

LE « DÉMON DE L'ANALOGIE ». UNE FILIATION DRAMATURGIQUE POST-SYMBOLISTE

PIERRE PIRET¹

Après avoir écrit quatre romans et récits entre 1941 et 1949, Paul Willems (1912-1997), écrivain anversois de langue française, s'essaie au théâtre avec *Le Bon Vin de Monsieur Nuche*, pièce créée en 1949 au Rideau de Bruxelles par Morris de Vuyst, avec une musique d'André Souris. « Venu tard au théâtre et par hasard », Paul Willems se prend alors de passion pour cet art « complexe et imprévisible – parfois, très rarement, miraculeux² ». Il s'y consacre pleinement et rédige, tout au long de cette seconde carrière, une série de courts écrits de circonstance dédiés à ses expériences théâtrales. Ceux-ci ont été rassemblés dans un volume intitulé *Vers le théâtre*³. Il y évoque notamment diverses influences et affinités, de Schnitzler à Césaire ; il rend compte également de quelques spectacles marquants, découverts à l'occasion de ses nombreux voyages, en Chine et en Russie notamment. Trois dramaturges belges occupent une place particulière dans ce volume : Fernand Crommelynck (1886-1970), son aîné, Jean Sigrid (1920-1998), son contemporain, et Paul Emond (1944-), dramaturge de la génération suivante, qui lui-même considère Paul Willems comme son « Maître Mong⁴ ».

La parenté entre les œuvres de ces quatre dramaturges est manifeste. Toutes privilégient la forme du métadrame, au sens pirandellien du terme, une forme qui va bien au-delà du procédé du théâtre dans le théâtre dans la mesure où

1 UCLouvain, Louvain-la-Neuve.

2 *Le Monde de Paul Willems. Textes, entretiens, études*, rassemblés par Paul Emond, Henri Ronse et Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, Labor, « Archives du futur », 1984, p. 283.

3 Paul Willems, *Vers le théâtre. Écrits 1950-1992*, textes réunis et présentés par Fabrice van de Kerckhove, Bruxelles, A.M.L. Labor, « Archives du futur », 2004.

4 Paul Emond, « Mon Maître Mong », *Indications*, hors-série, 64^e année, octobre 2007 (« Paul Willems »), p. 29-36.

elle révisé l'assise même du drame moderne : « Désormais, écrit Jean-Pierre Sarrazac, le drame n'est plus cet "événement interpersonnel au présent" qu'il était dans la conception aristotélo-hégélienne ; il ne peut plus être que le constat au second degré qu'un drame a eu lieu naguère, vient d'avoir lieu, va avoir lieu ou même est susceptible d'avoir lieu⁵. » Dans ces quatre œuvres, en effet, l'action est systématiquement structurée par une forme de répétition : les personnages n'évoluent pas dans le présent du drame, mais reconstituent voire se projettent dans une réalité alternative où ils incarnent un autre rôle. C'est une deuxième caractéristique qui relie ces œuvres : elles mettent en scène des personnages divisés qui, à force de jouer, ne savent plus qui ils sont. Le motif du rêve y est d'ailleurs souvent mobilisé tant il permet d'installer des situations exhibant cette incertitude identitaire. Enfin, et c'est une troisième caractéristique essentielle, ces œuvres instaurent une logique du signe toute particulière, fondée sur l'analogie et sa puissance démoniaque, si bien suggérée dans le fameux poème en prose de Mallarmé, « Le Démon de l'analogie ».

Rapprocher ces quatre œuvres permet ainsi de repérer une filiation dramaturgique particulière, que je me propose de situer ici en me concentrant sur la dernière caractéristique mentionnée. Celle-ci conduit à inscrire cette filiation dans le sillage du symbolisme au sens où ce mouvement se définit précisément, comme son nom l'indique, au travers d'une théorie et d'une pratique du signe – et, plus précisément dans le cas qui nous occupe, du signe analogique. Une telle filiation n'empêche pas la variation : une analyse approfondie des œuvres permet en effet de dégager, sur la base d'un noyau commun, des choix dramaturgiques parfois fort différents. Dans les limites de cet article, je tenterai de situer cette filiation et ces variations en me focalisant sur deux pièces exemplaires : *Les Amants puérils*, de Fernand Crommelynck, et *Les Miroirs d'Ostende*, de Paul Willems.

SYMBOLISME ET ANALOGIE

Le symbolisme a connu un essor remarquable et original en Belgique, où, comme Michel Otten l'a montré, « il s'est développé dans un contexte artistique et socio-culturel particulier⁶ », ce qui lui a permis de s'inscrire dans la longue durée et de rayonner dans toute l'Europe. Nativement lié à la poésie, il s'est ouvert au roman, avec Georges Rodenbach, et au théâtre, avec Maurice Maeterlinck, deux de ses plus illustres représentants. Plus

5 Jean-Pierre Sarrazac, « Métadrame », *Études théâtrales*, n° 22 : « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche » (sous la dir. Jean-Pierre Sarrazac, avec la coll. de Catherine Naugrette, Hélène Kuntz, Mireille Losco et David Lescot), 2001, p. 66.

6 Michel Otten, « Originalité du symbolisme belge », dans Pierre Halen, Ginette Michaux et Pierre Piret (dir.), *Paysages du Nord. Études de littérature belge de langue française*, Bruxelles, Le Cri édition, 2013, p. 31.

fondamentalement, il a suscité chez ceux-ci une importante réflexion théorique, ce qui les a conduits à le définir, non plus en référence à divers thèmes (les brumes, les cloches, etc.) et procédés (le flou, l'imprécision, etc.), mais bien sur la base d'une théorie et d'une pratique rigoureuse du symbole. Réfutant l'instrumentation réaliste du signe, réduit à sa seule fonction référentielle, Rodenbach et Maeterlinck ont fait du signe une force agissante et déterminante, dont ils interrogent les effets par le biais de l'écriture. On peut distinguer ici deux voies très différentes.

Chez Maeterlinck, le symbole prend la forme de l'énigme : le monde est peuplé de symboles qui veulent dire quelque chose, qui semblent faire signe, mais qui restent indéchiffrables. « C'est en ce point où se fait absente la signification attendue que le vide énigmatique se change en certitude⁷ », écrit Ginette Michaux. Le symbole maeterlinckien ne représente pas à proprement parler ; il renvoie plutôt le sujet vers un point de réel hors-sens, originairement refoulé⁸, radicalement inaccessible mais pas moins déterminant. Dans *Les Aveugles*, par exemple, le spectateur est, à l'instar des personnages éponymes, amené à faire l'épreuve de l'aveuglement, c'est-à-dire à saisir que la multitude de signes qu'il reçoit demeurent indéchiffrables, mais conduisent vers une signification énigmatique, insaisissable, dont dépend pourtant leur existence même.

Rodenbach adopte une tout autre perspective, quasi inverse en ce qu'elle fait du symbole un signe, pour ainsi dire, sursignifiant, dès lors qu'il tend à conférer à ce qu'il représente sa pleine présence. Ici, le signe accède à la force du symbole par le truchement de l'analogie : là où Maeterlinck tend à dissocier le signifiant du signifié, Rodenbach instaure entre eux un rapport de ressemblance qui outrepassa les lois du langage, rapport dont Mallarmé a bien souligné la portée démoniaque dans son célèbre poème en prose. Chez Mallarmé, l'analogie est sonore ; chez Rodenbach, elle est visuelle. Dans *Bruges-la-morte*, il précise que Hugues « avait ce qu'on pourrait appeler "le sens de la ressemblance", un sens supplémentaire, frêle et souffreteux, qui rattachait par mille liens ténus les choses entre elles⁹. »

C'est ce « sentiment inné des analogies désirables¹⁰ » qui configure tout le récit, lequel fait de l'analogie un usage certes radical, mais parfaitement rigoureux. Le lecteur n'est d'ailleurs pas amené à lire ce récit simplement

7 G. Michaux, « Où est le père ? Héritage et invention dans le premier théâtre de Maurice Maeterlinck », dans P. Piret (dir.), *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov : essai de psychanalyse lacanienne*, Ramonville, Érès, « Psychanalyse et écriture », 2008, p. 138.

8 Ce que métaphorise exemplairement une pièce comme *Les Sept Princesses* : le prince Marcellus ne peut rejoindre celles-ci qu'à la condition de soulever une dalle mystérieuse, « cachée sous les lauriers » et « couverte d'inscriptions », qui « crie sur ses gonds » (Bruxelles, Lacomblez, 1891, p. 58) lorsqu'il la déplace. Quelle signification donner à cette dalle, qui condense les motifs du scellement, du cryptage, de la trace et de l'origine, dalle mythique qu'on ne touche pas sans risque ? Toute la pièce gravite autour de cette énigme.

9 Georges Rodenbach, *Bruges-la-morte*, Paris, Garnier-Flammarion, « GF », 1998, p. 128-129.

10 *Id.*

comme une « étude passionnelle¹¹ », à l'instar des Brugeois qui épient Hugues et le jugent (l'admirent puis le condamnent). Au contraire, le roman épouse la logique particulière de Hugues, sa façon d'affronter son deuil en s'appuyant sur le principe analogique. Plus précisément, il analyse ce qu'on pourrait appeler le fantasme sémiotique d'Hugues, requérant une lecture symboliste, focalisée, non pas sur l'anecdote, mais sur le maniement très singulier du signe auquel se livre le veuf pour supporter son deuil, en le déniait partiellement.

Ce fantasme sémiotique consiste à établir un rapport de contiguïté entre le signe et la chose, comme le révèle d'entrée de jeu la situation initiale. Hugues est venu à Bruges après la mort de sa femme ; il vit entouré de reliques, appréhendées comme autant de traces résiduelles de la morte : les portraits photographiques, qui conservent son empreinte lumineuse et qu'il embrasse religieusement, sa chevelure, reposant dans un « coffret de cristal¹² », son « linge d'autrefois¹³ », ses robes, etc. Le signe ici se mue en symbole : alors que le deuil requiert de conjuguer la mémoire, la représentation et la conscience de la perte (il ne s'agit pas d'oublier l'être aimé, mais bien de le dire tout en reconnaissant qu'il n'est plus), Hugues atténue l'absence insupportable en s'attachant à ces reliques, qui sont autant de traces du passé : de l'aimée, quelque chose subsiste. Le symbole rapproche le signe de la chose en réfutant la perte inhérente à la représentation.

La relique demeure cependant décevante par son caractère partiel et c'est pourquoi la rencontre avec Jane Scott prend pour Hugues la valeur d'une révélation. À ses yeux, dans un premier temps du moins, Jane Scott n'est pas une autre femme, avec laquelle il pourrait, comme on dit, refaire sa vie ; elle est « le portrait le plus ressemblant de la morte¹⁴ », une nouvelle relique, en quelque sorte, plus « efficace » que les autres, parce que complète et vivante¹⁵. Elle n'a, au départ, pas d'autre statut que celui-là : il « n'a pas d'amour pour elle » et désire seulement « éterniser le leurre d'un mirage¹⁶ ». Significativement (et plus encore dans le présent article, où je tente de repérer une filiation dramaturgique à partir d'un roman), Rodenbach en fait une actrice : seule compte sa valeur représentative. Tout à son « stratagème de la transposition¹⁷ », Hugues ne ressent dès lors aucune culpabilité et ne cherche qu'à transformer Jane en symbole parfait, notamment en lui demandant de revêtir une robe de la morte, conjuguant ainsi les deux logiques de la relique et de l'analogie. Mais cette quête s'inversera rapidement, aussitôt l'acmé atteint : Jane prend son

11 Voir l'« Avertissement », *ibid.*, p. 49.

12 *Ibid.*, p. 141.

13 *Ibid.*, p. 142.

14 *Id.*

15 Je reprends ici quelques éléments d'une analyse plus développée publiée dans un article auquel je me permets de renvoyer : P. Piret, « Tentations photographiques : Georges Rodenbach, Dominique Rolin, Guy Vaes », *Textyles*, n° 43 : « La littérature au prisme de la photographie » (sous la dir. Nathalie Gillain et Pierre Piret), 2012, p. 13-25.

16 G. Rodenbach, *op. cit.*, p. 112.

17 *Ibid.*, p. 114.

autonomie, l'analogon effaçant ce qu'il représente. Hugues ne pourra échapper à cette dérive infernale que par le meurtre de l'image, seul capable de restaurer l'identification parfaite entre l'original et le portrait :

Les deux femmes s'étaient identifiées en une seule. Si ressemblantes dans la vie, plus ressemblantes dans la mort qui les avait faites de la même pâleur, il ne distingua plus l'une de l'autre – unique visage de son amour¹⁸.

Cette structure analogique du symbole, que Rodenbach analyse sans l'idéaliser – montrant bien qu'il procède d'un maniement de la signification ambivalent, à la fois désirable et mortifère –, détermine tant le récit que l'écriture du roman et l'insertion, voulue par l'auteur, de photographies, choix qui avait tant surpris à l'époque tant la photographie paraissait, comme procédé technique, anti-symboliste. Comme j'ai tenté de le montrer ailleurs¹⁹, Rodenbach fait en effet un usage très particulier de la photographie, atténuant sa fonction référentielle pour se focaliser sur le paradigme de l'impression : il s'agit d'imprimer une atmosphère analogique, toutes les photographies présentant Bruges comme une ville-miroir, qui se reflète dans les canaux.

À côté de cette référence photographique frappante, on note également une référence, moins apparente, mais pas moins déterminante, au théâtre, puisque Rodenbach fait de Jane une actrice, jouant sur la correspondance évidente entre la logique analogique et le dispositif théâtral. C'est, en toute hypothèse, cette correspondance que les quatre dramaturges cités vont exploiter de façon spécifique, faisant de la répétition analogique un principe de construction métadramatique.

FERNAND CROMMELYNCK, *LES AMANTS PUÉRILS* :

LE PRINCIPE DU TROMPE-L'ŒIL

Créée à Bruxelles, au théâtre des Galeries, en octobre 1918, puis à Paris, à la Comédie Montaigne, en mars 1921, dans une mise en scène de Firmin Gémier, *Les Amants puérils* semble avoir été écrite avant la première guerre, en 1911 ou en 1913²⁰. Antérieure au *Cocu magnifique*, la pièce se signale par une structure de l'action particulière en ce que la relation entre les personnages se dédouble : on croit assister à une simple rencontre entre des personnages venus d'horizons divers, mais on découvre progressivement que la pièce gravite autour de trois couples entre lesquels s'établit une relation d'analogie.

Elle se déroule à la villa des Tritons, lieu de villégiature situé au bord de la mer. C'est l'ouverture de la saison touristique et le personnel, sous la conduite de

¹⁸ *Ibid.*, p. 270.

¹⁹ Voir l'article cité dans la note 15.

²⁰ Sur les problèmes de datation, voir Jeanine Moulin, *Fernand Crommelynck ou le théâtre du paroxysme*, Bruxelles, Palais des Académies, 1978, p. 107.

M^{me} Mercenier, s'affaire. L'attention se focalise sur trois couples, appartenant à trois générations différentes. Le premier est composé de deux jeunes adolescents : Marie-Henriette, la fille de M^{me} Mercenier, et Walter, que celle-ci n'apprécie guère. Le second réunit des amants qui semblent être dans la fleur de l'âge, mais dont le comportement est souvent puéril lui aussi : l'Étrangère et l'Étranger arrivent à la villa *incognito*, comme s'ils ne se connaissaient pas, mais on découvre peu à peu la nature de leur relation. Entre ces deux couples, des correspondances sont très nettement suggérées : Marie-Henriette va jusqu'à dire qu'elle demandera à Walter de l'appeler désormais Élisabeth, du nom de l'Étrangère²¹. L'ombre d'un troisième couple occupe tous les esprits : le baron Cazou et la princesse Élisabeth de Groulingen formaient autrefois un couple si beau qu'il était connu dans l'Europe entière. On découvrira que c'est ce même baron, toujours riche, mais aujourd'hui vieux et laid, que M^{me} Mercenier s'emploie à chasser de sa villa pour pouvoir y accueillir ces deux nouveaux hôtes prestigieux que sont l'Étrangère et l'Étranger. Au travers de cette construction analogique, Crommelynck ouvre le théâtre à la durée et figure les ravages du temps : Cazou n'est pas seulement la représentation dérisoire de ce qu'il fut autrefois ; il incarne aussi, aux yeux des spectateurs, la destinée des deux autres couples (et, plus largement, de l'humanité vouée à la déchéance et à la mort). Comment échapper à cette fatalité et demeurer au paradis de l'enfance ? Telle est la question, centrale dans toute l'œuvre de Crommelynck, que *Les Amants puérils* explore.

Cette structuration analogique de l'action fait de la pièce un métadrame²² : l'action n'est pas vécue au présent, mais structurée par la répétition. Le début de la pièce correspond à l'ouverture de la saison touristique et, simultanément, de la représentation (comme le montre la scène liminaire, où les servantes déballent véritablement le décor) : l'arrivée annoncée des deux hôtes prestigieux est vécue comme un événement qui, pense-t-on, sera déclencheur du drame. Mais il n'en est rien : on comprend que, de jour en jour, le même scénario se répète, l'Étrangère et l'Étranger entretenant une relation très ambiguë, qui conduit l'Étrangère à fuir d'hôtel en hôtel, et l'Étranger à la poursuivre. Tous deux semblent condamnés, pour une raison qu'on découvrira au dénouement, à rejouer sans cesse le même rôle. Même s'ils n'interviennent qu'assez tardivement dans le déroulement de la pièce et n'y occupent qu'un nombre limité de scènes, c'est autour d'eux que toute la pièce s'organise : c'est leur exemple qui détermine le destin singulier des deux enfants (*cf. infra*) ; c'est sur leur relation que convergent tous les regards et toutes les rumeurs (autre motif récurrent chez Crommelynck).

C'est qu'ils représentent l'enjeu central de la pièce, occupant la position intermédiaire entre celle des deux amants puérils, qui n'ont pas encore quitté

21 Fernand Crommelynck, *Les Amants puérils*, repris dans *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1967, t. 1, p. 143.

22 On notera que Crommelynck a monté en 1926 *Come prima, meglio di prima*, de Pirandello, pièce qu'il a traduite sous le titre *Comme avant mieux qu'avant*.

l'enfance, et celle du baron Cazou et de la Princesse de Groulingen, marquée par la déchéance. Crommelynck imagine une situation qui exacerbe la tension au cœur de leur relation puisqu'on découvre que l'Étrangère n'est autre qu'Élisabeth de Groulingen, qui tente d'échapper au travail du temps en usant habilement des fards et des voiles, à l'image des « fleurs ar-ti-fi-cielles » que la vieille servante Quasiment dispose dans la villa, préférant leur beauté durable à la beauté éphémère des fleurs naturelles. Ainsi, à part les enfants, tous jouent un rôle : Cazou, « vêtu avec un soin et une recherche dérisoires » (« pour comble d'horreur », précise une didascalie), ressemble à un « énorme fœtus costumé²³ » ; l'Étrangère-Élisabeth répète de jour en jour la même comédie de l'amour impossible, fuyant l'Étranger au moment où le regard de celui-ci se fait trop insistant ; l'Étranger s'enferme dans sa passion dévorante, mais se sait, comme Hugues Viane dans *Bruges-la-Morte*, amoureux d'une image, qu'il poursuit en vain.

L'image opère cependant comme signe d'une façon différente chez Crommelynck et chez Rodenbach : tous deux explorent les ressorts du signe analogique, mais selon deux perspectives bien distinctes, qu'on peut éclairer à partir du fameux apologue de Zeuxis et Parrhasios rapporté par Plinie l'Ancien et commenté par Jacques Lacan dans le séminaire qu'il a consacré aux « quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse » (séances du 4 et du 11 mars 1964). L'apologue permet à Lacan de distinguer le leurre et le trompe-l'œil. Le « mérite de Zeuxis, dit-il, est d'avoir fait des raisins qui ont attiré des oiseaux. L'accent n'est point mis sur le fait que ces raisins fussent d'aucune façon des raisins parfaits, l'accent est mis sur le fait que même l'œil des oiseaux y a été trompé²⁴. » Le leurre est donc une fonction naturelle, qui joue de l'analogie pour livrer le signe, et rien d'autre que le signe, de « ce qui peut constituer pour des oiseaux la proie raisin²⁵ ». Le leurre donne en pâture une image qui fait signe et à laquelle rien ne manque, de sorte qu'elle comble l'œil pour l'illusionner. Le trompe-l'œil procède tout autrement, à l'instar de Parrhasios, qui peint « un voile si ressemblant que Zeuxis, se tournant vers lui, lui [...] dit – *Alors, et maintenant, montre-nous, toi, ce que tu as fait derrière ça*²⁶ ». Le trompe-l'œil se donne ainsi « pour autre chose que ce qu'il n'est » : le génie de Parrhasios est d'avoir su peindre, non un signe, mais un signifiant, qui sollicite le regard du sujet pour l'inviter à voir au-delà :

Mais l'exemple opposé de Parrhasios rend clair qu'à vouloir tromper un homme, ce qu'on lui présente c'est la peinture d'un voile, c'est-à-dire de quelque chose au-delà de quoi il demande à voir²⁷.

23 F. Crommelynck, *op. cit.*, p. 130-131.

24 Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, éd. Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, « Points », n° 217, 1990, p. 118.

25 *Ibid.*, p. 127.

26 *Ibid.*, p. 118.

27 *Ibid.*, p. 127.

Ce qui amène Lacan à situer la peinture, activité proprement humaine, du côté du trompe-l'œil, comme le montre l'apologue, qui conclut au triomphe de Parrhasios.

Dans *Bruges-la-Morte*, Rodenbach interroge le symbole analogique sous l'angle du leurre. Dans cette leçon du 11 mars 1964, Lacan rappelle « la parole martelée dans l'Évangile – *Ils ont des yeux pour ne pas voir*²⁸ ». Telle est bien la demande d'Hugues : être leurré, de façon à méconnaître la mort insupportable de l'aimée. Jane ne doit être rien d'autre qu'un signe qui lui permette de dénier la perte, le problème étant, on l'a vu, que ledit leurre prendra son autonomie. Crommelynck appréhende, quant à lui, l'image en tant que trompe-l'œil : l'Étrangère s'attache, non pas à s'exhiber pour en mettre plein la vue, mais bien à se voiler, à se retrancher dans une semi-obscurité, à laisser entrevoir autre chose que ce qui apparaît. C'est ce qui la rend désirable, cette dialectique du caché et du montré introduisant du manque dans l'image tout en promettant une satisfaction à venir au regard fasciné. La poursuite effrénée de l'Étranger est sans cesse relancée par cette promesse d'un dévoilement attendu et reporté de jour en jour.

Le trompe-l'œil se différencie donc de l'énigme en ce qu'il affirme malgré tout la puissance de l'image. Ce qu'il met en question, c'est la satisfaction de l'œil, c'est-à-dire la coïncidence de la demande du sujet et de son expérience perceptive : « *ce que je regarde n'est jamais ce que je veux voir*²⁹ », c'est tout l'enjeu de l'art pictural selon Lacan. C'est pourquoi la révélation de l'illusion annule le leurre (c'est la crainte constante d'Hugues Viane tant Jane n'est pas à la hauteur de la morte, au sens précis où elle résiste à l'analogie), mais pas le trompe-l'œil. Ainsi l'Étranger demeure-t-il fasciné malgré les avertissements répétés de l'Étrangère. Chaque jour, il tente de la séduire, « *elle défaille, il s'empresse*³⁰ », elle le supplie, le met en garde lorsqu'il tente de la dévoiler, finit par se révolter en lui criant son mensonge. Mais, quoi qu'elle fasse, le trompe-l'œil opère, puisque l'aveu même le renforce : « Vous êtes habile à me tourmenter³¹ ! », lui répond l'Étranger, qui interprète son retrait comme une manœuvre de séduction. De jour en jour, la même scène se répète, qui débouche sur la même réaffirmation du trompe-l'œil, du voile, comme condition du désir :

L'Étranger : À peine je vous ai quittée, le soir, le souvenir de vous me prend comme un lasso, derrière la porte refermée. Vous êtes là, Élisabeth, mais toute abandonnée. Je crois sentir contre moi la chaleur de votre robe dont je connais chaque pli... [...] ... et je cours m'enfermer avec votre image³² !...

Élisabeth est une image, mais une image qui ne montre pas (à la différence du leurre) : une apparence et une promesse tout à la fois. Crommelynck s'en

28 *Ibid.*, p. 124.

29 *Ibid.*, p. 118.

30 Fernand Crommelynck, *op. cit.*, p. 156.

31 *Ibid.*, p. 156.

32 *Ibid.*, p. 159-160.

tient rigoureusement, jusqu'au terme de la pièce, à l'analyse de cette logique du trompe-l'œil. Significativement, ce n'est pas le dévoilement du visage de l'Étrangère qui brisera l'illusion (ce qui reviendrait à transformer le trompe-l'œil en leurre), mais bien la rencontre de l'Étranger avec le baron Cazou, envoyé par Fideline, la servante perfide, qui lui permet de comprendre – par le biais du récit, donc, et non de l'image – que celle qu'il poursuit n'est autre qu'Élisabeth de Groulingen ; c'est alors seulement qu'il tourne le « *commutateur du lustre* » et que « *la lumière, aveuglante, inonde la chambre*³³ ». L'Étranger comprend enfin qu'il s'est lui-même aveuglé en produisant cette image. Ce que l'un et l'autre n'avaient cessé de dire, sans vouloir le savoir, par exemple dans ce dialogue exalté du deuxième acte :

L'ÉTRANGER. – J'ai tellement caressé l'air qui nous séparait, caressé, pétri, creusé l'espace où je cherchais ta forme, tellement ! qu'aujourd'hui, comme une statue d'un moule enfin rompu, tu es sortie vivante de mes gestes d'adoration !
Elle rit encore, de ce doux rire attendri.
 Pourquoi ris-tu toujours ?

L'ÉTRANGÈRE, *plus haut*. – Des mots que vous dites. (*Elle est triste soudain.*) Je ne suis qu'une image entre toutes, enfant qui jouez avec des images³⁴ !...

Telle est la puissance de l'écran du fantasme : donner au sujet « des yeux pour ne pas voir ». Pour ne pas voir quoi ? Non pas le visage derrière le masque, la réalité derrière l'apparence, comme y invite le leurre, mais bien l'abîme. Dès la didascalie liminaire, Crommelynck précise que l'action se déroule dans le salon de la villa des Tritons, qui donne sur la mer : « *Par l'immense baie vitrée on ne voit que le gouffre d'air éblouissant et froid*³⁵. » Cette baie est l'arrière-fond de toute la pièce ; il en est constamment fait mention. Au dénouement, aussitôt après le dévoilement d'Élisabeth, entre Zulma, une autre servante, qui vient annoncer le suicide par noyade de Marie-Henriette et Walter, qui auront choisi d'échapper à la destinée inéluctable que les deux autres couples leur avaient révélée, à la faveur de la construction analogique de la pièce.

PAUL WILLEMS, *LES MIROIRS D'OSTENDE* : LE PRINCIPE DU LEURRE

Les Miroirs d'Ostende, pièce créée en 1974 au Rideau de Bruxelles par Claude Étienne, obéit à une configuration spatiale similaire – un appartement avec vue sur la mer –, mais inversée : la pièce de Paul Willems débute en temps de guerre et la fenêtre a été murée. Enfermés, rationnés, le Docteur Posso et la Baronne Dentile s'ennuient, se chamaillent et surtout rejouent de jour en jour les mêmes

³³ *Ibid.*, p. 227.

³⁴ *Ibid.*, p. 184.

³⁵ *Ibid.*, p. 119.

scènes, selon un rituel parfaitement réglé repris d'un livre qu'ils connaissent par cœur et qui inspire leur propre relation. On découvre rapidement que, ici aussi, l'action est structurée par la répétition : on assiste à un métadrame, dont l'auteur va multiplier les intrigues. En effet, pour échapper à leur « destin³⁶ », les deux personnages imaginent de changer de nom, d'identité, de « deven[ir] gentils³⁷ », de s'inventer une vie future joyeuse, qui prendra cours un an plus tard, lorsque la guerre sera finie (selon une prédiction temporelle dûment négociée). Ils ont un an pour « entr[er] dans le jeu³⁸ », s'approprier leur nouveau rôle, imaginer ce futur dont on découvre rapidement qu'il est aussi une reconstitution du passé, puisqu'ils décident d'accueillir un couple de locataires, « des êtres jeunes, beaux et vrais³⁹ », comme Guy et Alba, leurs locataires d'avant-guerre. Telle est la situation initiale de la pièce, exposée dans l'acte I et mise en œuvre dans les quatre suivants : il s'agit de transcender la réalité décevante par l'imaginaire, en réalisant la fiction. Ce que métaphorise le motif récurrent de la « contre-musique » : le Docteur Posso, désormais nommé Monsieur Bax (tandis que la Baronne Dentile devient Madame Tchiwitz), a installé des harpes éoliennes ; « le vent y joue⁴⁰ » pour couvrir le bruit des vagues qui déferlent en charriant des noyés.

Ce n'est pas tout : les deux candidats-locataires qui arrivent se présentent comme Alba et Guy, mais s'avèrent rapidement être des usurpateurs. La première était la meilleure amie d'Alba : celle-ci est morte en prison pendant la guerre, après lui avoir tant parlé de Guy qu'elle s'en est éprise :

ALBA. – Je lui disais : raconte-moi Guy. C'était une époque merveilleuse. Je vivais ce qu'elle me racontait. Un soir, elle m'a dit tout bas : si tu veux, je te le prête. [...] Elle m'a même donné les lettres de Guy. Je les connais par cœur. J'imaginais que Guy me les avait écrites à moi. [...] J'avais besoin d'être aimée⁴¹ !

Situation symétrique pour Guy. On assiste donc, comme dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, à une double usurpation croisée, qui rejaillit sur la relation amoureuse attendue, dès lors que les amoureux ne se reconnaissent pas, mais, tout aussi bien, ne peuvent pas se reconnaître (étant à la fois usurpés et usurpateurs). Comme Marivaux, Willems exploite les imbroglios qui en découlent, conférant aux personnages des positions de savoir différentes : les quatre personnages avouent rapidement leur identité véritable, mais Monsieur Bax et Madame Tchiwitz, les deux « metteurs en scène » de cette petite comédie, savent pour Guy et Alba, quand ces deux-ci ignorent l'usurpation de celui ou celle qu'ils sont censés aimer.

La situation est cependant plus pirandellienne que marivaudienne, dans la mesure où tous les personnages se construisent une identité dans et par le

36 P. Willems, *Les Miroirs d'Ostende*, Bruxelles, J. Antoine, 1974, p. 101.

37 *Ibid.*, p. 21.

38 *Ibid.*, p. 29.

39 *Id.*

40 *Ibid.*, p. 42.

41 *Ibid.*, p. 50.

jeu. Il ne s'agit pas d'expérimenter les aléas du désir, mais bien d'inventer sa vie, son être, son identité – et cela, par le biais du signe analogique. Comme il l'annonce dans son titre, Willems se focalise sur le motif du miroir, tout l'enjeu étant pour les personnages de s'approprier la vie, l'image, le discours et même le style (au travers des lettres échangées, en particulier) de celui ou celle qu'ils tentent de devenir. Il s'agit de produire une image parfaite, efficace, au sens où elle comble l'œil qui la regarde, remplissant très exactement la fonction du leurre⁴². C'est cette production de l'illusion que Willems expérimente dans la pièce, au travers d'une série de coups de théâtre, qui chacun font peser la menace d'un retour de la réalité, qui réduirait le leurre à rien.

Premier coup de théâtre : l'aveu des deux locataires (de leur imposture), s'il les surprend d'abord, conduit M. Bax et M^{me} Tchiwitz à réaffirmer le privilège de l'illusion : il revient à celui qui « n'exist[e] pas » d'« invente[r] sa vie⁴³ ! » Ils laissent donc les deux jeunes gens se rencontrer, espérant qu'advienne une nouvelle histoire.

Deuxième coup de théâtre : arrive à ce moment un personnage nommé la Jeune femme, qui se révèle être la « vraie » Alba. Les faux Guy et Alba découvrent ainsi leurs mensonges respectifs (tous deux savent désormais que l'autre est aussi un usurpateur) et ils opèrent des choix inverses, (la fausse) Alba continuant de désirer (le faux) Guy (mais pour lui-même, non pour celui dont il n'usurpe plus l'identité) quand celui-ci entend la fuir, furieux de cette trahison et attiré par la vraie Alba (qu'il entend au contraire séduire en endossant le rôle de Guy : il prévoit même ses réactions en mobilisant les propos que le (vrai) Guy lui a tenu à propos d'Alba).

Troisième coup de théâtre : M. Bax et M^{me} Tchiwitz prennent alors le parti de la fausse Alba contre la vraie, dont les mots sont comparés à « des cartouches de dynamite⁴⁴ », contre lesquels il faut se défendre. Ils inventent pour cela un stratagème digne d'une pièce de boulevard. Le stratagème échoue dramatiquement – M^{me} Tchiwitz et (la fausse) Alba, cachées dans un tiroir, manquent de mourir étouffées – mais réussit d'une certaine manière, puisque Guy, un instant dévasté par la perte de (la fausse) Alba, revient vers celle-ci :

GUY (*à Alba*). – Tout est simple à présent. J'ai oublié Guy, j'ai oublié Alba. Il y a toi, il y a moi.

LA JEUNE FEMME. – Oui. Tout est simple. Et bas. Vous avez vécu de Guy. Vous avez sucé son âme, vous avez vécu de l'image qu'il vous a donnée de moi. (*Sèche.*) Eh bien, vous ne pourrez plus ! Rien de ce que Guy a dit n'est vrai. Nous n'avons pas été amants. Nous étions très jeunes avant la guerre et Guy était timide. Je ne lui ai

42 Rappelons qu'à l'origine un leurre désignait un « morceau de cuir rouge imitant la forme d'un oiseau, auquel était attaché un appât et dont on se servait pour appeler les oiseaux de fauconnerie, lorsqu'ils tardaient à revenir au réclame » (*Dictionnaire de l'Académie*, 9^e édition).

43 P. Willems, *op. cit.*, p. 52.

44 *Ibid.*, p. 82.

pas écrit de lettres. [...] C'étaient des faux ! Des lettres qu'il s'écrivait à lui-même. Il s'inventait une femme⁴⁵.

Cette dernière révélation, confirmée par (la fausse) Alba (qui reconnaît que jamais la vraie ne lui avait parlé de Guy), ruine l'histoire naissante imaginée par M. Bax et M^{me} Tchiwitz. « Nous ne pourrons plus y croire », reconnaît Alba : « L'enchantement a pris fin⁴⁶ ». Retour à la réalité : tous les personnages reviennent à leur identité initiale, avant une ultime péripétie : le retour du « vrai » Guy, qui relance l'oscillation entre réalité et illusion.

Le principe du leurre régit donc toute la pièce : comme Rodenbach, Willems en explore les ressorts et les effets paradoxaux en faisant monter sur la scène des personnages qui choisissent très consciemment la voie de la fiction et surenchérisent dès que la réalité risque de la démentir. Car, face au leurre, l'œil demande à voir (là où, face au trompe-l'œil, il dépose le regard, pour ainsi dire), plus précisément, à vérifier la plénitude de l'image, c'est-à-dire sa réduction à un analogon parfait : le leurre doit être parfaitement signe, mais donc rien de plus qu'un signe ; il ne doit donner à voir rien d'autre que ce qu'il désigne. C'est le pivot du drame vécu par Hugues Viane, nous l'avons vu : Jane n'est pas aimée pour elle-même, elle n'est qu'une image de la défunte, mais l'accomplissement du leurre conduit à son autonomisation. *Les Miroirs d'Ostende* gravite autour de la même question : qu'aiment précisément les deux amants, l'original ou la copie ?

On rejoint là une question qui traverse toute l'œuvre théâtrale de Paul Willems, qui l'inscrit dans cette filiation post-symboliste, mais d'une façon singulière, comme le suggère la configuration spatiale de la pièce. Comme je l'ai signalé plus haut, celle-ci rappelle le dispositif scénique des *Amants puérils*, mais en inverse la portée, la fenêtre qui donne sur la mer étant ici murée, ce qui semble vouer les personnages à une répétition stérile, le Docteur Posso et la Baronne Dentile voyant leur vie commune réduite à une routine sans désir. S'ils choisissent de s'inventer une nouvelle vie, c'est parce que leur quotidien n'est plus qu'une fiction, par l'effet d'une cause précise : la guerre. C'est le réel même de la perception qui s'en trouve oblitéré : la Baronne Dentile imagine de peindre le mur pour y figurer « la mer en bleu comme la mer », à quoi le Docteur Posso répond : « La mer du Nord n'est jamais bleue [...]. Elle est violet-vert-bistre avec de longs bancs jaunes. C'est une soupe complexe faite d'une douzaine de sables et de quinze terres glaises⁴⁷ ». Or la réouverture de la fenêtre après la guerre ne restaurera pas cet accès, car, comme le dira Guy au début de l'acte III : « On a effacé Ostende⁴⁸ ». La dramaturgie de Paul Willems est régie par cette tension entre analogie et effacement, qui rend le

45 *Ibid.*, p. 99.

46 *Ibid.*, p. 100.

47 *Ibid.*, p. 15.

48 *Ibid.*, p. 55.

leurre invérifiable. La double imposture des faux Alba et Guy leur interdit de comparer l'original et la copie, ce qui était l'activité principale de Hugues dans *Bruges-la-Morte*. Elle leur impose de produire le leurre suprême, c'est-à-dire d'inventer ce qu'ils sont censés représenter – projet que la fin de la pièce invalide.

Très marqué par la seconde guerre mondiale, Willems a construit une œuvre structurée par la nostalgie d'un monde perdu, que ses personnages tentent à tout prix de ressusciter par le biais de la fiction. Mais cette idéalisation de l'imaginaire, soutenue par une fantaisie inventive, finit toujours par se heurter au retour d'une réalité impérieuse. La critique a souvent interprété sa virtuosité dans le maniement du métadrame comme l'expression d'un désir d'évasion, mais on peut y lire aussi une mise en garde contre une nouvelle forme prise par le démon de l'analogie. La même ambivalence caractérise l'œuvre de Paul Emond : sa pièce *Caprices d'images*, par exemple, célèbre le pouvoir du rêve, de la fiction, des analogies, mais mobilise dans le même temps l'intertexte faustien, soulignant son caractère maléfique. La citation placée par l'auteur en exergue, tirée des *Songes de l'œil bleu* de Gaston Compère, est d'ailleurs parfaitement explicite : « Ah ! vous pouvez rêver, petits hommes, petits comédiens lancinants⁴⁹ ! »

CONCLUSION

Le mouvement symboliste a été particulièrement fécond en Belgique et son influence a été considérable. Pour ce qui concerne le théâtre, c'est évidemment à Maeterlinck que les auteurs comme les artistes de la scène se réfèrent le plus souvent. Mais, au-delà des influences directes, il y a lieu de prendre en compte une imprégnation plus large du mouvement, liée à la réflexion approfondie sur le signe qu'il a suscitée. Sur ce plan, Rodenbach a joué un rôle spécifique en interrogeant avec constance les fonctions et effets d'un signe particulier, le signe analogique, et cela à l'heure où l'image, avec le développement de la photographie, entrait dans une nouvelle ère.

C'est pourquoi il est possible, en se référant à Rodenbach, de repérer, au sein des dramaturges belges, une famille d'esprits sensibles aux questions qu'il avait traitées. Rodenbach en avait lui-même perçu la portée théâtrale et on ne s'étonne pas que des dramaturges aient voulu, par des moyens spécifiquement théâtraux, interroger notre fascination pour l'analogie, pour la puissance symbolique de l'image.

Leurs réponses sont diverses, liées notamment aux aléas de l'histoire, comme le montre le cas de Paul Willems. Elles témoignent bien de la diversité des demandes que le sujet peut adresser à l'image et des valeurs qu'il prête à l'apparaître, à ce qui monte sur la scène.

49 Paul Emond, *Caprices d'images*, Paris, Théâtre ouvert, « Tapuscrits », 1995, p. 9.