les succulents néologismes de Monsieur Roi), répression (Paysage cache ses desirs secrets) ou évitement (Feroë se tait, Anne-Marie ne répond pas aux questions). Dans tous les cas, Willems joue sur une mise à distance de la norme, sur un décalage, sur un à côté qui donne à voir et à entendre une langue dans sa matérialité, « grosse bête attachée par un bout dans la bouche »¹⁸, et dans les silences qui l'entourent.

3. Effacement référentiel

À côté de cette norme française à la dérive, Willems estompe dans sa pièce les références qui permettraient d'identifier un fort ancrage référentiel anversois. Il fait glisser l'univers de *La Ville à voile* vers l'onirisme. L'auteur exprime ainsi de manière personnelle un rapport à la Belgique, marqué par un décalage linguistique et spatial, qui s'inscrit dans le mouvement que le sociologue Claude Javeau et l'écrivain Pierre Mertens ont appelé *belgitude*.

Le concept de *négritude*, qui a surgi dès le début des années 1930, durant la période coloniale, condense les paramètres d'une nouvelle recherche identitaire pour les populations indigènes d'Afrique. On assiste en effet à la revendication d'une identité culturelle mixte qui se réapproprie la culture du colonisateur (le Français, le Belge) à travers la lunette déformante des cultures originaires dépréciées jusque-là. C'est sur le modèle et ce terme de *négritude* que s'est forgé le terme de *belgitude*, car le mouvement cristallise le même rapport ambigu entre la culture originare dévaluée (belge francophone) et la culture extérieure et normée (française). Dans leur *Précis d'histoire sociale*, Benoît Denis et Jean-Marie Klinkenberg¹⁹ mettent en évidence le « pathos littéraire de l'identité absente » propre à cette période en Belgique.

¹⁷ *Ibid.*, I, 2, p. 22.

¹⁸ *Ibid.*, I, 8, p. 39.

¹⁹ B. Denis et J.-M. Klinkenberg, *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Éditions Labor, Collection Espace Nord, 2005.

L'identité affirmée dans un premier temps ne se définit pas positivement, mais négativement ou en creux, c'est-à-dire par le manque ou l'absence. Dans ce discours, ce qui caractérise fondamentalement le Belge francophone, c'est sa carence identitaire, et l'occultation de son histoire. Schématiquement résumé, on travaille à partir d'une proposition unique : l'écrivain belge est de nulle part. Proposition énoncée dans les textes critiques et programmatiques, mais également mise en scène dans les textes de création. On invente donc le pathos littéraire de l'identité absente²⁰.

Selon Denis et Klinkenberg, ce pathos est une stratégie, une construction qui propose un modèle identitaire nouveau dans lequel le thème de la bâtarde revendiquée comme positive occupe une place de choix. 1980, avec la publication de *La Belgique malgré tout*²¹, est une date clé pour la mise en place de ce mouvement. Paul Willems participa à la rédaction de ce numéro spécial de la *Revue de l'Université de Bruxelles* avec la publication de son article « J'aime le 'non-Etat' qu'est ce pays ». Il y évoque la honte d'un pays aimé et l'effacement de son histoire qui, étrangement, serviront de terreau pour l'affirmation d'une identité en décalage.

La Belgique semble faire tout pour décourager de l'amour qu'on pourrait lui porter. Belgique est l'étiquette qui recouvre ce qu'il y a de plus contestable chez nous [...] Elle suscite en nous des sentiments de rancune douloureuse, comme on en aurait si on avait honte de sa mère, parce qu'elle n'est pas ce qu'on voudrait qu'elle soit. [...] Les grands pays d'Europe ont la mémoire de leur histoire et ont leurs mythes. [...] Chez nous, les victoires et les défaites ont toujours été celles des autres et les cimetières militaires sont les charniers des soldats étrangers²².

Si « la scène [de *La Ville à voile*] est à Anvers, près du port »²³, Bruxelles, Anvers et Ostende ne sont citées explicitement qu'à quelques rares occasions et le décor de la pièce est immédiatement planté dans un ailleurs qui a « perdu tout sens et destination ». En plus des articles imaginaires aux noms inventés qui constituent le stock du magasin Roi, le bric-à-brac du propriétaire rassemble en effet des objets venus des quatre coins du monde : « chaussettes norvégiennes », des « kimonos » japonais amenés par la mer, des « cravates de New Portland », des « tableaux » peut-être flamands, « représentant des moulins au coucher du soleil ». Anvers elle-même se métamorphose dès le titre de la pièce en un bateau dont la voile gonfle au gré du vent ; dont le piano a basculé dans l'eau du fleuve²⁴ ; dont la girouette annonce la moindre intempérie²⁵. Josty décrit

²⁰ *Ibid.*, p. 229.

²¹ J. Sojcher, *La Belgique malgré tout*, *Revue de l'Université de Bruxelles*, Éditions de l'Université de Bruxelles, deuxième tirage, 1980. Ce numéro spécial est considéré par Denis et Klinkenberg comme un des deux grands moments de l'affirmation identitaire en Belgique pour cette période (avec le *Manifeste pour la culture wallonne* en 1983).

²² P. Willems, « J'aime le 'non-Etat' qu'est ce pays », in : *La Belgique malgré tout*, *op. cit.*, p. 484-485.

²³ Pour cette citation et les cinq suivantes : P. Willems, *La Ville à voile*, *op. cit.*, p. 16.

²⁴ *Ibid.*, I, 1, p. 20.

même la ville de son passé en ces termes : « ... nous regardions la ville à voile... elle était jolie, la ville au mois d'août, toutes voiles dehors, penchée sous le vent d'ouest »²⁶. Anvers se présente également comme un bateau par métonymie : les maisons « à voile »²⁷ du souvenir de Josty ont toutes disparu, à l'exception de celle qui a été réaménagée à la demande des époux Roi. Josty les compare à présent à de « petits navires de guerre » en raison des antennes de télévision qui surplombent leur toit.

De la même manière, les personnages sont arrachés à tout ancrage anversois : ils parlent le français plutôt que le dialecte régional d'usage et leur nom glisse du flamand vers le français. Willems donna en effet dans un premier temps les noms de *Monsieur* et *Madame Vermeulen* au couple propriétaire du magasin, mais selon lui ce nom aux consonances flamandes fonctionnait mal.

Comment faire dire à un personnage qui vit à Anvers : « Il pleut », alors que nous savons tous en réalité qu'il dit « Het regent » ?²⁸ [...] Monsieur Vermeulen me tirait par la manche chaque fois que je tentais de lui faire dire une réplique et Madame Vermeulen, son épouse, s'esclaffait quand je lui faisais dire : « Voulez-vous me faire le plaisir d'entrer »²⁹.

Le couple reçoit finalement le nom français Monsieur et Madame Roi. L'épouse se voit même surnommée *Paysage* par métonymie (elle vend des tableaux), dans le même mouvement que la ville à voile où elle habite (Anvers est connue pour être une ville portuaire).

C'est au nom de la vraisemblance littéraire que l'auteur légitime l'effacement de l'ancrage spatial de sa pièce. Pour Willems, il est en effet trop difficile de situer la pièce en Flandre tout en faisant parler ses personnages en français. L'étrangeté de cette démarche mérite le détour : invoquer la vraisemblance d'un récit pour légitimer un espace onirique ne va pas forcément de soi. De plus, le fait qu'un décalage par rapport à la norme linguistique de France ne s'accompagne pas d'une présence régionale ou dialectale explicite (Anvers) paraît à première vue contradictoire. C'est pourquoi il nous semble que les enjeux de cette démarche méritent d'être soulignés. Pour Willems, la langue française définit un espace français.

²⁵ *Ibid.*, I, 11, p. 52. Dans ce passage, Anne-Marie demande à Agréable de faire le guet pendant qu'elle reçoit son amant Dile dans sa chambre. Si les parents Roi devaient revenir plus tôt que prévu, Agréable a pour mission de donner le signal en faisant gémir la girouette.

²⁶ *Ibid.*, I, 9, p. 46.

²⁷ Pour cette référence et la suivante : *ibid.*, I, 7, p. 35.

²⁸ P. Willems, « À la recherche d'un langage », in : *Vers le théâtre. Écrits 1950-1992, op. cit.*, p. 103.

²⁹ P. Willems, « L'auteur dramatique flamand de langue française », *op. cit.*, p. 144.

Ne disposant pas d'un langage de référence, l'auteur belge est en même temps privé de lieu et de temps. [...] Les solutions sont diverses. Mais elles ont toutes un dénominateur commun : la transposition qui va jusqu'à l'aliénation³⁰.

Ici, le décalage linguistique réfère donc à un espace lui aussi décalé. La mise à distance de la norme linguistique française et le gommage d'une appartenance régionale ou dialectale caractérisent un genre exprimé dans une langue particulière et fondé sur un glissement vers l'irréel, vers un non-lieu onirique³¹. Et de constater que l'identité du sujet willemsien est assise, peut-être consciemment, par cette créativité littéraire – cet onirisme de la fiction, cet emploi singulier de la langue.

C'est donc pour accréditer une nouvelle posture d'écrivain que Willems développe et justifie longuement sa démarche dans divers essais, articles et interviews. En outre, l'auteur reconnaît lui-même l'échec de sa stratégie dans son essai *Lire, écrire*. Il y évoque l'écriture de la scène de rencontre entre les deux amants Dile et Anne-Marie en ces termes : « [J'espérais que mon texte] refléterait quelque chose d'irréel et de vrai, et que la très forte et presque insupportable nostalgie dont [j'avais] été saisi [avant l'acte d'écriture] transparaîtrait dans ce texte »³². Cependant Willems se rend rapidement compte que son texte ne reflète rien de ce qu'il souhaitait représenter. Il comprend alors que, quelque « transposition »³³ que la langue subisse, elle ne pourra jamais saisir et fixer l'objet du désir.

Et depuis lors, je sais que les mots, une fois écrits et corsetés en syntaxe, perdent parfum, légèreté, chagrin et joie, tout ce qui en eux nous ravit et nous trouble lorsque nous ne les avons pas encore dits³⁴.

La langue est ainsi toujours condamnée à se répéter, à se recréer, à engendrer l'écriture littéraire. « Me voilà presque au soir de ma vie », écrit Willems dans son essai, « et pourtant, maintenant encore, chaque fois que je prends mon porte-plume, je me sens porté par le même espoir. 'Cette fois, peut-être que...' »³⁵.

³⁰ P. Willems, « À la recherche d'un langage », *op. cit.*, p. 103.

³¹ Remarquons par ailleurs que l'onirisme dans l'œuvre de Willems s'accompagne systématiquement d'un pendant pessimiste. C'est déjà le cas dans *La Ville à voile*, où l'espace rêvé va de pair avec un impossible retour des expériences passées.

³² P. Willems, *Lire, écrire*, Montpellier, Éditions Fata Morgana, 2005, p. 51.

³³ P. Willems, « À la recherche d'un langage », in : *Vers le théâtre. Écrits 1950-1992*, *op. cit.*, p. 102.

³⁴ P. Willems, *Lire, écrire*, *op. cit.*

³⁵ *Ibid.*, p. 52.

4. Conclusion

En jouant sur l'impossibilité d'utiliser la norme ou l'espace français (pour des raisons d'identité) et des références flamandes explicites (pour des raisons de vraisemblance littéraire), Willems crée donc ce que Denis et Klinkenberg nomment le « pathos littéraire d'une identité absente » qui va fonctionner comme une stratégie de légitimation. L'identité du sujet willemsien repose en effet sur l'emploi conscient d'un français décalé et l'effacement tout aussi conscient des références régionales flamandes. Cette démarche de construction identitaire est d'autant plus patente que Willems la dévoile largement dans ses essais et articles : il veut créer une langue de substitution qui doit sans cesse se re-crée, se re-construire. Finalement, nous pouvons dire que Willems prétend à une dégénérescence culturelle (propre au courant de la *belgitude*) pour pouvoir ensuite mieux réaffirmer une identité en creux et légitimer par elle une œuvre singulière empreinte d'onirisme.