

---

## Traces d'un discours antérieur dans *Blessures* de Paul Willems

Pierre Halen

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1685>

DOI : [10.4000/textyles.1685](https://doi.org/10.4000/textyles.1685)

ISSN : 2295-2667

### Éditeur

Le Cri

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1997

Pagination : 203-214

ISBN : 2-87277-009-7

ISSN : 0776-0116

### Référence électronique

Pierre Halen, « Traces d'un discours antérieur dans *Blessures* de Paul Willems », *Textyles* [En ligne], 1-4 | 1997, mis en ligne le 04 octobre 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1685> ; DOI : [10.4000/textyles.1685](https://doi.org/10.4000/textyles.1685)

---

---

TRACES D'UN DISCOURS ANTÉRIEUR  
DANS BLESSURES DE PAUL WILLEMS

---

Pierre HALEN

---

*J'espère que les bombes ont épargné le logis de la Pluie  
Tranquille.* (M. GEVERS, La Cave.)

*Madame, cessez de pleurer. Votre rêve est la seule réalité  
et nous en vivons... tout le reste est cauchemar.*

(P. WILLEMS, Warna.)

LA CRITIQUE S'EST BEAUCOUP PENCHÉE, ces dernières années, sur le « discours antérieur » à l'œuvre littéraire. Cette dernière est en effet toujours par quelque côté ouvrage de « seconde main », selon l'expression d'A. Compagnon : elle cite, avec ou sans guillemets, des productions culturelles avec lesquelles elle entretient des rapports plus ou moins pacifiques ; d'un texte à l'autre s'amorce parfois un véritable dialogue, où la première des voix n'est pas toujours explicitement apostrophée par la seconde.

A fortiori, l'œuvre d'un écrivain dont le père ou la mère appartient à la même confrérie a toutes les chances de s'inscrire dans une telle problématique : la filiation des personnes, sans déterminer une filiation dans les œuvres, lui est au moins favorable. Les textes d'un père ou d'une mère sont naturellement les premiers de ces discours antérieurs à se trouver sur le chemin de l'écrivain ; c'est par rapport à eux que se pose d'abord la question de son identité. Point n'est besoin de biographisme à cet égard : une différence dans les signes n'est pas nécessairement une divergence dans la vie ; question d'écritures, qui peut se mesurer à la lettre.

Ce champ d'analyse textuelle, qui reste en grande partie ouvert, suppose une relation ambivalente d'identification et de distinction avec l'œuvre du parent. Faire sienne l'activité esthétique d'un père ou d'une mère ne peut se fonder que sur une reconnaissance implicite de cette activité, cependant qu'il faut aussi travailler à la production d'un nom qui soit propre, par exemple par une opération toute formelle de pseudonymie – ou de renonciation au pseudonyme du père ou de la mère.

Un excès dans l'identification, et c'est le succédané. Intéressants, les fils de Bach et ceux de Breughel, mais fils de. Pas dépourvus de talent, Bruno Brel et Stéphane Reggiani ; mais ces noms propres étaient inégalables. Pas facile donc, la démarcation nécessaire, l'accession à la voix. Le public joue son rôle, bien sûr, mais le nœud est antérieur, qui advient dans la négociation symbolique avec l'œuvre du prédécesseur.

En Belgique, cette question du parent écrivain mériterait un examen attentif : Serge Meurant, Frans De Haes, François Weyergans, Jean Mogin, Françoise Mallet-Joris, pour n'en citer que quelques-uns, sont fils ou filles d'écrivains. Paul Willems, fils de Marie Gevers :

*Il y a eu ma mère aussi, qui, tant en ce qui concerne la langue que l'approche de la littérature, a eu sur moi une grande influence. Elle m'a ouvert les yeux sur beaucoup de choses en me montrant ses textes. Dès mes 13 ou 14 ans, elle me montrait ce qu'elle écrivait pour avoir mon avis, pour pouvoir en bavarder. J'étais donc obligé de regarder un texte autrement que si je le lisais simplement, elle m'expliquait ce qu'elle voulait dire et que j'ai mieux senti alors dans ce qu'elle avait écrit. Comme elle avait une approche concrète des choses, cela m'a aussi formé à regarder ce qu'on appelle « la Nature », directement et avec une grande attention. Mais par nature, j'entends ici tout ce qui nous entoure et qui est appréhendé par les sens, aussi bien un terrain vague que le port d'Anvers par exemple <sup>1</sup>.*

Voilà qui inscrit un contact précoce, et incontournable, avec le texte antérieur. Cependant, Paul Willems ne livre pas ici le jugement d'appréciation qu'il ne craint pas de formuler à l'endroit d'autres prédécesseurs : Elskamp, Crommelynck, Ghelderode ; son point de vue, comme dit le langage courant, est « mal placé » pour exprimer une opinion à rendre publique, quand bien même la question de l'identité et de la distinction s'est certainement posée à l'écrivain.

Or cette question n'a pas été vraiment abordée par la critique non plus <sup>2</sup>, même si entre Marie Gevers et son fils certains rapprochements sont inévitables. La description de Missembourg que l'un et l'autre ont publiée est ainsi d'une étonnante fidélité, non tant au lieu même où tous deux ont vécu, ce qui a peu d'importance, en définitive, mais aux mots utilisés pour dire ce lieu singulièrement marqué, dont on a pu dire qu'il était à l'origine du geste d'écrire pour Marie Gevers <sup>3</sup>. Ce silence ne doit pas étonner outre mesure ; les consciences sont encore prédisposées à ne juger des choses qu'à travers les catégories a priori d'originalité et de progrès, vieux schémas du XIX<sup>e</sup> cependant, liés à certaine conception de l'histoire et de la propriété individuelle. Pourtant, il apparaît bien aujourd'hui que nul n'a à rougir du dialogue qu'il engage *nécessairement* avec le discours antérieur. Convoquer ensemble les deux écrivains, d'autre part, n'oblige pas à dévaloriser l'un au titre de précurseur, ou l'autre au titre de succédané. Une comparaison peut être seulement descriptive, d'autant que les époques sont différentes : il est

<sup>1</sup> Dans *Le Monde de Paul Willems*. Bruxelles, Labor, 1984, coll. Archives du Futur, p. 227.

<sup>2</sup> Cf. p. e. A. SPINETTE, « Lecture », dans P. WILLEMS, *Blessures*. Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord n° 16, 1984, p. 192.

<sup>3</sup> Cf. Adrien JANS, *Maria Gevers*. Bruxelles, P. de Meyère, 1964.

trop clair que la fréquentation de l'absurde et l'expérience de la guerre ont amené une coupure déterminante entre Paul Willems et Marie Gevers. Différence des sexes aussi, qui n'est pas négligeable, à considérer par exemple que les personnages masculins et féminins n'ont pas, dans l'œuvre de Willems, les mêmes mots pour le mal <sup>1</sup>.

La différence des deux œuvres est aisément perceptible, non pas tant peut-être dans une opposition optimiste / pessimiste dont nous verrons qu'elle appelle des nuances, mais, plus formellement, dans une variété de genres : Paul Willems est essentiellement dramaturge, Marie Gevers, romancière et chroniqueur ; le débordement du réel par l'imaginaire, d'un autre point de vue, est chez l'un d'invention (on devrait dire de déportation, comme de ces villes « à voiles », lieux délibérément autres <sup>2</sup>), chez l'autre il se donne pour l'observation du moi et la collection des traditions populaires. Mais les points de contact sont multiples : la tasse bleue de *L'Herbe qui tremble* n'est pas sans évoquer la quête du verre brisé, à laquelle se livre, presque à la même époque, la narratrice de *La Cave* <sup>3</sup> ; le mot *reflet* semble, de part et d'autre, une notion-clé ; le monde des nuages, auquel M. Gevers a consacré deux livres, se retrouve, différé, dans un projet de film de Paul Willems : *L'Île de repos*. Ce credo, enfin, de l'un : « Au fond, ce que je crois, – comme une “foi” – c'est à la nécessité du sentiment de la poésie et des mythes » <sup>4</sup>, rejoint celui de l'autre : « Ce qu'il faudrait, c'est remythifier » <sup>5</sup>.

Voilà posé, rapidement, le cadre d'une hypothèse de travail : et si nous lisons, dans l'œuvre de Paul Willems, les traces du dialogue qui s'y établit avec le texte antérieur de Marie Gevers ? Perspective très vaste, les quelques rapports qui viennent d'être cités le disent assez, dont nous restreindrons le point de vue à quelques remarques concernant *Blessures* (1942) <sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Cf. A. SPINETTE, « Pseudo » ou « Rien n'est réel ici », dans *Le Monde de Paul Willems*, *op. cit.*, pp. 256-257.

<sup>2</sup> Cf. *Le Monde de Paul Willems*, *op. cit.*, p. 231.

<sup>3</sup> Cf. P. WILLEMS, *L'Herbe qui tremble*. Bruxelles, La Toison d'Or, 1942 ; M. GEVERS, *Vie et mort d'un étang*. Bruxelles, Jacques Antoine, coll. Passé Présent, 1979.

<sup>4</sup> Lettre à Frans Hellens, du 27-10-1962, citée par C. SKENAZI, *Marie Gevers et la nature*. Bruxelles, Palais des Académies, 1983, p. 110.

<sup>5</sup> Dans *Le Monde de Paul Willems*, *op. cit.*, p. 119.

<sup>6</sup> P. WILLEMS, *Blessures*. Préface de Jean Louvet. Lecture d'Alberte Spinette. Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord n° 16, 1984 ; toutes les références paginales renvoient à cette édition revue par l'auteur (*Blessures* a d'abord paru dans la collection blanche chez Gallimard, en 1945).

### Un roman campinois différent : *Blessures*

Cette œuvre est particulière parmi les titres que Paul Willems a signés. Rédigée pendant la guerre à la faveur du couvre-feu obligatoire, c'est le seul texte que l'auteur ait écrit en dehors de Missembourg, à Bruxelles (un avertissement dans l'édition Espace-Nord rappelle ce contexte d'« apocalypse des armes et d'espérance »). On a parlé, d'autre part, de tétralogie à propos des quatre premiers livres de l'écrivain (avec *Tout est réel ici*, *L'Herbe qui tremble* et *La Chronique du cygne*), mais c'est faire peu de cas des singularités de chacun. *Blessures* est, à côté des trois autres, un roman presque classique, dont l'action est suivie, où les lieux sont centrés et nullement imaginaires (il n'est cependant pas possible de parler de réalisme à ce propos, nous le verrons). Ce qui distingue encore *Blessures* et le rapproche de certains livres de M. Gevers, c'est son caractère de « roman campinois » ; rappelons que *La Ligne de vie* a paru 1937, *Paix sur les champs* en 1941, et que la rédaction de *Blessures* remonte à 1942 : il est difficile d'imaginer que les deux premiers titres n'aient pas été présents alors, de quelque manière que ce soit, à l'esprit de P. Willems.

Cette référence à une région particulière ne se remarque pas seulement aux détails descriptifs des lieux, mais aussi à certains traits des mentalités, comme le recours au pèlerinage ou la présence des superstitions. Sur ces deux aspects cependant, la ressemblance est peu appuyée, comme si le choix du lieu l'avait imposée et par là rendue peu significative. Un chemin de sable, oui, mais pas de peupliers dans *Blessures*. Du reste, le traitement de ces éléments est tout différent : Paul Willems n'a que faire du pittoresque régional ; les coutumes, comme celle de la Messe des animaux à Noël, il les reconstruit, quand Marie Gevers les a patiemment collationnées auprès des illettrés ; dans *Blessures*, la configuration en croix du hameau, pas plus que l'abondance des sapins, ne se justifient dans l'ordre référentiel.

Dans les romans de Marie Gevers, la rumeur publique, le fameux « candiraton » de *Madame Orpha*<sup>1</sup>, charrie bien médisances et racontars, mais dictons aussi, entre autres traces d'une sagesse populaire. Certains esprits tolérants lui résistent et font, comme on dit, la part des choses. La même rumeur, dans *Blessures*, est agitée par une violence immotivée et mortifère : la mécanique de l'expulsion d'une victime émissaire, aujourd'hui assez commentée, n'est pas la dernière responsable du suicide de Suzanne (voir e.a. p. 159).

On voit donc que les rapprochements, et les écarts qu'ils autorisent, ne manquent pas. Tous, ils font sens à l'intérieur même des œuvres et leur examen, même partiel, ouvre sans doute une perspective essentielle sur la

<sup>1</sup> Cf. ici même M. TORREKENS, « Le Candiraton ou la rumeur populaire chez Marie Gevers ».

singularité des deux écritures. Deux aspects qui relèvent d'abord de la technique romanesque peuvent signifier à leur manière cette divergence : la personne narrative et la question des « signes naturels ».

Quant à la personne narrative, tout d'abord : chez M. Gevers, même dans *Madame Orpha* où la narratrice est particulièrement à l'écoute de toutes les voix qui l'entourent, l'énonciation reste centrée ; « je », même bousculé par les bruits désordonnés du monde et de la nature, reste stable, et lentement rebâtit une cohérence aperceptive. Dans *Blessures* au contraire, la troisième personne usuelle cède la parole aux personnages, laissant des voix multiples comme à l'abandon dans les mots avec lesquels elles font leur histoire. Certes, Marie Gevers est sensible à la vie autonome des mots et à leur action, comme celle d'un prisme <sup>1</sup>, dans la lecture de l'univers : *Waterloo*, *orlaments*, *bulk*, *candiraton*, etc. Jamais cependant elle ne nous met sans précaution en face de ces phrases plus ou moins délibérément menteuses par lesquelles, dans *Blessures*, les personnages étalent leur mauvaise foi (y compris peut-être le narrateur lui-même) ; on suit dans le roman de Willems la leçon de Flaubert, et la variété des origines énonciatives a d'abord à dire l'engluement dans des phraséologies où chacun confie les moments de son désir <sup>2</sup>. L'incohérence de Maria, celle de Caroline, les mensonges de Nicolas, les revirements de Léopold, de Léonie et même de Suzanne : autant d'instabilités dans la parole, qui appellent un jeu de voix multipliées à souhait par le style indirect libre et les changements d'énonciateur. Les personnages en ont d'ailleurs conscience : l'opposition de la parole et du silence est déterminante dans tout le roman et vaudrait à elle seule tout un article. La « caractérisation par le langage » joue déjà son rôle ici, c'est le moins qu'on puisse dire <sup>3</sup>.

Sur un autre point d'écriture, M. Gevers et P. Willems choisissent des voies opposées : le traitement des signes naturels. Si la Dame de Missembourg sans cesse en est à épier les rapports entre la nature et l'homme, entre le décor et la fiction, guettant dans les premiers les signes favorables aux seconds (le printemps, par exemple), il faut dire aussi qu'elle travaille à rendre positifs des signes connotés négativement par l'usage : la pluie, l'obscurité, la boue, les odeurs subissent un travail de réappropriation dont *Vie et mort d'un étang* est le lieu le plus significatif. Lire la nature, décoder son langage, c'est une manière de rejoindre, au-delà des aléas de l'histoire, un équilibre universel plus profond : aimer même le rossignol s'il a chanté la nuit où le jeune frère est mort. Cependant les signes naturels demeurent

<sup>1</sup> Cf. *La Cave*, dans *Vie et mort d'un étang*, *op. cit.*

<sup>2</sup> Cf. « Il crut qu'il était heureux » (p. 129) ; « on peut croire à ses désirs et à ses craintes » (p. 132). Nous ne sommes pas si loin qu'il y paraît de M. Gevers ; outre la question du prisme déjà citée, voir « L'utilité de la fantaisie » et « Louange de l'imagination », dans *Revue Générale belge*, 1958.

<sup>3</sup> Cf. A. SPINETTE, « Lecture », *art.cit.*, p. 185 et 190.

stables : la pluie, une fois apprivoisée en Pluie Tranquille, demeure une présence positive, même d'une œuvre à l'autre. Dans *Blessures*, cette monovalence du signe naturel disparaît, si bien qu'il est impossible au lecteur de s'appuyer sur un système de valeurs interprétatives. L'eau et le feu, car c'est d'eux qu'il s'agit principalement, se manifestent non sans rapports avec tel moment de la fiction, mais ces rapports sont instables. Le feu qui détruit le bois, c'est le même qui allume la fièvre dans les corps malades, mais le champ lexical de la chaleur se déplace sans solution de continuité dans les corps amoureux. Dira-t-on que le froid est positif ? Non plus, car la bière « reverdissante » tombe dans l'estomac de Nicolas « comme une gelée ». Ce n'est pas que le fil de ces glissements sémantiques ne soit pas repérable, c'est que leur nombre interdit toute systématisation structurale, et par là renvoie à l'univers son premier signifié : son indifférence, absurde et insignifiante (il est aidé en cela par la mobilité des points de vue que nous avons mentionnée). Et Léopold peut bien « épier avec inquiétude les vents du ciel » (p. 110), ou croire avec Nicolas que deux roses écloses en décembre annoncent le miracle – « c'est bon signe si elles fleurissent » (p. 112) – : ce ne sont jamais que des mots que les personnages se donnent. Dérision des signes ? Ces deux roses, le lecteur les a déjà rencontrées, peintes sur le corps de Maria : « Le Félip vit ses lourdes fesses, comme deux roses monstrueuses » (p. 51).

### Ceux dont l'eau est la marraine

Quant à l'eau, elle ne pouvait manquer de solliciter particulièrement notre attention, étant donné le point de vue que nous nous sommes donné et l'importance singulière que revêt l'élément liquide dans toute l'œuvre de Marie Gevers<sup>1</sup>. Rivière, fleuve, étang, puits, intempéries : toutes formes, chez elle, de la permanence d'une positivité immédiate dans le rapport de l'être à l'univers, par-delà, certes, certaines catégories stéréotypées qu'il a fallu défaire (pluie = *mauvais* temps) ; il lui a fallu défaire, de la même façon, les évidences du progrès et de la hiérarchie des biens sociaux : l'eau du puits est un trésor, bien plus que les vins fameux auxquels du reste on ne goûtera jamais<sup>2</sup>.

Le lecteur de Marie Gevers, s'il parcourt *Blessures*, ne manquera pas dès lors de sursauter lorsqu'il rencontrera cette phrase : « L'eau est précieuse entre toute chose, a dit un très ancien poète » (p. 70), phrase d'ailleurs mise en évidence par sa situation dans l'espace graphique. Le contexte ne donne à propos de l'élément liquide que des appréciations positives, avec insis-

<sup>1</sup> Cf. C. SKENAZI, *op. cit.*, p. 229.

<sup>2</sup> Cf. notre « Lecture », dans M. GEVERS, *Guldentop*. Bruxelles, Labor, coll. Espace-Nord n° 24, 1985 ; édition revue : 1992, pp. 101-142.

tance : les villageois vont à la rivière après leur combat contre le feu et le soleil, et « chacun sentait monter en lui le désir de ce qui est humide » (p. 67). C'est le point de vue de Nicolas qui dirige ensuite la narration :

*Nicolas pensait au regard de Suzanne, à ses bras ronds, à sa souplesse, à Suzanne née des eaux, tendre comme l'eau. Ce soir, ah ! ce soir, ils iraient le long de la rivière, là où l'herbe n'est pas encore desséchée. Alors ils sentiraient descendre en eux la bénédiction de l'eau qui est faite de toute la tendresse du monde [...] Tout est vigueur et allégresse, comme si les muscles du monde jouaient sous la peau très fine de l'eau* (p. 68).

Cette dernière phrase ne porte plus trace toutefois de la voix de Nicolas : après un blanc, c'est le narrateur qui fait intrusion :

*On rencontre parfois des hommes et des femmes dont l'eau est la marraine [...] parfois ils ont les yeux mille fois lavés [...], ils détendent l'air et donnent le calme. Leur couleur est le vert car ils appartiennent au monde végétal. C'est pourquoi ils aiment s'étendre avec leur amie sur l'herbe près d'une rivière, alors ils ne voient plus du monde que son seul reflet* (p. 68).

De qui s'agit-il ? De Nicolas à cause de « l'amie » ; de Suzanne, être végétal, comme nous le verrons ; de Léopold aussi, dont les yeux sont « d'un bleu mille fois lavé » (p. 31).

Ce passage et un autre qui le suit, où l'âme est comparée au jardin de Léopold, « qu'on arrose le soir » (p. 70), ne laissent pas de faire penser à l'univers de Marie Gevers. Cependant, s'il est difficile de ne pas faire ce rapprochement, il importe de voir aussi les marques d'une distance. Le poète de l'eau précieuse est « très ancien », et ce n'est pas lui qui a laissé trainer au fond de la rivière la hache qui blessera Suzanne, pas lui qui décrira la souffrance en la comparant à une rivière <sup>1</sup>, pas lui non plus qui fera se déclencher l'orage au moment du suicide final. L'eau, dans *Blessures*, n'est pas un signe naturel plus clair que le feu ; ce n'est qu'un prisme, à certains moments favorable, à travers quoi regarder l'horreur du monde en n'en voyant « que son seul reflet ».

Si l'on est attentif à l'élément liquide, on voit aussi que toute la première moitié de *Blessures* (jusqu'à la fête de Noël) s'appuie sur l'intégrité d'un lieu qui ressemble étonnamment, sinon à Missembourg même, du moins à cette « ile bienheureuse » qui se trouve au cœur de l'œuvre de Marie Gevers et dont la demeure d'Edegem est le modèle <sup>2</sup>. Ce lieu, c'est bien entendu le

<sup>1</sup> Cf. p. 126. Ce passage est l'un de ceux que l'auteur a ajoutés par rapport à l'édition originale.

<sup>2</sup> Le lieu biographique de Missembourg est aussi placé sous le signe de la clôture ; voir *Le Monde de Paul Willems*, op. cit., p. 13 à 16 ; dans l'œuvre de Marie Gevers, voir C. SKENAZI, op. cit., pp. 123-126, 130 ; *Vie et mort d'un étang*, op. cit., pp. 53-54, 63, 72, où sont conviées les images d'anneau, de collier, de ceinture.



jardin de Léopold, longuement décrit, et dont de nombreux signifiés, en s'écartant de la simple description réaliste pour inscrire un lieu quasi mythique, dessinent aussi un univers de mots, c'est-à-dire de valeurs : la maison du garde-barrière n'est pas plus campinoise que villageoise. S'y régît une éthique, un certain art de vivre et de penser l'univers, l'espace et le temps, toute une anthropologie fort apparentée à celle qu'élabora Marie Gevers dans une œuvre dont une bonne part est autobiographique.

### Le jardin clos de Léopold

Il s'agit d'un jardin « bien clos dans ses haies » (p. 33), « capitonné de plantes » et « encadré d'une haie d'aubépines » (p. 32). Lorsque l'âme lui est comparée, on précise qu'il est « protégé du soleil par une haie verte. Personne ne peut y entrer [...] Quelques-uns seulement connaissent la petite porte de bois du fond » (p. 70). Cette clôture « protège du soleil », « lorsque tout brule et se dessèche autour de nous » (p. 70). À l'extérieur, donc, soleil, chaleur et incendie : « C'était si calme ! on n'entendait plus le bourdonnement de la chaleur [...] Elle [Suzanne] venait de quitter l'horrible chaleur de la route » (p. 34). « – Quelle chaleur, papa ! dit-elle, tu ne peux l'imaginer ici au milieu de tes légumes frais » (p. 35). C'est Léopold qui préside au rituel de l'eau, lui dont les yeux ont été « mille fois lavés par la pluie et la lumière [...] comme un étang qui reflète l'azur » (p. 37), et interrogent le ciel des météores. Fermé au soleil (la canicule est un événement historique du Temps-qui-passe), le jardin est ouvert aux nuages du « Temps-qu'il fait ».

L'étang, chez Marie Gevers, est le motif même d'une réflexion sur le Temps, en termes de « Temps-qu'il-fait » et de « Temps-qui-passe » ; le premier, cyclique et lié aux météores saisonniers, se révélant en définitive plus fort que le second, dont il relativise les catégories événementielles<sup>1</sup>. Penser l'existence humaine sur le mode naturel ou météorologique des saisons, tel est bien l'univers de Léopold, lequel imite « l'immobilité apparente des plantes [...] c'est une façon de comprendre les choses et de les aimer si fort, qu'on s'y intègre » (p. 32). Les femmes, de la même façon, sont végétales : « Elles ressemblaient aux plantes par leurs mouvements lents au milieu de la verdure. Elles s'épanouissaient comme deux belles laitues aux bras pleins de sève »<sup>2</sup>. À force d'intégration, on peut deviner le temps hors-temps de l'éternité, puisque « l'âme ressemble au jardin » (p. 70). « Je

<sup>1</sup> Voir V. VAN COPPENOLLE, « Lecture », dans M. GEVERS, *La Comtesse des digues*. Bruxelles, Labor, coll. Espace-Nord n° 6, 1983, p. 173 sq.

<sup>2</sup> P. 33. Ailleurs : « [...] elle entendait le père crier : – “Eh ! tu arroses aussi tes pieds !” Et Suzanne répondait : – C'est pour rester jeune et verte comme le persil. Le soleil a bu toute ma sève aujourd'hui ! » (p. 37). De même, à propos de Léopold : « Les pigeons pensent qu'il est aussi pigeon, disait Suzanne » (p. 33) ; toutefois, une lecture rétroactive de cette phrase pourra donner au mot « pigeon » le sens de « dupe ».

ne mourrai jamais, se dit-elle, je suis vivante [...] Le jardin est vert, plein de sève, malgré le soleil. Le jardin ne mourra jamais » (p. 37). Et « qui veut nous cacher que nous sommes immortels ? » (p. 38) <sup>1</sup>.

Le jardin, clos dans l'espace, échappe aussi au temps, et c'est en cela qu'il « était planté comme autrefois le paradis », avec ses signifiés de luxuriance, d'ordre (p. 32) et de bonheur (p. 34). Cercle dans l'espace et dans le temps, il solitaire et préservée du mal historique <sup>2</sup>. Il ne s'agit pas pour autant d'un donné, mais bien du résultat d'un travail, tel que même le « Temps-qu'il-fait », s'il devient événementiel et non cyclique, comme dans le cas de la canicule, « a peu de prise sur les plantes » (p. 33). Observons au passage que l'expression « Temps-qu'il-fait » figure avec les guillemets dans le texte : il est difficile de n'y pas voir une allusion.

Lorsque Suzanne veut renoncer à Nicolas, c'est pour ne pas quitter ce paradis miniature ; lorsque, en définitive, elle se donne au Pointu, ce n'est pas en oubliant le jardin, ni en lui reprochant sa clôture. Elle lui fait grief de sa seule exigüité (p. 41), dans le même temps qu'elle rêve de construire avec Nicolas une île plus vaste, espace imaginaire apparenté par de nombreux traits au merveilleux féérique. Elle projette sur Nicolas les traits de Léopold : il aura les yeux bleus lavés, « si doux qu'on dirait de la pluie » (p. 39) et il s'associera, comme l'ancien garde-barrière, aux pigeons (pp. 40-41). La douceur est l'argument décisif de Nicolas, c'est-à-dire précisément le trait qui l'apparente à Léopold. Quant aux pigeons et à leur duvet, leur présence qui connote aussi bien la paix autorise la projection de Léopold sur Nicolas et le rêve d'un second jardin clos.

Tout cela, y compris peut-être la figure du père assis et « inactif » au milieu du jardin qu'il régente, ne nous éloigne pas de Marie Gevers, c'est le moins qu'on puisse dire. Mais que Suzanne parle de sa « maison d'enfance » et de la « maison de sa mère » avec sa table en bois blanc (p. 56) ne doit pas nous amener à considérer *Blessures* comme un roman autobiographique, bien sûr : il ne s'agit pas ici de Missembourg, mais du jardin clos, topique dont les lais celtiques et la littérature courtoise <sup>3</sup> ont proposé d'autres exemples.

## Paradis perdu

Le jardin clos, dans la seconde partie du roman, se désagrège : il entre dans l'histoire du Temps-qui-passe, abandonnant sa temporalité cyclique et

<sup>1</sup> « Tout vit, tout vit éternellement » : telle est la conclusion de Léopold assis dans l'église qui est aussi un « jardin » (p. 126).

<sup>2</sup> La manivelle du garde-barrière : autre circularité, de même que la régularité du passage des trains, d'ailleurs explicitement comparée au rythme des saisons (pp. 46, 133), ou au rythme du jour (pp. 16-19).

<sup>3</sup> ... et Jean-Jacques Rousseau ; voir *Le Monde de Paul Willems, op. cit.*, pp. 16-17.

l'idée d'un bonheur éternel<sup>1</sup>. « Je n'ai plus de pigeons, dit Léopold. Ils sont tous morts. D'ailleurs c'était de sales bêtes. Il fallait nettoyer la cage » (p. 150 et 152). Le devoir de nettoyer : c'est précisément l'idée du retour – sur quoi était fondée la pérennité du jardin – qui fait à présent horreur à Léopold : « c'est décourageant comme de se laver ou de se raser [...] Le lendemain tout est à recommencer » (p. 151). Le même Léopold, qui s'était réjoui de deux roses anormalement écloses en décembre, se lamente à propos du poirier qui fleurira trop tôt et se laissera surprendre par la gelée, comme le rosier, d'ailleurs : les plantes « ont une lamentable confiance dans la vie » (p. 151).

La circularité du jardin laisse place à la seule croix qui donne son nom de souffrance au hameau ; le cercle clos meurt lentement avec Suzanne, ou parce que Suzanne dépérit. La nature, en effet, a repris son cycle, mais en dehors du jardin clos, et son action se fait sentir même sur l'espace brûlé : « Tout est plein de pousses vertes. On ne voit plus les cendres. Le pays guérit. La blessure de l'incendie se cicatrise » (p. 147). Celle de Suzanne, non, brisant ainsi la relation de miroir entre le personnage et son décor, entre l'être et une Nature dont les signes sont insignifiants.

Insignifiants ? Ou cruels, si l'on veut bien apercevoir que l'orage qui marque la fin de la canicule salue aussi la mort de Suzanne, sacrifiée sur « l'autel de la nuit » (p. 132). « Nous voici délivrés du mal qui pesait depuis si longtemps sur nous » (p. 175) : un nouveau cycle peut s'ouvrir qui n'est plus celui des saisons, des naissances et des morts naturelles, mais le cycle de la violence et de son apaisement. L'innocence de la victime est le mal même dont il faut que le monde social et cosmique se protège. Iphigénie, échangée contre les vents qui conduiront à la guerre des vaisseaux immobilisés par un arrêt du temps. À la guerre, ou à l'amour comme acte de préhension : « dans les lits des hommes, le corps de l'épouse cherchait le corps de l'époux » (p. 175) ; c'est le fait de Maria, Oscar, Jean, Irène, de tous ceux que la vomissure peut faire jubiler (p. 171), qui « n'aiment pas l'odeur du paradis » (p. 93), de ceux qui s'attaquent aux arbres et boivent de la bière<sup>2</sup>.

Tout se passe donc comme si *Blessures* s'articulait aussi par rapport à un discours antérieur singulièrement fort, celui de Marie Gevers. Au-delà de certains détails comme les guillemets apposés au *Temps-qu'il-fait* – véritable citation –, ou comme l'explicitation des thèmes aquatiques, c'est tout le roman qui paraît construit comme une manière de prolongation de l'œuvre antérieure, considérée globalement. Le rapprochement ne concerne pas

<sup>1</sup> Cf., à propos de ce paradis perdu : M. OTTEN, « Débris de paradis », dans *Le Monde de Paul Willems, op. cit.*, pp. 25-31.

<sup>2</sup> Le paradigme *bière vs lait* est déterminant pour l'organisation et l'évolution des personnages ; en parallèle : *gros vs maigre*.

qu'un motif scripturaire, même important, comme celui du jardin clos ; ce dernier engage en effet avec lui, outre sa dimension strictement littéraire, une sorte de dialogue éthique où la question du Mal, indissociable de la question du Temps, est de loin la plus manifeste. Les deux mouvements d'identification et de distinction sont perceptibles dans l'économie générale du roman : l'équinoxe d'hiver – la nuit où se célèbre la lumière – marquant la coupure décisive, après quoi il apparaît que le jardin n'a pas eu raison de croire en sa clôture.

Affirmer que *Blessures* n'a rien à voir avec, par exemple, les grands romans campinois de Marie Gevers semble dès lors pour le moins rapide ; comment ne pas voir en effet, outre la ressemblance régionale mitigée dont nous avons parlé, que le couple Maria / Nogat reproduit formellement le couple Émerence / Aloysius, même si le résultat de leur lutte d'influence respective diffère. Que cette dernière divergence soit irréductible n'empêche pas qu'on ait tout à gagner, pour apprécier chacun des deux écrivains, à désigner le lieu précis où elle s'effectue.

L'écart existe, et il n'est pas seulement motivé par le contexte de la guerre : Marie Gevers l'a connu deux fois, et l'œuvre de Willems restera longtemps après 1945 marquée par la souffrance. Il fonde deux visions du monde qui sont aussi deux manières d'aborder le langage <sup>1</sup>. Du reste, cet écart ne doit pas être accusé outre mesure et devenir un cliché ; il faut ne pas avoir lu l'œuvre de M. Gevers pour affirmer unilatéralement qu'elle a seulement été marquée par la sécurité, la confiance, la sensualité heureuse, l'ignorance du mal, etc. Ce stéréotype, que dément suffisamment un livre comme *Vie et mort d'un étang* – où il faudrait étudier soigneusement la question de la *nomination* du mal omniprésent –, est entretenu autant par une critique « classique », toujours prompte à saluer les « vraies valeurs », que par une critique « moderne », aux yeux de laquelle confiance ou optimisme sont les meilleurs synonymes de la niaiserie. Chez M. Gevers aussi, les mots à la mode de faille, de fêlure, de vertige trouvent à s'appliquer, si le travail acharné du sens aboutit quelques fois sous sa plume à la guérison plutôt qu'au suicide <sup>2</sup>.

« L'homme doit soigner son jardin », relève Maria (p. 165). Voilà qui amène dans le champ du discours antérieur de *Blessures* une tout autre ré-

<sup>1</sup> Une phrase relevée avec justesse par A. SPINETTE dans *Elle disait dormir pour mourir* pourrait peut-être condenser le point de vue de Paul Willems : « Ils sont morts pour rien, et c'est ça qui est monstrueux » (dans *Le Monde de Paul Willems, op. cit.*, p. 277a).

<sup>2</sup> Si *Blessures*, comme nous en formulons l'hypothèse, comporte une lecture de Marie Gevers, alors il faut dire aussi que cette lecture ne tombe pas dans le stéréotype que nous relevons ici. Le jardin clos, nous l'avons dit, abrite des éclopés plutôt que des fées, il exige un effort constant, et l'immortalité des moments qu'il renferme procède, comme dans *Vie et mort d'un étang*, de l'abandon de catégories simplistes (p. e. bonheur / malheur, p. 41).

miniscence littéraire, procédant cependant de la même question du Mal. « Plus je vieillis, plus je constate avec effroi la domination absolue de la souffrance sur le monde. Je trouve de plus en plus difficilement une parade efficace »<sup>1</sup>. Gageons que Léopold<sup>2</sup>, dans l'abandon de son jardin, a partagé cet avis.

<sup>1</sup> Dans *Le Monde de Paul Willems, op. cit.*, p. 106.

<sup>2</sup> Le nom de Léopold, dans ce roman rédigé sous l'Occupation par un écrivain qui a fait la campagne des dix-huit jours, n'est évidemment pas choisi au hasard ; une autre lecture s'ouvre aussitôt, qui place le jardin clos sous le signe très contextuel de la politique de neutralité.