

Quelques réseaux de signifiants dans *Blessures* : une modalité du reflet

Pierre Halen

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1707>

DOI : [10.4000/textyles.1707](https://doi.org/10.4000/textyles.1707)

ISSN : 2295-2667

Éditeur

Le Cri

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 1988

Pagination : 55-66

ISSN : 0776-0116

Référence électronique

Pierre Halen, « Quelques réseaux de signifiants dans *Blessures* : une modalité du reflet », *Textyles* [En ligne], 5 | 1988, mis en ligne le 04 octobre 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1707> ; DOI : [10.4000/textyles.1707](https://doi.org/10.4000/textyles.1707)

QUELQUES RESEAUX DE SIGNIFIANTS DANS BLESSURES : UNE MODALITE DU REFLET

« Nommer. Nomme-t-on ?
On ne choisit pas les mots.
Ils viennent tous seuls.
D'où viennent-ils ?
Viennent-ils ? »

P.Willems, *Ecrire*.

Paul Willems, à plusieurs reprises, a dit son refus d'un discours qui expliciterait le sens, ou l'arrêterait dans aucune formule. Les questions, graves, qui ont cours dans son œuvre littéraire n'y trouvent pas de solution rationnelle et, autant que possible, elles ne sont pas formulées abstraitement. S'il y a initiation, ce n'est pas tant à une vérité qui s'énoncerait qu'à une vérité qui se tairait, vérité en forme de mystère, dans la langue du mythe. Il n'est que d'observer des essais comme *Lire* ou *Ecrire*¹ : l'écrivain ne s'y livre pas à quelque construction démonstrative, et il préfère recourir à un mode de composition polyptyque où plusieurs tableaux narratifs qu'on dirait mobiles s'ouvrent et se ferment, tournant autour de minces charnières. L'écrivain s'en est expliqué dans « Théâtre et silence » : *ne pas dire* n'est pas un simple procédé littéraire, qui aurait quelque chose à voir par exemple avec la

¹ *Lire*, in BARLLF, T. LVIII, n°2, 1981, pp.164-176; *Ecrire*., in BARLLF, T.LIX, n°3-4, pp.252-268. Repris dans *La cathédrale de brume*, Fata Morgana, 1983.

création d'un suspens ou avec la participation active du lecteur ; plutôt, il s'agit de concevoir ce retrait du discours comme le signe qui renvoie à ce qui a lieu derrière la paroi opaque de l'iconostase : l'inaccessible théâtre du sens. Où se jouent, invisibles, la scène du sacré, la scène de la souffrance et de la mort ¹.

Dès lors, on ne s'étonne pas de voir que les personnages les plus positifs de l'œuvre théâtrale (les innocents, au sens étymologique du mot), se placent dans un rapport problématique au langage ². Ce phénomène est tout aussi patent dans les œuvres narratives, et notamment dans *Blessures*. En effet, la plaie de Suzanne n'est pas seulement ce qui entaille la rondeur du visage, provoquant par là le complexe sentiment d'obligation qu'éprouve Nicolas ³. Par rapport au bref alinéa de *Tout est réel ici* où l'on a vu l'une des sources du roman ⁴, la blessure s'est significativement déplacée de l'oeil vers la bouche, faisant de la victime une conscience proprement tragique, capable de voir mais non plus de dire, atrocement lucide mais impuissante à maîtriser quoi que ce soit encore de son être au monde et au temps. « Elle n'aurait pas dû parler. Elle ne parvenait plus à dire les s » (p. 153) : son nom propre est le premier signifiant à être atteint puisque, aussi bien, la consonne ne se retrouve dans le nom d'aucun autre personnage.

Un tel choix en matière de langage est d'autant plus singulier qu'il est effectué à une époque où les écrivains existentialistes, dont les préoccupations n'étaient pas aussi éloignées qu'il y pa-

¹ Voir : "Théâtre et silence", in A. SONCINI, éd., *Cheminements dans la littérature francophone de Belgique au XXe siècle, Quaderni di Francofonia* n°4, Firenze, L.S. Olschki, (1986), pp.127-134.

Sur l'iconostase, voir *Le Monde de Paul Willems*, Bruxelles, Labor, 1984, p.76. Chez Marie Gevers, le refus de l'explication rationnelle existe aussi, avec de tout autres attendus; voir à ce sujet : V.VAN COPPENOLLE, «Madame Orpha ou la naissance de l'art», in *Ecritures de l'imaginaire*, Bruxelles, Labor, pp.85-89; P.HALEN, «Lecture», in *Guldentop*, Bruxelles, Labor, 1985, pp.103-106, 119.

² Voir e.a. A. SPINETTE, «Lecture», in P.WILLEMS, *Blessures*, Bruxelles, Labor, 1984, p.179-180, 185. Inversement, Maria et Oscar, à divers titres, sont les grands pourvoyeurs du discours; parler est bien une arme, évidemment.

³ Ce n'est pas le lieu ici de pousser plus loin le motif du Visage à propos duquel A. FINKIELKRAUT, vulgarisant Lévinas, a écrit quelques pages du plus grand intérêt pour une lecture élargie de la question du mal dans ce roman (Voir *La Sagesse de l'amour*, Gallimard, 1988, e. a. p. 34-36, Folio Essais n°86).

⁴ Voir A.SPINETTE, art. cit., p.184.

raît, se montraient au contraire particulièrement diserts, et tout autant leurs personnages. Qu'on songe seulement à *La Peste* de Camus. Or, si l'explication nous est comme telle refusée, l'œuvre demeure cependant l'exercice d'une parole à l'endroit du monde ; il faut donc qu'elle se donne des moyens non rationnels de le signifier, ce monde et la souffrance absurde que, par une nécessité logique autant que par une manière de décence, l'on ne saurait établir comme un sens. Creuser le silence par le recours systématique au miroitement : tel nous semble le nœud d'une esthétique qui use de la fonction poétique d'une manière particulièrement motivée. En ce sens, il est légitime de voir la notion de *reflet*, dont la critique a parfois fait son bien sans faire l'analyse, se trouver au centre de toute approche descriptive. Le mot est de l'écrivain lui-même, qui déteste l'abstraction, et il est difficile de n'en pas faire un concept si l'on veut, rationnellement tout de même, saisir les enjeux de l'œuvre.

Un reflet, dans une première acception, n'est qu'une image, irréelle et sans conséquence, d'un objet ou, mieux encore, d'un moment de cet objet ; mot charrié par un rêve ou un souvenir, le reflet n'est ni la chose ni la maîtrise de cette chose, il est au contraire ce qui se perd de la chose, ce qui s'enfuit « comme un chat », mais qui garde sans doute une certaine positivité¹ et dont l'écriture joue à fixer la trace sonore ou graphique.

Une deuxième acception du reflet est inséparable de l'idée de miroir ; on n'a donc pas manqué d'utiliser le mot pour désigner les nombreux doublements auxquels P. Willems a recours, notamment celui de la parabole (l'écriture est semblable à la chasse au phoque, par exemple) et celui du système, le plus souvent binaire, des personnages. Dans *Blessures*, l'épisode de la messe de Noël constitue ainsi une sorte de mise en abyme au cœur du roman, tandis que les personnages vont par couples contrastés².

Dans l'un et l'autre cas, cet usage indirect et comme décalé du discours n'a rien d'un simple procédé ; il est nécessité par l'impossibilité d'une connaissance immédiate de l'essentiel, par l'insuffisance de toute définition, et aussi peut-être par le senti-

¹ Voir M. OTTEN, « Débris de Paradis », in *Le Monde de P. Willems*, op. cit., p. 27-29.

² Voir A. SPINETTE, art. cit., p. 185-186; ID., « Pseudo, ou Rien n'est réel ici », in *Le Monde de P. Willems*, op. cit., pp. 278-280.

ment de la vanité relative de tout projet d'action sur le monde ¹. Ces hypothèses générales doivent au moins nous permettre d'utiliser la notion de reflet dans le sens d'écho diffracté ; par reflet, nous entendrons ce qui dans un mot en rappelle ou en annonce un autre, au mépris de tout cloisonnement lexical qui participerait d'une autre manière à une détermination du signe, à une immobilisation de son pouvoir signifiant, c'est-à-dire en fin de compte à la négation de l'iconostase. Reflets donc, en tous sens, comme à la surface seulement de l'eau textuelle, échos de signifiants qui s'égaillent et en même temps se répètent.

On sait que P. Willems est attentif à bannir le vocabulaire abstrait et à cultiver la matière sonore des mots ². Il n'est dès lors pas étonnant de trouver à ce niveau une série de liaisons souterraines, de celles qui assurent à chaque texte un tissu narratif particulièrement serré. Par souterraines, qu'on entende ici : travaillant le signifiant sans recevoir d'explicitation, nonobstant la présence irréfutable d'autres liaisons, de l'ordre du signifié quant à elles.

Il ne sera pas question d'analyser de manière exhaustive ces réseaux (de) signifiants, ni de prétendre les organiser de manière trop serrée, non plus enfin que de vouloir dégager de ce donné en quelque sorte latent une seule lecture totalisante qui manifesterait la vérité d'un texte qui n'en veut pas. Plutôt, il s'agit seulement de donner à voir une modalité d'écriture, y compris en cela pourtant qu'elle participe nécessairement à la production du sens. Pour cette raison, il était inévitable d'entourer les observations lexicales qui suivent par de plus larges hypothèses de lecture ³.

Avant d'examiner deux réseaux particuliers, celui du feu et celui du pain, nous verrons comment ces reflets sont à l'œuvre dès le titre du roman ainsi que dans les noms de ses personnages.

¹ Ce qui explique peut-être la différence avec Camus. P. Willems a expliqué autrement, par un sentiment d'incertitude linguistique dû à sa situation de francophone en Flandre, le refus de l'abstraction et le goût de l'imaginaire.

² Voir : *Le Monde de Paul Willems*, op. cit., pp. 239-248.

³ On trouvera un développement de ces hypothèses dans *Lire Blessures de Paul Willems*, à paraître, Bruxelles, Pré aux Sources, 1989, coll. Mise en œuvre n°2.

Blessures

Le pluriel de ce titre, *Blessures*, nous invite suffisamment à le voir : il ne s'agit pas seulement de la blessure de Suzanne, mais aussi d'autres plaies que, par une sorte de contamination métonymique et métaphorique, la première semble provoquer. La jeune fille elle-même est d'ailleurs doublement atteinte, puisqu'elle se retrouve « blessée une seconde fois » par la défection de Nicolas entré chez Maria (p.148). Le jeune homme est lui aussi touché : « Nicolas se taisait obstinément lorsqu'on prononçait le nom de Suzanne. Il avait alors des yeux de lièvre blessé » (p.146) ; sa mère retourne la couteau dans la plaie : « Caroline avait rouvert la blessure. — Oui, pensait-il, je suis aussi blessé ! » (p.149).

Si la déchirure de Nicolas est morale, le mal de Félip semble d'abord physique. Comme la jeune fille qui heurte une hache oubliée après la lutte contre l'incendie, « le » Félip est une victime indirecte du feu, puisque tout son corps est saisi par la chaleur de la fièvre : « Et Félip [...] entendit : "Le feu a pris au bois !" Ah ! Le feu était en lui depuis des heures (...) » (p.55). En lui, et autour de lui, à cause du contexte de l'incendie et aussi à cause des roses rouges qui tapissent sa chambre. Ces « fleurs de feu » sont ailleurs comparées aux « fesses » de Maria, personnage incendiaire s'il en est, comme nous le verrons. La maladie de Félip, à vrai dire, s'aggrave comme celle de Suzanne dans la mesure même de l'abandon où sont laissés les deux personnages ; les maux physique et moral ne sont pas seulement des métaphores l'un de l'autre, ils agissent l'un sur l'autre. Ce feu qui l'entourne et en définitive le tue, Félip ne parvient pas à en être seulement réchauffé : on le voit se blottir en vain contre le poêle dans le café (p.25-26) ; c'est sans doute que la chaleur des flammes est inséparable d'une certaine forme de vie cruelle (et de sexualité, nous le verrons) qui est inconciliable avec l'innocence.

Les blessures de Suzanne, de Nicolas et de Félip s'incrivent dans le contexte d'un traumatisme plus général vécu par « la terre ». L'incendie qui la dévaste est en effet marqué des mêmes signes : blessure, plaie, fièvre, et les personnages ne manquent pas de formuler eux-mêmes les rapprochements qui s'imposent lorsqu'ils évoquent la « cicatrice » du paysage (p.116, 147, 149). Cependant tout ceci, où l'on voit bien à l'œuvre les *reflets*, tantôt métaphoriques, tantôt métonymiques, se donne à lire dans l'ordre de la thématique, essentiellement à partir des champs lexicaux du feu ou de la santé.

A considérer plus attentivement la matière sonore des mots, on s'arrêtera d'abord à cette expansion du terme blessure : « Suzanne était *blessée* à la *figure* » (p.107), qui a l'avantage d'attirer notre attention sur le signifiant *-ure*, particulièrement prolifique dans le roman ¹. Il serait fastidieux de citer ici tous les *suppure*, *vomissure*, *pourriture*, *brûlure*, *blessure*, *morsure*, ou *figure* qui parsèment le texte. Ces termes se rapportent aux dommages physiques subis par les personnages de Suzanne et Félip, ou infligés à ces éléments à la fois cosmiques et locaux que sont la terre et la nuit. On peut observer d'autre part que la vomissure ou le pus (ce mot n'est pas présent dans le texte) sont les résultats liquides et ultimes de la blessure, comme les épanchements nécessaires à son évolution vers la mort après quoi tout peut « reverdir ». L'orage final participe ainsi de la fin d'une maladie (« le mal qui depuis longtemps pesait sur nous ») en même temps que d'une régénérescence.

Revenons au mot blessure, pour y apercevoir, outre le *S* que Suzanne ne peut plus dire, les mots *blé* et *sûr*. Nous reviendrons plus loin au mot blé, dont le signifié nous renvoie à l'idée de pain, et donc aussi à la blancheur de la farine et de la mie. Le signifiant *blé* est quant à lui proche de *plaie* et de *lait*. Cette plaie qui *suppure*, c'est celle de « Suzanne la pourrie » (p.149) ; or nous retrouvons un synonyme de pourri dans *sûr* ou *sûri*, adjectifs utilisés pour qualifier le lait que Maria ramène à Félip. Tout se passe comme si, entre les mains de la tenancière, le liquide bénéfique (et blanc) destiné à la guérison des innocents ne passait pas ². Signifié et signifiant s'entremêlent ici, formant un réseau dont les mailles sont extrêmement serrées. Maria semble en avertir Léonie d'abord : « Quand il faut prendre du lait, c'est signe qu'il y a quelque chose de pourri » ; ensuite les clients : « Cette fille est pourrie » (p.98). Destin parallèle et prémonitoire de Félip, qui « ressemblait à du beurre (lait) rance (*sûr*) » (p.47). Curieux tremblement de la causalité, ici très peu naturaliste : le remède devient la source même du mal, après en avoir été l'indice, comme si l'innocence elle-même était la maladie insupportable, conclusion qu'atteste d'ailleurs la fin du roman. On avait auparavant pu lire cette phrase : « On dirait qu'avant

¹ Il l'était plus encore dans la première version (Gallimard, 1945). Quelques mentions, jugées trop insistantes, ont été supprimées par l'écrivain pour l'édition Labor (entre autres modifications).

² Maria, de la même manière, renverse « involontairement » la cruche blanche de Léonie qu'elle a attirée dans le café (p.27).

d'être frappés, ils sont déjà blessés » (p.124). Au contraire, santé et malfaisance s'accordent et prospèrent.

Nommer

On sait que le nom d'un personnage romanesque peut être lourd d'indices concernant son caractère, son destin ou ses relations avec d'autres. Il en va ainsi d'Oscar dont le patronyme, Trogh, évoque à la fois l'idée de négoce (troc) et, anagrammatiquement, celle de grosseur ; ces deux traits sont effectivement indissociables du prétendant de Maria. La finale de son prénom n'est peut-être pas moins significative ; *CAR* évoque en effet la charrette du personnage, mais aussi bien, via l'antique *carrus*, la carrière solaire dans le ciel, comme le souligne le début du roman : « Oui, le jour, dans un tapage triomphant de météores, craquant de lumière et de bière, menait sa charrette de l'est à l'ouest » (p.14).

Le groupe phonétique *AR* apparente, d'autre part, les obèses du roman, Maria, Oscar, Caroline, ceux qu'on trouvera ligüés contre Suzanne ou, à tout le moins, contre l'amour de Suzanne et Nicolas. Un même type de parenté sonore lie Nicolas et Nogat, qui sont au départ les défenseurs de Suzanne (sans compter le chien Nac).

Relevons enfin que la syllabe *Lé*, à l'initiale de Léopold et de Léonie, unit le vieux couple par le lien du lait, boisson dont ce n'est pas le lieu ici de montrer en détail de quelle manière elle s'oppose à la bière.

Feux

Associé à Oscar dès le début du récit, l'astre solaire est un de ses principaux acteurs. Figure du destin, c'est en définitive lui qui détermine le manque à combler, tant en ce qui concerne la terre qu'il incendie que pour ce qui concerne les êtres, Félip dévasté par la fièvre au moment de l'incendie, Suzanne blessée par la hache d'un des sapeurs bénévoles. Destinateur de la souffrance, il a aussi ses familiers, les gros, les ronds, les rouges, ceux qui transpirent d'abondance à cause de la bière, à cause de la chaleur, ou grâce à elles.

La présence du soleil se fait sentir surtout au début et à la fin du roman, ouvrant et refermant la boucle d'un cycle annuel qui passe d'un été accablant à un autre sans que soient vraiment ca-

ractérisées les saisons intermédiaires, que l'on devine pourtant à l'aide des trois épisodes des roses de décembre, de la messe de Noël et du poirier qui a fleuri trop tôt. Ce cycle annuel, comme dans l'œuvre de Marie Gevers, a bien valeur de synecdoque (un an représentant tous les ans), mais, contrairement à ce qui se passe du point de vue de l'auteur du *Plaisir des Météores*, l'ensemble est ici déséquilibré au profit de la seule canicule¹. Celle-ci est résolument néfaste, le premier été amenant la mort de Félip, le second celle de Suzanne. Certes, la plaie de la terre quant à elle se cicatrise, mais il faut attendre l'orage, appelé par la chaleur comme la bière et d'ailleurs explicitement comparé à celle-ci, pour que la délivrance soit complète. Or l'orage, post hoc ergo propter hoc, n'advient qu'à la pendaison de la jeune fille ; de la même façon, il ne pleut qu'après que Félip est enterré (p.95).

L'influence solaire est profonde mais, si elle s'exerce en faisant de tel événement la cause d'un autre et en déterminant à la fois la temporalité et le climat du récit, elle agit également par la dissémination des mots qui lui sont liés en dehors de toute perspective météorologique. Nous avons dit le rôle qu'elle avait dans la mort de Félip et de Suzanne. Il reste donc à examiner l'étrange personnage de Maria ; celle-ci semble tantôt une sorcière maléfique, douée d'une volonté consciente : c'est Maria à la Messe de Noël (« De toute sa force, elle dirige la messe et sa prière contre Suzanne. / Alors, elle bâtit lentement son plan d'action », p.123) ; tantôt, le plus souvent, on la voit agir mécaniquement, comme habitée par un instinct néfaste qu'elle contrôle à peine. Or, Maria est particulièrement liée à la chaleur, qui la rend « luisante » de transpiration et donc désirable aux yeux d'Oscar, lui-même associé au soleil comme nous l'avons vu.

En entrant chez Maria, les personnages, sauf Félip, s'aperçoivent qu'« il y a du feu ici » (p.102) ; c'est peut-être à cause des pensées « ardentes » que nourrit la tenancière, adjectif où l'on ne lirait pas le sens étymologique s'il ne revenait ailleurs pour désigner « la roue ardente de l'été » (p.109), en une métaphore qui renvoie à la fois au carrus solaire et au supplice de la roue. « Avoir le cœur et le ventre cuisants » est rapporté au même personnage, et aussi cette expression : « J'ai le brûlant à l'âme »². Ne dit-on pas encore de Maria qu'« elle fut la proie du

¹ Voir «Traces d'un discours antérieur dans *Blessures* de P. Willems», in *Textyles*, n°3, mai 1986, pp.54-59.

² P.51. La phrase qui précède n'est pas moins intéressante : « (...) l'idée de Nicolas le pointu lui remonta de l'estomac comme une aigreur. » L'aigre

feu » (p.84-85) ? Saisie par les flammes sans en être vraiment la victime, elle cherche délibérément leur proximité : « elle désirait les flammes », ne craignant pas de s'exclamer : « que l'incendie s'étende, [...] qu'il nous viole » (p.58). Appel entendu : « Un incendie envahissait son corps » (p.85). Même acharnement à subir le mal au cours de l'épisode de courtoisie inversée où l'on voit Maria faire l'assaut d'Oscar dans sa chambre : « Fais-moi mal » (p.104) ¹.

Il est difficile de ne pas voir que la plupart de ces notations ont un rapport avec la sexualité, du moins avec une certaine sexualité de conquête, d'affrontement et de domination violente vécue avec le charretier. Mais on s'égarerait peut-être à se servir ici des notions de sadisme ou de masochisme, par ailleurs quelque peu usées par le discours critique ; en effet, il s'agit sans doute moins pour l'écrivain de faire un portrait psychologique individuel que de poser à un niveau général la question du mal et de son incompréhensible raison d'être. Question d'autant plus impossible que, dans l'histoire, la chaleur reste une caractéristique du vivant : Oscar et Maria prospèrent. Tout au début, quand le destin de Suzanne ne se trouve pas encore engagé dans son rêve de pureté avec Nicolas (qui « veut un peu de fraîcheur », p.18), Oscar semble l'inviter à un tout autre choix : « Un jour, il y aura quelqu'un qui te fera chaud partout » (p.17).

Ce qui doit retenir notre attention au sujet de l'écriture elle-même, ce sont les jeux de mots, les doubles sens produits par des termes comme « ardents ». On appréciera dès lors comme il convient cette métaphore, formulée à propos de Maria qui jouit de voir revenir sans cesse Nogat au chevet de Suzanne : « elle ris-solait d'aise » (p.96). Ou cette invective de Maria à Félip qui tend en vain ses mains vers le poêle : « Il y en a d'autres qui connaîtront le chemin de ma chaleur » (p.25), celle de ses « grosses cuisses brûlantes » (p.88) ; effectivement, tandis qu'Oscar la poursuit, le narrateur précise qu'« un incendie embrasait sa chair » (p.84). Pourtant, la sexualité n'est encore une fois que le reflet d'un mal plus général ; c'est ce qu'atteste cette réflexion du Félip, désignant sa maladie comme à travers le per-

renvoyant à ce qui est sûr ou sûri, on voit comme psychologie et physiologie mêlent ici leurs catégories, et pourquoi c'est l'idée d'un Nicolas *maigre* et pur qu'il s'agira de vomir.

¹ De l'autre côté, Léonie se sent « blessée » par Maria, et se demande : « Pourquoi me veut-on du mal ? » (p.36).

sonnage de Maria qu'il vient de repousser mentalement : « Chaleur qui me brûle les yeux, femme brûlante du jour qui danse sur les chemins... » (p.88)¹. L'écrivain tire tout le parti possible d'un simple phénomène de polysémie, au départ du mot chaleur.

Pain

Le réseau, qu'arbitrairement nous examinons ici à partir du mot *PAIN*, présente un jeu plus complexe d'imbrication du signifiant et du signifié.

Le pain est lié, pour Suzanne, à la table de Léonie, où la jeune fille retrouve « l'odeur du pain, du café et de sa mère » (p.38). Lorsqu'elle imagine son avenir avec Nicolas, c'est encore sous une enseigne boulangère ; elle rêve en effet d'une ferme qu'ils gèreraient ensemble, où l'on produirait une farine si merveilleusement blanche que les autorités du pays — les pères imaginaires : le curé, le bourgmestre, le roi — viendraient tour à tour s'en étonner et en quelque sorte la reconnaître. De l'avis du curé, ces pains qu'elle rêve de fabriquer seraient « des pommes de pin dorées » (p.39), curieuse alliance de Suzanne (« En la voyant, on pensait à une pomme ou à du pain frais... », p.16) avec Nicolas, dit Nicolas le pointu, qui était « un pur, un très sérieux, comme un sapin avec toutes ses jeunes pousses » (p.19) ; cette alliance, placée sous le signe de la pureté blanche de la mie, est tout le contraire de l'association d'intérêts que méditent Oscar et Maria, pris dans un imaginaire de prospérité économique et de propreté artificielle : les petits gâteaux qu'on fait en ville sont moins bons, dit-on, que ce pain blanc dont rêve Suzanne.

Les affinités du *PIN* et de Nicolas sont nombreuses : au jeune homme est ainsi associé un lieu particulier, cette pinède qui jouxte le chemin de sable et dont on dit qu'il s'agit du « petit bois de Nicolas » (p.21). C'est là que les amoureux se donnent rendez-vous et se fiancent, c'est là encore, symétriquement, que Nicolas se dérobe au dernier appel de Suzanne qui est venue l'y chercher, à la fin du récit.

Très cohérent apparaît dès lors le geste répété de Maria pour casser les branches des jeunes sapins lorsqu'elle passe à cet endroit (« Quelle saloperie les sapins ! [...] il faudra tout abattre

¹ Cette citation rend évidente la parenté quasi mythologique d'Oscar et de Maria, si l'on veut bien se souvenir de l'incipit du roman (voir supra).

ici ! », p.43 et p.57). Cette autre blessure se trouvera accomplie par le meurtre symbolique du jeune bouleau de Nicolas, meurtre perpétré par Oscar et Maria saoulés de bière et se préparant à ce qu'il faut bien appeler un accouplement. Entre sapin et bouleau, nulle affinité sonore, mais des liens sémantiques (jeunesse, verticalité, pauvreté du sol) et, pour achever la boucle, l'idée de blancheur qui associe bouleau et pin via l'homophonie du pain.

Remarquons encore ceci : lorsque Maria lance Irène à la poursuite de Nicolas qui passe le coin, le prétexte qu'elle lui fournit est d'aller chercher un pain (p.105). Si l'on veut bien se rappeler que les sentiments (?) de Maria sont ambigus à un certain moment, et qu'elle semble vouloir prendre la place de sa fille dans cette quête, on ne s'étonnera pas de lui entendre dire : « Tu n'iras plus chercher le pain, j'irai moi-même » (p.143).

Blessures, comme l'a fait remarquer Alberte Spinette, constitue à certains égards une œuvre à part ; il n'empêche que ce roman n'en est pas moins marqué par la question de la souffrance, qui traverse romans, nouvelles et pièces de théâtre, ainsi que par des procédures lexicales et stylistiques lisibles dans toute la production de l'écrivain.

Les éléments textuels que nous avons observés ci-dessus, parmi bien d'autres possibles, ne se sont pas présentés seuls, comme de simples phénomènes objectivables : leur repérage n'était pas dissociable d'hypothèses de lecture qui engagent l'ensemble du roman. Par ailleurs, leur description nous a requis d'ouvrir, même en peu d'espace, une réflexion sur le langage de l'écrivain ; pour rendre compte de démarches somme toute assez différentes en dépit de leurs points communs, la critique a invoqué le même facteur biculturel lorsqu'il s'est agi de cerner dans leur matérialité les mots utilisés par Marie Gevers et par Paul Willems. Aucun de ces deux-ci n'a d'ailleurs manqué d'apporter son témoignage à l'appui de cette façon de voir. Cependant, le principe d'une détermination par le contexte socio-culturel, pour utile qu'il soit d'un point de vue historique ou institutionnel, doit être complété par une approche intérieure de chaque œuvre, où s'imbriquent la forme du matériau signifiant et sa légitimation dans l'ordre du sens (ou du non sens, bien sûr). C'est ce que nous avons tenté de formuler en début d'article ; le foisonnement de signes, dont nous n'avons pu donner que quelques exemples, est quelque part aussi un aveu d'impuissance, il n'est pour s'en persuader que de comparer, dans *Blessures*, le rapport de Maria au langage et celui

de Suzanne ; grosseur et maigreur du discours, n'était ce rêve, sans doute, de très jeune fille qui s'imagine des pères moins désarmés que Léopold ou Nogat.

Pierre Halen
Université catholique de Louvain