



Universidad de Valladolid



GRADO EN LENGUAS MODERNAS Y SUS LITERATURAS

TRABAJO DE FIN DE GRADO

L'enjeu de l'écriture dans *La cathédrale de brume*,
de Paul Willems, en parallèle avec d'autres œuvres
françaises

Presentado por:

Claudia Escalada Anta

Tutelado por:

Dorine Bertrand

Curso

2018-2019

INDEX

INDEX.....	2
RÉSUMÉ.....	4
RESUMEN.....	4
SUMMARY.....	5
INTRODUCTION.....	6
Contextualisation : raisons et objectifs.....	6
État de la question.....	7
Annonce du plan.....	8
I. L'AUTEUR ET SON OEUVRE	9
II. MÉTHODOLOGIE.....	12
III. COMMENTAIRE COMPOSÉ.....	15

CHAPITRE 1

Un voyage mythique

1.1. Le règne naturel.....	15
1.2. De la divinité au mythe.....	17
1.3. La sublimation de l'ici-bas: le réalisme magique	19

CHAPITRE 2

Une écriture profonde : entre rêve et souvenir

2.1. La démarche de l'écriture	22
2.2. L'onirisme et la rêverie.....	24
2.3. Les mémoires.....	28

CHAPITRE 3

Un monde de l'entre-deux

3.1. La noirceur vitale.....	31
3.2. Les paires opposées: le miroir et le sublime.....	33
3.3. L'écriture de l'insaisissable et l'insaisissable de l'écriture.....	35
CONCLUSION.....	40
Ouverture.....	40
RÉFÉRENCES PRINCIPALES.....	41
RÉFÉRENCES COMPLÉMENTAIRES.....	43
ANNEXES.....	44

RÉSUMÉ

Dans ce *Trabajo de Fin de Grado*, nous présentons une analyse littéraire du récit *La cathédrale de brume*, de l'auteur belge Paul Willems (1912-1997). L'enjeu de cette nouvelle semble être un pèlerinage nocturne vers une cathédrale de vapeur. Or, nous savons repérer sous cette histoire banale la description du parcours que Willems emprunte pour aboutir à l'écriture. Notre objectif est justement de faire ressortir ce processus métalittéraire qui se devine à peine et dont nous soulignons l'originalité. Du point de vue méthodologique, nous avons opté pour le commentaire composé, qui jouit d'une haute considération dans le milieu universitaire français. Il nous a permis de rassembler les différentes idées qui demeuraient mélangées dans le récit et de dévoiler le contenu symbolique du même. Nous avons donc prouvé que, dans cette nouvelle de Paul Willems, la nature tient une importance de premier ordre en tant que source d'inspiration, d'où sa sublimation au rang de mythe. Nous avons également montré que les créations de Willems puisent nécessairement de ses souvenirs personnels, qui sont travaillés par le rêve avant de devenir écriture. Nous avons enfin dévoilé le rôle contradictoire que détient le silence, un élément qui, en réalité, est un fidèle miroir de la conception duelle de l'existence de l'écrivain belge.

Mots clé : écriture / rêve / cathédrale / nature / brume / mémoires / silence.

RESUMEN

En este *Trabajo de Fin de Grado*, presentamos un análisis literario del relato *La catedral de niebla*, del autor belga Paul Willems (1912-1997). La aventura que se desarrolla en este cuento parece ser una peregrinación nocturna a una catedral de vapor. Sin embargo, creemos poder identificar bajo esta historia corriente la descripción del recorrido que sigue Willems para conseguir escribir. Nuestro objetivo es precisamente sacar a la luz este original proceso metaliterario. En lo que respecta a la metodología, hemos escogido la técnica del comentario compuesto, muy extendida en el mundo académico francés. El comentario nos ha permitido discernir las diferentes ideas que se encuentran entremezcladas en el relato y revelar el contenido simbólico del mismo. De esta manera, hemos demostrado que, en esta historia de Paul Willems, la naturaleza tiene una importancia primordial como fuente de inspiración, de ahí que sea sublimada al rango de mito. También hemos constatado que las creaciones de Willems se basan en

sus recuerdos personales, que son trabajados por el sueño antes de convertirse en escritura. Por último, hemos revelado el papel contradictorio del silencio, un elemento que, en realidad, refleja fielmente la duplicidad de la existencia que concibe el escritor belga.

Palabras clave: escritura / sueño / catedral / naturaleza / niebla / recuerdos / silencio.

SUMMARY

In this *Trabajo de Fin de Grado*, we present a literary analysis of the story *The Cathedral of Mist*, by the Belgian author Paul Willems (1912-1997). The main adventure of this tale seems to be a night pilgrimage to a steam cathedral. However, we are able to identify under this commonplace story the description of the path that Willems follows to reach writing. Our objective is precisely to bring out this original metaliterary process. With respect to the methodology, we have chosen the compound commentary, a technique that is largely used in the French academic world. It allowed us to bring together the different ideas that remained mixed in the tale and to reveal the symbolic content of the same. This way, we have proved that, in this short story by Paul Willems, nature is of prime importance as a source of inspiration, hence its sublimation to the status of myth. We have also shown that Willems' creations are based on his personal memories, which are worked on by the dream before becoming writing. Finally, we have revealed the contradictory role of silence, an element that is actually a faithful mirror of the Belgian writer's dual conception of existence.

Keywords: writing / dream / cathedral / nature / mist / memories / silence.

INTRODUCTION

Contextualisation : raisons et objectifs

Pour ce *Trabajo de Fin de Grado*, nous avons opté pour nous engager dans une analyse littéraire du récit *La cathédrale de brume*, de l'écrivain francophone belge Paul Willems (1912-1997).

Ayant passé son enfance en pleine nature et instruit dans la rhétorique des classiques français, Paul Willems démarre sa production littéraire lors de l'âge adulte, suite au traumatisme émotionnel provoqué par sa participation à la Seconde Guerre Mondiale. Willems compose désormais nombre de pièces théâtrales mélangeant toujours les angoisses aux bonheurs vitaux, dont *La ville à voile* (1967) ou *Il pleut dans ma maison* (1976), de même que plusieurs récits courts d'une charge philosophique importante. À cette dernière catégorie appartient *La cathédrale de brume* (1983), où Willems raconte un voyage au bout de la nuit qui dissimule une autre aventure : celle de l'écriture.

Nous faisons reposer principalement le choix de *La cathédrale de brume* sur notre envie d'explicitier l'allégorie de l'écriture que l'auteur propose dans le récit : elle a beau rester sur un plan secondaire, elle demeure le contenu essentiel que Willems tient à transmettre, d'après-nous. En effet, dans ce récit, nous avons affaire à un processus d'écriture très personnel, traduisant la croyance willemsienne que tout au monde s'avère être dual : l'ici et l'ailleurs se côtoient, la joie et le malheur se chevauchent.

En outre, nous tenons à étudier le caractère *onirique* de la nouvelle, terme à être compris à double sens : d'une part, nous référons à l'introduction du genre littéraire du merveilleux dans l'œuvre de Willems ; de l'autre part, nous soutenons que le rêve, en tant que le mécanisme travaillant sans cesse les mémoires cachées dans le subconscient, reste un outil incontournable pour l'auteur au moment de se dévouer à son métier.

En tout cas, nous ne serions pas parvenues à concevoir ce sujet sans notre stage Erasmus aux *Archives et Musée de la Littérature* de Bruxelles, où nous avons découvert un univers littéraire en français dont nous, en tant qu'étudiante des manifestations francophones, n'avions pas néanmoins aucune connaissance. Au sein de cette littérature étrangère, nous nous sommes en plus heurtées aux problèmes métaphysiques et linguistiques éprouvés tout particulièrement par les écrivains belges, justement en raison

de leur appartenance à ce pays qu'ils croient inachevé ; des questionnements qui diffèrent donc souvent des français. Nous avons ainsi jugé pertinent de nous faire écho de leur originale conception vitale, la belgitude.

Or, il est indéniable que les lettres belges se sont développées parallèlement aux françaises dû à la longue tradition et prédominance culturelle de l'Hexagone ; aussi est-il que nous avons voulu inclure dans ce travail un corpus de textes français plus ou moins connus pour mieux comprendre les sujets de Willems.

En somme, nous avons l'intention de faire connaître un soupçon de la littérature belge ; en plus, nous souhaitons donner à voir qu'il existe une similitude thématique, stylistique, voire de mérite, entre Paul Willems et ces écrivains français dont nous parlerons par la suite.

État de la question

Afin de développer une analyse cohérente et académique de l'œuvre, nous nous sommes dévouées à une recherche minutieuse des études qui ont déjà examiné *La cathédrale de brume*, de même que de celles qui approfondissent les sujets traités ici.

D'emblée, nous avuons que nous n'avons trouvé aucun essai sur notre nouvelle : il est certain qu'elle demeure l'une des compositions les plus méconnues de Paul Willems, non seulement parce qu'elle fait partie de ses œuvres tardives, mais aussi, si l'on ne prend pas en compte la sous-histoire sur l'écriture (qui, en fait, reste énormément difficile à dégager), nous ne sommes face qu'à un conte merveilleux plutôt banal. En outre, notre récit relève de la prose, tandis que toute la renommée de Willems est fondée sur ses pièces de théâtre, d'autant plus que l'on a toujours tenté de le rapprocher du grand dramaturge du symbolisme belge, Maurice Maeterlinck.

Bref, nécessitant une matière prime théorique sur laquelle travailler, nous avons lu des essais critiquant d'autres compositions de Willems, aussi bien que des écrits de l'auteur passant revue à sa propre trajectoire. Nous en citons d'abord *Le Monde de Paul Willems* (1992), qui réunit les études les plus importantes concernant l'œuvre willemsienne, dont celles de Marc Quaghebeur (directeur des *Archives et Musée de la Littérature*) et de l'écrivain belge Paul Émond. Nous avons compté en plus sur *Un*

arrière-pays : rêveries sur la création littéraire (1989), qui se veut la transcription de trois conférences données par Willems lorsqu'il prit possession de la Chaire de Littérature à l'Université de Louvain-la-Neuve.

Toutefois, nous tenons à penser que le manque d'articles sur *La cathédrale de brume* nous a bénéficiées : tout ce que nous déclarons dans notre essai s'avère être une nouveauté en quelque sorte. D'après-nous, l'apport principal de notre travail de recherche reste pour nous l'association de l'œuvre willemsienne à celles des auteurs français du XIXe et XXe siècles étudiés lors du parcours universitaire : aussi se succèdent-ils le long de notre étude Baudelaire, Stendhal ou Proust.

Annonce du plan

Notre travail est organisé en trois grandes parties : à la suite de cette *Introduction*, nous proposons deux divisions à caractère théorique : nous présentons d'abord *L'auteur et son œuvre*, à savoir, les événements les plus pertinents de la vie de Willems et ses compositions les plus célèbres ; nous nous consacrons ensuite à la *Méthodologie*, afin de faire ressortir les aspects clés à maîtriser pour aboutir au genre d'analyse que nous allons mettre en œuvre dans cet essai. En dernier, nous développons, logiquement, notre *Commentaire composé*, comprenant les trois chapitres thématiques et la *Conclusion* que nous en avons tirée.

Cela dit, nous passons à la présentation du plan de notre commentaire. Dans *La cathédrale de brume*, nouvelle de l'écrivain belge Paul Willems, le pèlerinage nocturne entrepris par les personnages ne paraît pas distinct du parcours mental que l'auteur suit lorsqu'il se dédie à la création littéraire. En fait, l'écriture semble le reflet du réel vécu par les protagonistes : changeante, contradictoire. D'autre part, le récit métalittéraire se déroule presque à la dérobée du lecteur, qui doit creuser sous les mots littéraires pour saisir ce sens sous-jacent.

Par conséquent, nous tenons à nous demander comment Willems parvient à exprimer sa conception duelle de l'écriture tout en réalisant l'acte, qui prend la forme d'un conte merveilleux.

Nous analyserons dans une première partie les motifs thématiques les plus évidents, à savoir, les différentes manifestations de la Nature et l'allure religieuse que présente l'histoire. Ces deux sujets convergeront sur la notion de « mythe », qui s'avère être le statut que Willems veut conférer à son récit en l'encadrant dans le courant du réalisme magique.

Sachant que, dans *La cathédrale de brume*, il est question d'un monde de symboles, nous traverserons l'horizon métaphorique dans notre deuxième partie : nous dévoilerons d'emblée le sens implicite de chaque événement pour faire surgir le processus qui mène vers l'écriture. Afin d'aboutir à ce miracle, Willems emploie une démarche onirique, qui en réalité débouche sur une recherche des débris du temps passé.

L'auteur est effectivement hanté par le passage du temps, d'où le négativisme qui semble s'emparer du dénouement de l'histoire. Nous montrerons cependant que celle-ci ne reste que l'une des deux faces du miroir contradictoire qu'est la vie. Ainsi, nous remarquerons que, même au sein de l'écriture, le silence tient une présence incontournable. De cette manière, nous prouverons dans cette troisième partie que Willems est bel et bien un écrivain de l'entre-deux.

I. L'AUTEUR ET SON ŒUVRE

Voici un titre qui, dans sa simplicité, est idéal pour comprendre la conception de la création littéraire que détient Paul Willems : au commencement, il se trouve l'Auteur en tant qu'être vivant qui expérimente le monde et qui crée des mémoires ; après, l'Écriture arrive à lui. Nous remarquons cela pour donner à comprendre que, même si Willems s'est inséré dans un tel courant littéraire ou s'il a été influencé par certains écrivains belges ou étrangers, son œuvre reste vraiment personnelle : l'ensemble de ses souvenirs reste la source principale de sa littérature.

D'où que nous allions nous concentrer maintenant sur les apprentissages vécus par l'écrivain belge lors de ses années de jeunesse davantage que sur le contexte historico-social de l'époque, surtout parce que nous en ferons mention le long de notre travail.

Paul Willems naît en 1912 à Missembourg, le domaine familial à la campagne anversoise dont l'auteur mettra toujours en avant l'étang et le jardin : « J'ai passé mon

enfance et mon adolescence au paradis. Missembourg, ma maison natale entourée d'eau et d'haies, était isolée et protégée du monde. » (Willems, 1989, p.11). Ce cadre naturel digne d'un conte de fées inspire aussi la mère de Willems, l'écrivaine Marie Gevers, pour la création de ses romans de thématique amoureuse et de ses contes aquatiques.¹

Le monde des lettres devient nécessairement familier pour Willems, d'autant plus que la mansion compte sur une énorme bibliothèque où l'enfant s'amuse bien à tout lire. De plus, bien qu'il n'assiste pas à l'école, sa grand-mère se charge de lui apprendre la langue française à travers les maîtres du Classicisme. Voilà toute l'éducation théorique dont le petit avait besoin ; le reste des enseignements étaient donnés par l'eau, aux arbres et à la vie : « Les leçons étaient courtes. [...]. À dix heures et demie, ma grand-mère fermait les livres et m'envoyait au jardin. Qu'il pleuve, grêle, vente, neige, qu'il fasse chaud ou froid, hiver comme été : au jardin. [...]. J'adorais. » (Willems, 1989, p.13).

Le décès de sa grand-mère efface en quelque sorte ce bonheur. Désormais, nuit, solitude et création deviennent un seul concept pour Willems (1989) : il commence ses promenades par « l'Anvers-de-nuit », répondant à « l'appel des sirènes » (p.25).

En 1936, le Belge décroche son diplôme en droit, visant rejoindre la Marine militaire. Toutefois, il doit apprendre avant l'allemand : il part alors travailler en tant que précepteur en Bavière. Là-bas, il fait la découverte du Romantisme, le pôle littéraire qui prédominera toujours dans son œuvre.

La dernière expérience de jeunesse se produit en 1940 dans le cadre de la Seconde Guerre Mondiale, où Willems comprend véritablement la souffrance et la méchanceté humaines : parmi d'autres disgrâces, son père et son frère y périssent. Ce bouleversement déclenche néanmoins en lui le besoin d'écrire : « Déjà alors ma provision d'émerveillement et d'angoisse me semblait immense. Et dès ce moment j'ai tenté d'écrire. » (Willems, 1989, p.45). Ces deux sentiments se relayent pour prévaloir dans ses premiers romans : du côté optimiste, Willems conçoit souvent l'existence de la fantaisie au sein de la réalité (*Tout est réel ici*, 1941) ; à d'autres moments, c'est la corruption de l'être humain qui s'empare de tous les univers (*Blessures*, 1949).

¹ Ces productions de Marie Gevers se trouvent référenciées dans notre *Bibliographie complémentaire*.

Encore peu connu comme écrivain, Willems est appelé au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles pour occuper le poste de secrétaire général. Ici, il se met en contact avec les gens des milieux artistiques, dont son collègue Claude Étienne, qui l'encourage à écrire du théâtre. Celui-ci reste en fait le genre qui convient à Willems (1989), vu que c'est l'art total lui permettant de matérialiser au mieux ses ambitions littéraires :

Les voix, le timbre, l'inflexion, les costumes, la musique, le rythme, [...] par sa violence contenue, sa douceur et sa cruauté, donne vie, incarne le rêve le plus prodigieux qui soit. Rien, absolument rien, aucun détail ne nous tire vers la réalité [...]. (p.76).

L'écrivain se couronne de succès en Belgique avec la pièce *Il pleut dans ma maison* (1958), où il est question d'un pêcheur de rêves qui se ressemblent aux mots. Nous constatons que Willems (1992), francophone devant communiquer en Flandres, a beaucoup réfléchi sur le langage :

Bulle : - Quand le reflet dérivera au-dessus de mon filet, je le prends. Ne bouge pas.

(Silence. Ils fument.)

Thomas : - Bulle !

Bulle : - Thomas !

Thomas : - Tu comprends, toi ?

Bulle : - Qu'est-ce que je comprends ? Bouge pas. [...]

Thomas : - Quand elle parle, les mots signifient autre chose que ce qu'ils signifient. [...]. Elle dit : il y a une armoire dans le coin, et il y a pas d'armoire. (p. 29).

D'ailleurs, la dialectique existentielle entre le réel et le reflet parcourt toute l'œuvre willemsienne : elle réapparaît dans *La Ville à voile* (1968) et *Les Miroirs d'Ostende* (1974), où Willems présente les dualités vitales dans toute leur splendeur. Une telle œuvre dramaturgique mérite le *Prix quinquennal de littérature* en 1980.

Vers le crépuscule de sa vie, le Belge retombe dans l'analyse des questions universelles du point de vue pessimiste dans *Elle disait dormir pour mourir* (1983) et *La Vita brève* (1989), s'en approchant toujours par le biais du langage. La citation qui suit relève de la première de ces pièces, où l'héroïne, se trouvant isolée à cause de la guerre avec un dictionnaire pour toute compagnie, méconnaît le sens du terme dont il est question : « Mourir. Qu'est-ce que c'est, mourir ? Qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce que je dois faire ? » (Willems, 1983, p.57).

À côté de sa production théâtrale, Willems développe quelques nouvelles qui réunissent de nouveau le tragique et le bonheur : *La cathédrale de brume* (1983) et *Le*

pays noyé (1990), des récits issus de ses mémoires de jeunesse, en restent les plus importantes.

Willems meurt en 1997 dans sa ville natale. Il est reconnu dans le milieu littéraire belge comme un dramaturge de l'entre-deux, dont le haut degré de symbolisation et l'instabilité du réel rappellent à Maeterlinck, tout en possédant un imaginaire inédit.

En ce qui concerne *La cathédrale de brume*, elle s'agit en premier d'un ensemble de nouvelles qui paraissent en 1983. En plus de l'histoire qui nous occupe, nous y signalons les essais *Lire et Écrire* : ils témoignent de la conception de l'activité littéraire soutenue par Willems et nous seront donc très utiles pour le développement de notre travail.

Retournant à notre objet d'étude, nous considérons *La cathédrale de brume* comme un récit étant à mi-chemin entre la production autobiographique et le conte. Nous y contemplons la construction d'une église de vapeur, qui s'avère le lieu de pèlerinage choisi par un groupe de jeunes pour la veille de Noël. La froide nuit de la forêt est sur le point de tuer les amis, mais ils y survivent pour pouvoir s'émerveiller devant le miracle que le jour amène. On dirait plutôt un mirage : l'édifice cristallin rejoint aussitôt le néant et la joie goûtée s'évanouit au profit de l'oubli et de la mort. Serait-ce que la vie, tout comme l'écriture, ne saurait être dépourvue du malheur ?

II. MÉTHODOLOGIE

Pour la réalisation de ce *Trabajo de Fin de Grado*, nous nous sommes évidemment appuyées sur des matériels bibliographiques, que ce soient des livres en papier ou des œuvres électroniques. Nous remarquons d'ailleurs que, au moment de rendre compte des références consultées dans cette analyse, nous avons employé le format de citation APA.

Au regard de la méthodologie suivie pour la composition de cette étude, nous avons adopté celle du commentaire composé. Nous avons choisi l'un des manuels de référence pour la réussite d'une étude de ce genre : *Le commentaire composé*, de Véronique Anglard (2010), dont nous avons également profité pour élaborer cette partie théorique.

Le commentaire composé est une démarche habituelle dans le système éducatif français, d'où que la description de cette méthode apparaisse dans le Bulletin Officiel du Ministère de l'Éducation nationale :

Le commentaire composé peut se présenter comme un compte rendu qui classe dans un ordre expressif les centres d'intérêt de la lecture. Il peut s'attacher à caractériser le texte en allant du plus extérieur au plus intime et des observations les plus simples aux impressions le plus personnelles. [...]. Seule est exclue une démarche juxtalinéaire [...]. (Anglard, 2010, p.6).

La cathédrale de brume étant un récit à plusieurs axes de lecture et dont la compréhension est parfois difficile, nous pensons que le commentaire composé demeure la structure idéale pour rassembler les groupes d'idées qui traversent le texte et les rendre évidents.

En outre, nous tenons à ce que le commentaire progresse de ce qui nous semble le plus explicite jusqu'aux aspects sous-jacents, dont cette histoire foisonne. Aussi est-il que nous centrons notre première partie sur la lecture littérale de l'œuvre, reportant l'explication de la métaphore aux deux divisions postérieures.

À l'instar de la plupart des commentaires, nous adoptons un schéma à double structure tertiaire : même si ce n'est pas l'organisation obligatoire du travail, elle nous paraît être celle qui rend possible au mieux l'arrangement des idées.

D'autre part, un bon commentaire composé doit demeurer personnel : chaque lecteur doit montrer sa propre interprétation du texte, « sans se limiter à une explication relevant du rappel biographique ou de l'analyse psychologique » (Anglard, 2010, p.7). Quoiqu'il nous ait été incontournable d'avoir recours aux événements qui ont marqué la vie de Willems, d'autant plus que toute son œuvre littéraire n'est qu'un reflet de ses désirs et de ses angoisses, nous nous sommes éloignées de la pure psychanalyse pour mettre en rapport plusieurs aspects de *La cathédrale de brume* avec quelques textes et auteurs francophones bien choisis.

Voici encore un point qui soutient le choix de cette méthode : le commentaire composé reste un outil précieux au moment d'établir des parallèles parmi de différents écrits (il existe même une version du commentaire dite « comparé »). En réalité, nous sommes bien conscientes que, toute singulière que l'œuvre de Willems puisse être, « un auteur n'est jamais isolé dans l'histoire littéraire. Quand il écrit, il se sert de ce qu'il a appris et il ouvre la voie à d'autres. » (Anglard, 2010, p.9).

Enfin, bien que nous ayons affirmé que l'organisation du commentaire est plutôt flexible, nous retrouvons des étapes clé qu'il faut remplir afin de réussir l'exercice. Dans un premier temps, nous avons à repérer l'extrait à commenter : nous faisons mention de l'auteur et de son courant littéraire, aussi bien que de l'inscription du texte dans l'œuvre de l'écrivain et de celle du chapitre dans le livre.

Après avoir identifié le genre textuel et sa typologie, il est nécessaire de dresser une hypothèse de lecture. Ces quelques lignes doivent montrer les axes d'analyse choisis : autrement dit, il est indispensable de mettre en évidence les idées principales que nous allons explorer, tout en expliquant « quelle impression l'auteur cherche à produire sur vous » (Anglard, 2010, p.10). L'hypothèse de lecture amène à la présentation du plan du commentaire, qui résume les contenus à traiter dans chaque partie.

Une fois le commentaire complété, il nous reste seulement à conclure le travail : « une synthèse des éléments essentiels » (Anglard, 2010, p. 26) reste une clôture appropriée. Or, il est également possible d'ouvrir la voie à la réflexion sur un nouveau sujet qui soit en rapport avec celui que nous venons d'explorer, tel que nous avons tenté de le faire.

D'autre part, selon le type de texte littéraire auquel nous confrontons, il est convenable que certains éléments priment dans le commentaire, de façon à faire ressortir les particularités du genre déterminé. Compte tenu des descriptions textuelles que Raucy, Geysant et Lasfargue-Galvez (2008) apportent dans leur livre *Les pratiques du Bac : Le commentaire en français*, le récit de Willems serait compris dans la catégorie du « texte romanesque » ou « récit » (p.76), dont les objets d'étude à commenter s'avèrent être « le narrateur » (p.77), « la mise en œuvre du récit (ou contexte) » (pp.77-8), « le personnage romanesque » (p.78) et « la vision du monde proposée par l'auteur » (p.79). Nous avons parlé de tous ces aspects dans notre commentaire ; cependant, étant donné que *La cathédrale de brume* présente un contenu du genre existentiel, nous avons surtout fondé notre analyse sur ce dernier point.

III. COMMENTAIRE COMPOSÉ

CHAPITRE 1

Un voyage mythique

1.1. Le règne naturel

La primatie thématique de la Nature est indiscutable dans *La cathédrale de brume*. Dès le début, nous observons que les éléments naturels occupent une partie notable de la narration : « La pierre [...] a horreur de l'élan qui lui donne la flèche de l'église. Elle déteste tout ce qui est ailé. Elle souffre dans le vent. » (Willems, 1983, p.47). Voilà quelques lignes du passage descriptif qui ouvre la nouvelle, où Willems joue sur l'opposition des deux possibles matériels de construction d'une cathédrale d'après l'architecte V. : la pierre et la brume.

Cette notoriété de la Nature se perçoit aussi dans l'aspect syntaxique. En effet, le granit et la vapeur prennent d'habitude la position de sujet : ils le font à plus d'une vingtaine de reprises (comme nous venons de le prouver dans la citation antérieure, par exemple), tandis que le bâtisseur se voit relégué à un second plan vu qu'il ne constitue le thème de la phrase que sept fois, bien que ce soient sa sagesse et son dévouement qui ont permis de dresser un édifice en brume : « Après des années de méditation, il construisit une cathédrale de brume » (Willems, 1983, p.47). En fait, cette conduite de l'action verbale de la part des êtres inertes répond au fait que Willems (1983) les revête d'une allure parfaitement humanisée à travers la personnification : « Têtue, elle n'accomplit que son destin qui est de durer. » (p.47).

À la fois, nous repérons des divergences d'ordre syntactique entre les deux matériels. Nous nous en remettons à notre première citation pour remarquer l'impression coupante produite par la pierre : les phrases qui en parlent sont courtes et hachées par des signes de ponctuation. En revanche, lorsqu'il s'agit de la brume, l'expression se rallonge, effet de la fluidité de la vapeur : « V. établit donc à l'aide de souffleries adroitement combinées, des courants d'air chauds qui s'élevaient comme des murs et des colonnes en creux. » (Willems, 1983, p.48). Nous pouvons pousser cette symbolique tout à fait logique plus loin : la pierre renvoie au monde réel et concret, qui va être toujours perçu comme source de malaise, alors que la brume représente l'espoir des rêves.

D'ailleurs, nous sommes de l'avis que, au moment du choix de l'emplacement de la cathédrale, une grande et ancienne forêt apparemment vierge, Willems ne pensait pas seulement à un lieu où l'on a accès aux éléments de construction déjà référés. En réalité, l'enjeu principal consistait à créer un espace où l'irréel puisse être conçu : « [...] ils avaient l'impression de marcher dans une de ces immenses forêts du nord qui n'ont jamais livré leurs secrets ». (Willems, 1983, p.48) ; aussi est-il que le brouillard aurait aussi la fonction d'étaler le mystère sur scène. Nous ne saurions nous empêcher de songer ici à « certains tableaux romantiques » (Willems, 1983, p.53) qui dépeignent un tel spectacle naturel².

En tout cas, nous ne pourrions pas assister au phénomène de la brume sans le concours des « météores » (Willems, 1989, p.13). Nous comprenons sous cette dénomination, adoptée par Marie Gevers, toute situation atmosphérique. Elles sont d'autant plus remarquables dans *La cathédrale de brume* parce qu'elles induisent le déroulement de l'action : « [...] le vent avait tourné à l'ouest, la température s'était adoucie, et la neige s'était mise à tomber à flocons serrés. » (Willems, 1983, p.53). Voici d'ailleurs une énumération concise des états météorologiques typiques à la campagne anversoise.

Avec un tel climat, Paul Willems a nécessairement aimé l'eau : « Avoir traversé l'Escaut à la nage est beaucoup plus important que d'avoir mon diplôme de docteur en droit... » (Émond, Ronse et Van de Kerckhove, 1992, p.58). En effet, pour cet amateur des rives boudeuses, qui trouvait à Ostende sa ville rêvée, l'eau demeure le constituant incontournable imprégnant toute son œuvre ; d'où que le liquide primordial se soit emparé de tous les plans de notre récit.

Si nous nous bornons au domaine physique, nous y repérons tous les états intermédiaires du cycle de l'eau, qui se révèlent évidemment ensemble avec leurs connotations symboliques : la brume représente la condition primaire des rêves et leur insoutenable légèreté ; la rêverie qui « se condensait en gouttes d'eau » (Willems, 1983, p.49) équivaut à l'image mentale plus solide. Ensuite, le givre, sublimation de la brume grâce au miracle, fait appel à la concrétisation finale des idées dans l'écriture effective ; la neige, qui provoque que les branches (cérébrales) des arbres se soumettent au poids

² *Procession dans le brouillard*, Ernst Ferdinand Oehme, 1828 ; *Le Voyageur contemplant une mer de nuages*, Caspar David Friedrich, Kunsthalle de Hambourg (Voir *Annexes*).

immense des flocons légers qui sont les instants (Willems, 1983, p.53), devient l'oubli redoutable.

Finalement, c'est le froid de la dure nuit de gel qui suspend durant l'apogée de l'histoire le déroulement de l'action : « Étrange, me dit-il, toutes les sensations s'ankylosent une à une et la respiration se fait toute petite comme si elle n'osait plus sortir de la poitrine. » (Willems, 1983, p.52). Or, cette solidification de l'action est compensée par une certaine fluidification de la forme, le discours paternel se rallongeant jusqu'à contenir des subordonnées, tel que l'on peut le noter dans la citation précédente.

Malgré tout, la Nature semble partager son importance au sein de l'histoire avec les références religieuses. De même que nous avons réaffirmé le rôle capital du milieu naturel, de même nous prouverons par la suite que la présence de la divinité dans le récit saurait être écartée.

1.2. De la divinité au mythe

La dimension religieuse de *La cathédrale de brume* paraît indéniable au premier abord. D'emblée, l'enjeu narratif reste bien le pèlerinage entrepris par le père et ses amis vers l'église, où ils sont témoins d'un miracle. Nous pourrions en plus signaler deux étapes différenciées dans ce voyage, qui sauraient se correspondre avec celles du chemin de croix : nous reconnaissons dans un premier temps une descente progressive menant aux portes de la mort, ou catabase : « Mon père me raconta qu'ils étaient restés immobiles pendant des heures. [...] « Peut-être allions nous assister à notre propre mort [...] » (Willems, 1983, p.52), à laquelle ils survivent par l'accomplissement du prodige, ou anabase : « Quand le soleil se leva un peu après sept heures, mon père et ses amis poussèrent un cri d'admiration. Certains tombèrent à genoux, [...] » (Willems, 1983, p.52).

Néanmoins, nous nous méfions de cette inclination de Willems envers la religion, surtout puisqu'elle s'avère être très rare dans l'œuvre willemsienne, l'auteur n'ayant jamais adhéré à aucune foi reconnue.

Ainsi, nous préférons tenter de trouver une justification outre que la religieuse à cet ensemble d'allusions divines. Nous commençons par interroger ledit miracle,

« véritable vision qui semblait être une sorte d'aboutissement de notre longue attente gelée » (Willems, 1983, p.53) ; effectivement, les jeunes ont failli devenir de la glace pour pouvoir s'émerveiller un instant devant l'église, dont la brume avait été changée en pur givre. En réalité, quittes à croire à la construction d'un édifice de vapeur, les météores, eux, seraient parfaitement capables d'accomplir cette merveille : nous ne découvririons que la loi fondamentale des changements d'état de l'eau.

Voici un autre exemple qui mettrait en doute la toute-puissance divine : « [...] quelque archange, [...] le soir venu, s'était posé dans le chêne millénaire proche de la cathédrale. » (Willems, 1983, p.49). Nous repérons déjà comment l'ange est traité tel qu'un simple oiseau (les animaux semblent d'ailleurs être dépourvus du statut majestueux conféré au végétal) ; en plus, il nous paraît que la manière de faire référence à cet être surnaturel le dédaigne en quelque sorte, étant donné que l'arbre sur lequel il repose est davantage vénéré que lui, et même, il dépossède à l'archange de son éternité.

Nous pourrions enfin croire à l'affirmation de la chrétienté grâce au motif de la cathédrale, le pivot central de l'histoire. Or, nous connaissons un foisonnement d'auteurs qui ont bâti des récits autour de tels édifices sans donner la primatie aux aspects de la foi : nous en gardons *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo (1831) ; *La cathédrale*, de Joris-Karl Huysmans (1898) ou *Du côté de chez Swann*, de Marcel Proust (1913).

Aussi est-il que, suivant tout particulièrement la lignée du dernier auteur mentionné, la cathédrale willemsienne représenterait avant tout le chef-d'œuvre artistique, fruit du travail acharné du constructeur-écrivain ; d'où l'usage en continu de termes exaltés : « La grande nef était admirable » (Willems, 1983, p.48), « d'admirables iris » (Willems, 1983, p.50) et les risques que les personnages ont couru pour parvenir jusque-là, comme nous avons déjà montré.

En outre, nous pensons que l'auteur belge a voulu profiter du caractère symbolique inhérent à la cathédrale : de même que son histoire, l'église chrétienne incorpore dans ses contours, ses vitres et ses tableaux, des préceptes théoriques plus ou moins déguisés. Nous pouvons maintenant comprendre pourquoi Willems (1989) estime que « la poésie et le sacré suivent les mêmes chemins » (p.3). Voilà, en fait, celle qui s'avère être la véritable religion du Belge : l'écriture.

Malgré tout, nous soutenons que, dans *La cathédrale de brume*, Paul Willems ne cherche pas à montrer son penchant vers une religion (la chrétienne, dans ce cas), mais il fait appel à ce que « la religion », en tant que première construction de la pensée humaine, puisse posséder de mythique, de primordial. Nous appuyons également cette théorie sur les mentions aux histoires populaires pleines de sens transcendantal : « Se souvenant du petit Poucet, ils avaient envoyé l'un d'eux pendant le jour baliser de cailloux blancs le sentier de la forêt. » (Willems, 1983, p.51). Voici une allusion à l'enjeu de la construction identitaire (Tuysuzian, 2008, p.120), même si ce n'est pas la seule fonction que les contes possèdent dans l'histoire...

De cette façon, nous croyons que Willems vise à rejoindre le substrat archaïque commun à toute l'humanité : le mythe, l'une des manifestations de l'archétype, d'après Carl Gustav Jung (1991, p.11)³. En réalité, ce caractère mythique est tout à fait en rapport avec la construction symbolique dont nous avons parlé auparavant : au total, aussi bien les contes que la religion ont placé sous des histoires les expériences fondamentales de l'être humain, dans le but de transmettre indirectement aux générations suivantes tout ce que l'on puisse savoir sur ces processus (et de trouver une explication aux parties obscures, si possible). Sans être trop ambitieuses, nous pouvons affirmer que *La cathédrale de brume* demeure ainsi un récit cachant les questionnements radicaux sur le sens du parcours vital et de la mort.

En guise de lien avec notre partie postérieure, nous nous remettons de nouveau au motif de la cathédrale, cette fois-ci compris comme le lieu-charnière entre l'ici-bas et le là-haut, qu'il soit spirituellement ou physiquement : « Les branches [...] avaient l'air de tenir toute l'église suspendue entre ciel et terre » (Willems, 1983, p.49). En effet, Willems tend à brouiller les frontières entre les éléments connus, tout en consonance avec le courant littéraire où il s'est inscrit : le réalisme magique.

1.3. La sublimation de la réalité : le réalisme magique

Il ne faut pas perdre de vue que, dans les grandes lignes, nous sommes face à une histoire simple, un récit racontant une excursion de jeunesse dans la forêt pour visiter le chef-d'œuvre architectural de la zone. En fait, la cathédrale faite de brume n'a à aucun moment été considérée comme quelque chose d'incroyable par les

³ Nous proposons cette traduction à partir de l'œuvre en espagnol (Voir *Références basiques*).

personnages, mais simplement de surprenant par sa nouveauté, le sentiment éprouvé par les visiteurs étant l'étonnement (Willems, 1983, p.48). Encore, nous estimons que l'avènement du miracle était présumé par les jeunes ; autrement, ils n'auraient pas opté pour la veillée de Noël pour s'y rendre. Nous voulons constater par cela que, vu depuis l'angle des caractères, leur histoire relèverait d'une réalité ordinaire où la magie sait se manifester.

Voilà d'ailleurs ce qui s'avère être le principe fondamental du réalisme magique, un courant littéraire et artistique très important lors du siècle dernier, dont la définition reste toutefois dans le flou. Puisque le réalisme magique est repérable partout dans l'œuvre willemsienne, il nous paraît incontournable d'approfondir sur le sujet : nous procédons désormais à clarifier la notion de « réalisme magique », tout en l'opposant aux styles qui puissent le ressembler.

Nous pouvons assurer que *La cathédrale de brume* ne tient pas du merveilleux traditionnel (celui des contes auxquels Willems fait référence, par exemple) parce que, quoique les personnages acceptent la magie comme appartenant au réel, leur point de repère ne se situe pas dans un jadis et un ailleurs fictifs, mais ils sont accrochés à un espace-temps figé : « Il m'a raconté qu'il y avait passé la veillée de Noël avec des amis en 1909 » (Willems, 1983, p.50). Nous nous retrouvons alors cinq ans avant la Grande Guerre, et dans la forêt belge de Houthulst (Willems, 1983, p.48).

Effectivement, l'histoire se déroule dans le monde que nous connaissons, d'autant plus que tout est soumis aux lois physiques habituelles : « le brouillard suit certains chemins de l'air comme l'eau suit le lit de la rivière » (Willems, 1983, p.48). Voilà deux vérités d'une logique incontestable, dont la première avale la construction de la cathédrale. En fait, l'attachement de Willems à la réalité est tel que son premier livre, où il résume en plus les principes qui animeront toutes ses compositions, s'intitule *Tout est réel ici* (1941).

D'autre part, *La cathédrale de brume* ne demeure pas non plus dans le fantastique, autrement dit, Willems n'entretient pas la possibilité que les faits présentés n'aient pas eu lieu pour de vrai. Même si à la fin de la lecture nous pouvons, évidemment, nous interroger sur la véracité de l'histoire, nous ne saurions ressentir en aucun cas « l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un évènement en apparence surnaturel » que propose Todorov (1970, p.29). Bref, les

personnages ne se questionnent pas sur l'origine des événements arrivés, vu qu'ils relèvent de la « magie » de la Nature.

En outre, Willems a recours à une conception animiste de l'univers plutôt proche de celle des maîtres du réalisme magique sud-américain ; tous les constituants du monde narratif du Belge semblent être dotés d'une vie : « la vapeur [...] était animée de courants ou plutôt d'une respiration. » (Willems, 1983, p.48).

Nous tenons à constater que l'œuvre de Paul Willems ne reste pas un exemple isolé du réalisme magique belge. Ce courant a joui en fait d'une représentation notable parmi les auteurs flamands du XXe siècle, dont nous soulignons, outre que Willems, le « fantastiqueur du réel » Franz Hellens (Denis, 2005, p.1). Nous signalons son premier roman, *Mélusine ou La Robe de saphir* (1952), où il est question d'une cathédrale surréaliste qui ressemble assez à celle de Willems : « M'étant approché, je remarquai que cette cathédrale n'avait ni porches ni vitraux. On n'aurait su dire de quelle matière elle était faite. Ce n'était ni pierre ni métal. » (Hellens, 1987, p. 18).

D'où vient alors ce penchant envers le réalisme magique chez les Belges ? Nous y répondons en empruntant les termes d'une connaisseuse réputée de l'esprit des peuples européens, Madame de Staël. À notre avis, d'emblée par sa localisation géographique, la Belgique demeurerait la synthèse de l'esprit latin cher à la France, caractérisé par le rationalisme (ou « le génie », Necker, 1998, p.43), et la touchante pensée germanique, qui donne lieu au romantisme et au merveilleux (« le goût », Necker, 1998, p.43). Ayant été instruit dans les classiques français, Willems a tellement plongé dans l'étude du folklore allemand lors de son séjour en Bavière qu'il prêcha :

« Presque toute ma formation [...] était à l'époque tournée vers la France. J'ai donc découvert brusquement qu'il existait quelque chose de tout à fait différent et que c'était l'une des formes les plus extraordinaires, les plus profondes, les plus fantastiques de la création artistique. » (Émond et al., 1992, pp.97-8).

Ce basculement entre la littérature méridionale et celle du Nord que ressentent les créateurs belges est ce que l'on s'est donné à appeler la belgitude. Nous rappelons la récente création de l'État belge en 1830 ; nous pouvons ainsi déduire que les auteurs du XXe siècle manquaient encore d'une vraie patrie littéraire. En vue des exemples fournis, nous devinons que les écrivains belges ont retrouvé leur identité notamment dans les courants de l'entre-deux, à l'instar du réalisme magique et du fantastique.

« La Nature est un temple où de vivants piliers / Laisseront parfois sortir de confuses paroles ; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles [...] » (Baudelaire, 1972, p.38). Par le biais de cette célèbre citation de Baudelaire nous résumons les idées incontournables de la première partie de notre commentaire : la Nature se dresse en tant que protagoniste indiscutable et source de toute inspiration dans ce récit où tout ce qui se raconte passe sous le voile du symbolisme.

Nous avons soutenu que, dans *La cathédrale de brume*, Willems présente le voyage d'une nuit, qui se confond avec celui de la vie. Mais il faut encore creuser dans les mots de l'auteur belge pour dévoiler le parcours qu'il cherchait à transmettre dans ce récit : celui de la création littéraire.

CHAPITRE 2

Une écriture profonde : entre rêve et souvenir

2.1. La démarche de l'écriture

Le pèlerinage de nos personnages laisse entrevoir un itinéraire que Willems suit au quotidien : celui le menant à l'aboutissement de l'écriture, moment où « l'univers livre d'un seul coup tout ce qu'il a à donner » (Willems, 1989, p.78).

Nous avons déjà suggéré que l'histoire telle que nous la comprenons de prime abord ne reste qu'une réalité de départ : elle s'avère être le terme comparé de l'*allégorie* de l'écriture que Willems place dans *La cathédrale de brume*. En premier, nous voulons clarifier en quelques mots cette notion issue de la rhétorique classique : l'allégorie « se présente à la fois comme une condensation et une explication : [...] par le développement rigoureux d'un système de métaphores, on aboutit à un effet de réalité. » (Larousse, 2019).

En tout cas, ne trouvant guère de traces explicites du terme comparant de ces métaphores, nous croyons nécessaire de prendre au sens littéral les étapes principales du processus pour ensuite faire ressortir l'ensemble du voyage sous-jacent.

Parmi les premières allusions, nous relevons l'impossibilité de la pierre d'être élevée « au fronton d'un temple » (Willems, 1983, p.47) ; voici un terme polysémique

rappelant également le « front » humain, qui réside dans le « temple » de l'esprit qui est le corps de la cathédrale (et du texte, si nous poussons la figure rhétorique).

Nous continuons notre redécouverte en exposant la nature de la brume : « le brouillard ne se laissant pas tailler ni cimenter, la construction fut difficile à réaliser. » (Willems, 1983, p.48). Dans ce point-ci, la vapeur de Willems rejoint la pierre de Baudelaire (1972), vu que tous les deux matériaux se résistent à l'artiste : « Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre, / Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour, [...] » (p.49). Or, nous comptons sur un superbe architecte qui connaît précisément « les chemins de l'air » (Willems, 1983, p.48) qui suivent les idées depuis sa source profonde, le subconscient.

En outre, nous accédons à l'église plus facilement que prévu, simplement « en traversant les murs de brouillard » (Willems, 1983, p.48) du cerveau. Par conséquent, il n'y aurait pas besoin d'utiliser des propos recherchés ; la méthode de Willems (1989) tient en revanche de la prise inconsciente des mots : « Et pour les capter, j'ai recours à l'écriture automatique chère aux surréalistes » (p.96).

Nous avons remarqué qu'au début, Willems se sert principalement de la vapeur onirique. Or, elle doit devenir « les gouttes qui tombaient une à une au rythme du hasard » (Willems, 1983, p.49) afin qu'elle soit profitable à l'écrivain. Autrement dit, grâce à cette condensation, la brume sortirait enfin du subconscient pour se rapprocher de la surface consciente. Nous percevons clairement dans cette citation du Proust : le Belge lui a même emprunté la métaphore de la « gouttelette presque impalpable » qu'est la saisie des souvenirs pour le Français (Proust, 1946, p.46).

D'ailleurs, bien qu'il ne soit pas strictement une étape du voyage vers l'écriture, nous tenons à expliquer que le froid accomplissant ces changements d'état de l'eau est aussi un incitateur créatif de premier ordre pour Willems (à l'inverse du commun des artistes). La blancheur immaculée des villes du Nord lui mène à la rêverie :

Stockholm devenait lentement le fantôme d'une ville blanche. Il y avait maintenant une couche de neige assez épaisse. La lumière ne venait plus du ciel. Le regard des mannequins se faisait rêveur. Peut-être voyaient-ils approcher les fées et les trolls d'Andersen. (Willems, 1989, p.50).

Le froid lui permet également d'entrer « dans le mythe » (Willems, 1989, p.51) des contes anciens dont nous avons parlé dans notre premier chapitre, ce qui est repérable dans l'allusion à Andersen.

Willems est toutefois conscient que, même en parcourant ce chemin pas à pas, la réussite finale n'est pas certaine : le plus souvent, la pratique des « méditations » (Willems, 1983, p.50) conclut sans un triomphe concret, bien qu'elle mène quand-même au « vide bienfaisant » (Willems, 1983, p.50). En apparence, seulement lors d'occasions bien spéciales et froides, telles que la nuit de Noël, il se produit le miracle de la cristallisation des idées sur le papier.

Tout compliqué que puisse être le détour choisi par Willems, *La cathédrale de brume* réactualise simplement l'un des thèmes préférés des écrivains français du XXe siècle. Nous songeons de nouveau à Marcel Proust ; lui aussi a voulu montrer le processus de la création artistique en même temps qu'il l'accomplissait. Nous pouvons rallonger encore le parallélisme entre Willems et Proust, étant donné que ce dernier a disposé son incontournable chef-d'œuvre *À la recherche du temps perdu* (1913) en forme de cathédrale. Comme nous avons affirmé précédemment, elle nous fournit un exemple où cette construction met de côté ses nuances religieuses pour être employée comme un modèle de l'ordre spatial à suivre :

Quand vous me parlez de cathédrales, je ne peux pas ne pas être ému d'une intuition qui vous permet de deviner ce que je n'ai jamais dit à personne et que j'écris ici pour la première fois : c'est que j'avais voulu donner à chaque partie de mon livre le titre : Porche I, Vitraux de l'abside, etc. pour répondre d'avance à la critique stupide qu'on me fait du manque de construction dans des livres [...]. (Perrier, 2011, pp.14-5).

Une fois que nous avons révélé globalement la procédure d'écriture de Paul Willems, nous passons à étudier les deux composantes sur lesquelles son édifice littéraire se soutient : le rêve et le souvenir. Notre analyse démarre avec le sujet de l'onirisme, très en vogue lors du XXe siècle grâce aux découvertes freudiennes.

2.2. L'onirisme et la rêverie

L'influence de la psychanalyse sur les créateurs artistiques du siècle précédent est indiscutable. À la suite des publications de Sigmund Freud, qui assurait

scientifiquement l'existence d'une sous-réalité incontrôlable dans chaque individu, les écrivains ont été nombreux à plonger dans leurs obscurités intimes afin d'en extraire le substrat de leurs travaux, attirés surtout par l'inédit du contenu de ces images par rapport à celles qu'ils pouvaient concevoir avec leurs esprits conscients.

Willems aussi (1989) a été séduit par ces nouvelles idées : « La poésie ne passe pas par l'intelligence. Son véhicule est celui des « sens », et son lieu celui du rêve. » (p.6). Nous précisons de plus que, pour l'auteur belge, qui tire d'ailleurs cette appellation de son collègue Paul Émond, le fond caché en lui-même où s'opèrent les mécanismes du rêve se nomme « l'arrière-pays » (Willems, 1989, p.7); ce terme reviendra donc à plusieurs reprises dans notre étude.

Le premier élément qui tient sans doute du genre onirique dans *La cathédrale de brume* est justement la vapeur : rien de plus approprié pour décrire la matière des rêves, tellement inconsistante et changeante. En effet, tout s'exprime ici sous le signe du doute, d'où le recours constant à des formules qui transmettent l'incertitude, telles que « elles avaient l'air [...] » (Willems, 1983, p.49) ou les récurrents « comme si » (Willems, 1983, pp.49-50).

D'autre part, tel que nous l'avions constaté dans notre première partie, le cadre spatio-temporel intradiégétique (c'est-à-dire, la combinaison de la forêt et de la nuit) se prête parfaitement aux imaginations nocturnes, d'autant plus que les personnages optent pour « laisser à la nuit son mystère » (Willems, 1983, p.50) et se laisser engloutir par « l'obscurité totale » (Willems, 1983, p.51) de la cathédrale.

Nous révélons enfin le passage où l'interprétation onirique s'aperçoit à la perfection :

Mais le son au lieu de s'envoler [...] n'était perçu que par l'oreille du visiteur et allait loin, très loin en lui. Et on avait l'impression que c'était la clochette d'un petit cheval qui tirait un traîneau dans la nuit que nous portons en nous, et qu'il glissait vers les plus lointaines frontières de nous-mêmes, [...] » (Willems, 1983, p.49).

Nous repérons en premier le parallèle explicite entre le voyage nocturne vers la cathédrale et celui qui amène l'auteur vers les profondeurs de lui-même, dans la troisième ligne de l'extrait. Ensuite, nous soulignons le rôle des sons, qui, d'après cette citation, s'avère le lien entre le monde extérieur et nos entrailles spirituelles ; aussi est-il

que nous proposons d'écouter le prélude pour piano *La cathédrale engloutie* de Charles Debussy, afin que l'intériorité du lecteur connecte avec les profondeurs de ce travail.⁴

En rapport avec la musique, nous relevons également une synesthésie colorée nous suggérant que la cathédrale offre aux visiteurs une mélodie dont la capacité suggestive dépasse largement celle de la musique courante : « Cette musique, que selon la mode du temps tout le monde s'accordait à trouver violette, [...] ». (Willems, 1983, p.49). Nous croyons à cette qualité onirique dans la musique willemsienne grâce aux observations de Jung (1991), qui voit dans la couleur violette la manifestation du rêve (p.156)⁵

D'ailleurs, afin de comprendre entièrement le parcours intime que Willems emprunt pour saisir ses idées premières, nous sommes contraintes d'avoir recours à son essai *Écrire* (1983), qui se situe immédiatement après notre récit dans l'édition de 1983. Dans le passage suivant, l'écrivain belge explique comment il pratique la chasse au phoque, procédé correspondant aux méditations auxquelles l'on s'adonne dans l'église :

« Je m'étends au bord de l'eau, je m'appuie sur le coude, je relève un peu la tête comme font les phoques, [...]. J'attends. Nulle pensée. L'eau, l'air, le ciel. Murmures confus. Tout vient à moi. » (Willems, 1983, p.80).

Le créateur est ainsi face à une expérience transcendantale échappant à son contrôle, d'où l'emploi de termes absolus et l'expression du doute. En fait, nous pouvons remarquer des usages similaires dans *La cathédrale de brume* : « On se portait vers quelque chose dont on ignorait la nature. Vers tout. Vers rien. » (Willems, 1983, p.50).

Effectivement, cette pratique se situe dans un domaine incertain :

« La chasse au phoque, telle que je l'ai pratiquée se joue aux frontières du néant. Néant de la pensée en tout cas. [...] Une sorte d'ouverture de l'être entier à l'afflux des signes. Pendant que j'étais étendu sur le banc de sable, rien de ce qui venait à moi n'était nommé. Plus tard, parfois des années après, les chants et les lumières informulés du monde se métamorphosèrent en écriture. » (Willems, 1983, p.81).

Voilà la démarche de Willems révélée en entier. Nous nous remettons à ces lignes pour alléguer que le miracle du givre reste le couronnement de tous les

⁴ Voir *Annexes*.

⁵ Nous proposons cette traduction à partir de l'œuvre en espagnol (Voir *Références basiques*).

pèlerinages spirituels (ou méditations au phoque pour notre auteur) que le personnage principal a accompli le long de sa jeunesse : « Mon père a visité plusieurs fois la cathédrale de brume. » (Willems, 1983, p.50). De même, l'avènement de l'église de gel représente le moment où Willems (1983) parvient enfin à nommer ses rêves : « Quand le soleil se leva un peu après sept heures, mon père et ses amis poussèrent un cri d'admiration » (p.52)⁶. Nous mettons en relief qu'il ne s'agit pas d'un langage articulé et raisonné, mais plutôt d'une réaction presque inconsciente, ce qui est bel et bien en consonance avec l'écriture innée pratiquée par Willems.

Nous retournons à notre dernière citation sur la chasse au phoque dans le but de préciser que cette méthode relève plutôt de la rêverie au lieu du rêve nocturne. La rêverie, définie comme « l'activité mentale dirigée vers des pensées vagues, sans but précis » (Larousse, 2019) se produit « aux frontières » (Willems, 1983, p.81) entre le rêve et l'éveil. Ainsi, c'est à travers ces « fantasmes diurnes » (Freud, 1933, p.6), que le ça⁷ freudien (autrement dit, le réservoir commun de l'archaïque dont nous parlions au début de notre travail) trouverait son chemin vers l'extériorité.

Willems lui-même (1983) reconnaît que, lors de la création littéraire, l'écrivain ne se trouve plus sous l'influence de la conscience, les structures du surmoi⁸ ayant donc cessé d'opérer chez lui : « On n'aurait même pu rien se dire à soi-même, car on ressentait une sorte de vide bienfaisant, comme si l'homme qui habite en nous, qui nous questionne et qui nous juge, était absent. » (p.50).

Finalement, Freud est de l'avis que les rêveries restent « des satisfactions de désir, issues de la privation et de la nostalgie » (Natanson, 2009, p.80). En réalité, bien qu'elles puissent passer inaperçues, *La cathédrale de brume* est remplie de renvois à une époque passée, où l'homme demeurerait libre d'angoisses existentielles et où l'on cherchait encore le pur bonheur : « d'autres dansaient sur place comme des enfants » (Willems, 1983, pp.52-3). Nous regagnons maintenant la première partie de la vie de Willems, qui reste la source des souvenirs qui construisent son édifice littéraire.

⁶ L'apparition de bonne heure de la cathédrale de givre nous fait penser au tableau *La cathédrale de Rouen. Le portail, soleil matinal* de Claude Monet (voir *Annexes*).

⁷ Terme tiré de l'œuvre *Le moi et le ça*, de Sigmund Freud (voir *Bibliographie complémentaire*).

⁸ Même commentaire que pour la référence précédente.

2.3. Les mémoires

Il suffit de connaître grossièrement la biographie de Paul Willems pour constater que *La cathédrale de brume* a été issue dans tous les aspects de ses souvenirs. Comme nous l'avons constaté, ce sont uniquement des mémoires d'enfance et de jeunesse sur lesquelles *La cathédrale de brume* est fondée. Nous ouvrons une parenthèse pour nuancer que, quand nous parlons de « jeunesse », nous faisons référence à l'époque plutôt joyeuse et d'apprentissage de Willems, autrement dit, la période s'étendant jusqu'à la Seconde Guerre Mondiale, tel que nous l'expliquerons plus tard.

Au regard du cadre physique, nous avons affaire à un emplacement familier pour l'auteur : « l'architecte V. avait choisi un lieu superbe, une clairière dans la forêt de Houthulst où les hêtres et les chênes s'élançaient plus haut encore que la voûte de l'église. » (Willems, 1983, p.48).

Le choix de cette localisation si spécifique n'est pas sans raison. Demeurant dans les Flandres occidentales, Houthulst est malheureusement connue pour la « bataille meurtrière » (Willems, 1983, p.54) qui se produisit lors de la Grande Guerre et dont les Belges gardent un puissant souvenir. Voilà pourquoi il semble fort probable que, pendant les années où le jeune auteur appartient à l'armée, il ait séjourné dans cette forêt, surtout en vue de son conseil d'expérience : « Ne va jamais dans la forêt de Houthulst. D'ailleurs elle a été presque entièrement détruite en 1918 lors d'une bataille meurtrière entre les armées belges et allemandes. » (Willems, 1983, p.54).

En tout cas, la première description fournit un exemple montrant comment un souvenir de jeunesse a été récupéré par la rêverie créatrice, les mémoires étant travaillées par la symbolisation et par la fantaisie. Aussi est-il que, dans *La cathédrale de brume*, c'est la forêt d'avant 1918 qui nous est rendue presque toujours dans l'histoire, aussi superbe et exubérante que Willems l'a recomposée dans ses songes. Il faudrait convoquer de nouveau à Freud pour se faire écho de ses mots à cet égard : « le rêve révèle le passé plutôt que l'avenir » (Natanson, 2009, p.5).

Nous poursuivons avec une autre mémoire d'enfance, comme celle des bijoux magnifiques des célèbres orfèvres anversois : « Elles étaient reçues au sol par d'admirables iris sculptés par l'orfèvre Wolfers. » (Willems, 1983, p.49).

Quant à l'autre créateur de notre récit, l'architecte V., nous voyons sous ce pseudonyme un référent bien connu en Belgique tel que l'est Victor Horta, le maître bruxellois qui peupla la capitale de bâtiments novateurs et osés. Sa prédilection par les lignes courbes et les structures en escargot nous font penser aux spirales des circonvolutions cérébrales, les mêmes que la brume-souvenir parcourt à chaque fois que Willems se dévoue à l'écriture.⁹

En résumé, afin d'aboutir à l'écriture, l'auteur nécessite rassembler les débris des instants perdus qui jusque-là avaient resté au fin fond de sa mémoire, dans les régions hors de sa portée de son arrière-pays. Or, Willems (1983) paraît être conscient des limites de cette récupération, vu qu'à certains moments de son œuvre, il exprime une forte nostalgie à travers son protagoniste : « Toute ma vie, disait mon père avec émotion, j'ai porté l'église de givre en moi et j'essaye de t'en transmettre l'image. » (p.54).

Il n'est pas difficile de deviner pourquoi Willems éprouve le souhait obsédant de retourner au premier temps de sa vie : l'auteur belge croit tout simplement que, à cette époque-là, il vécut dans « un paradis où il n'y avait pas de serpent » (Willems, 1989, p.12) ; il ne s'agirait alors que d'une tendance naturelle au vrai bonheur.

Nous reprenons à nouveau les termes freudiens pour affirmer que l'enfance reste l'empire du ça, là où l'on est seulement gouverné par « le principe de plaisir » (Freud, 1923, p.18). Ne pouvant pas le faire autrement, Willems tient ainsi à combler ce désir de régression dans son art : « Le poète fait comme l'enfant qui joue ; il se crée un monde imaginaire qu'il prend très au sérieux, [...] » (Freud, 1933, p.5). Et c'est dans cet univers de fiction que l'écrivain parvient à fusionner son présent avec ses mémoires, abolissant donc le Temps : « nous sommes ici et là-bas, hier et aujourd'hui en même temps. » (Willems, 1989, p.6).

D'autre part, Willems rejoint évidemment Proust sur un tel sujet, étant donné que la constitution de leurs œuvres se ressemble. Tout comme l'auteur de *À la recherche du temps perdu*, Willems accorde une place de premier rang aux impressions sensorielles lorsqu'il est question de ressaisir le passé par les mémoires : « Le tapis de lierre souple sous leurs pieds dégagait un parfum amer. » (Willems, 1983, p.51). Il est clair que le Belge n'emploie jamais de descriptions qui s'étalent sur une page, mais les

⁹ *Maison Horta*, J. Miers, 2008. (Voir Annexes).

éléments faisant le point principal des souvenirs restent toujours des objets concrets, comme nous venons de le prouver. En tout cas, Willems ne s'efforce pas de déguiser sa référence littéraire à ce respect : « Vous savez déjà que pendant les poses, on servira des tasses de thé avec petites madeleines à volonté. » (Willems, 1989, p.49).

Nous reprenons désormais l'enjeu des mémoires pour affirmer que, au-delà des projections du passé du propre Willems, ce sont des souvenirs qui composent entièrement notre récit, puisque *La cathédrale de brume* est présentée sous la forme d'un récit d'expérience. Aussi est-il que nous rencontrons un vieux père qui raconte en guise de conte une ancienne expérience à son fils, à travers laquelle il récupère momentanément sa jeunesse glorieuse. À cet égard, nous nous remettons de nouveau au pair de références tirées de contes anciens, qui, en plus du sens métaphorique que nous avons relevé précédemment, aident l'auteur à se rapprocher de l'enfance en tant que concept, en même temps qu'elles donnent une allure plus légère, innocente, à son histoire : « D'autres trouvaient d'inspiration le « Sésame, ouvre-toi ». (Willems, 1983, p. 49).

En outre, c'est à un enfant de reproduire ce conte pour nous lecteurs : « Mon père me disait qu'il avait compris [...] » (Willems, 1983, p.50). En effet, Willems charge le fils de mettre par écrit les mots du père, ce qui aboutit à un style narratif très intéressant : nous repérons la plupart du temps un narrateur omniscient, le père (« Pour aller à la cathédrale de brume, on prenait un entier assez large [...] », Willems, 1983, p.50), mais parfois, c'est le fils qui mène le discours, tel que nous l'avons vu dans notre avant-dernière citation, où l'histoire est racontée en employant les *verba dicendi* (les verbes de parole).

Jusque-là, nous avons suivi le chemin conduisant à l'instant miraculeux où l'écriture se produit, le but suprême de Paul Willems. Notre récit se compose néanmoins de deux temps bien distincts : d'une part, le voyage vers l'église ; d'autre part, l'abandon contraint de la cathédrale et ses suites. Lors de cette dernière étape, que nous introduisons par la suite, nous découvrons l'envers incontournable qui double les actions et les sensations apparaissant le long du récit, tout comme cela arrive dans la réalité. Au total, « un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des borbiers de la route. » (Stendhal, 1964, p.361).

CHAPITRE 3

Un monde de l'entre-deux

3.1. La noirceur vitale

Dans ce voyage entamé par Willems dans le but de figer ses mémoires intimes par écrit, la victoire finale paraît impossible si nous lisons à la lettre le dénouement de *La cathédrale de brume*. Dès le moment où le vent tourne brusquement à l'ouest (Willems, 1983, p.53), une série d'évènements de genre destructeur se produit, dont le principal reste la liquation de la cathédrale : « En un quart d'heure, à innombrables petites touches et chutes silencieuses, la neige effaça de sa blancheur la blancheur de l'église de givre. Et les branches lentement fléchirent sous le poids immense des flocons légers. » (Willems, 1983, p.53). Nous avons ici à souligner l'allitération jouant sur le son /ʃ/, qui reflète à la perfection le silence qui s'empare de l'environnement. Un silence qui relève de l'oubli et de la mort, comme nous l'expliquerons immédiatement.

En effet, pour Willems, « secrètement, le vent initie à la mort » (Émond et al., 1992, p.120) ; ainsi, cette tragédie météorologique n'est que le prélude à la disparition du génie V, dont le décès s'avère d'autant plus cruel à cause de la matière avec laquelle son tombeau est fait : « Et vois, concluait mon père, pour évoquer le souvenir de l'architecte V., pour rendre son nom indestructible, ils ont placé sur le lourd tombeau une lourde pierre de granit, et l'épithaphe est gravée en lourdes lettres. » (Willems, 1983, p.54). L'architecte demeurera ainsi enfermé à jamais dans la pierre qu'il détestait tellement de son vivant. Nous indiquons aussi que Willems renforce la charge émotionnelle du passage grâce à la répétition de l'adjectif « lourd », qui en plus de qualifier le granit, insiste sur la disgrâce éternelle que V. devra supporter. Voilà alors l'histoire d'un rêve écroulé sans remède par le caractère éphémère des choses et des êtres.

En tout cas, il nous paraît que, encore davantage que par l'écoulement du temps proprement dit, Willems (1983) est hanté par l'oubli, personnifié par la neige :

Déjà les flocons s'affairaient en une sorte de chuchotement silencieux à effacer nos pas, afin que personne ne puisse jamais en suivre les traces et retourner vers la clairière pour y chercher quelque vestige attestant l'évènement extraordinaire auquel nous venions d'assister. (p.54).

En réalité, il reste bien logique que l'oubli demeure pour Willems, l'inlassable chercheur de réminiscences, la pire des malédictions. Cet oubli naturel, imposé par les lois physiques de notre monde (celles qui dirigent de même la formation d'une tempête de neige), n'est toutefois pas source de tant de malheur comme l'oubli infligé par la cruauté humaine :

On m'a dit que ses amis ont voulu rendre hommage à son génie. Ils ont eu l'idée saugrenue de lui élever un tombeau dans la forêt. Mais comme la forêt n'existe plus, ils ont dû se rabattre sur un petit bois de quelques hectares, dernier vestige des bois immenses qui faisaient eux-mêmes partie il y a mille ans de la Forêt-Charbonnière. (Willems, 1983, p.54).

Nous apprenons dans ces lignes que c'est uniquement à cause de la guerre que le tombeau de V. a dû être placé ailleurs, dans un bois également écarté du monde ; il semble assez possible que, au cas où l'architecte aurait pu demeurer à Houthulst, quelqu'un ait pu garder son souvenir et celui de son œuvre magnifique (Willems lui-même, par exemple, si nous fusionnons les plans intra et extradiégétiques).

L'auteur belge noircit encore plus le dénouement par le biais de structures indéfinies négatives dans le tout dernier passage de la nouvelle : « Nul doute, [...] que le tombeau de granit que personne ne va plus saluer [...] » (Willems, 1983, p.55).

Le pessimisme ne l'emporte pas seulement dans la fin du récit, mais dès l'arrivée à la cathédrale, Willems (1983) soumet à ses personnages à toute une variété de sentiments indésirables, comme la peur ou l'immobilité :

Mon père me raconta qu'ils étaient restés immobile pendant des heures. Ils avaient l'impression que leur pensée même gelait. « Étrange, me dit-il, toutes les sensations s'ankylosent une à une et la respiration se fait toute petite comme si elle n'osait plus sortir de la poitrine. (p.52).

Quoi qu'il en soit, la dégradation vitale qui a nettement lieu depuis l'avènement de la cathédrale de givre équivaut à celle que Willems vécut quand l'apogée paradisiaque de l'enfance fut abolie par l'incontournable écoulement temporel, qui provoqua la mort de sa grand-mère. Le bouleversement définitif vers le pessimisme vital se produisit en Willems lors de sa participation à la Seconde Guerre Mondiale, en 1940 : « Je me suis rendu compte qu'il est impossible de supporter la souffrance du monde. » (Willems, 1989, p.44). Parmi tous les malheurs possibles, aucun ne saurait s'égaliser à la tyrannie des humains qui met fin à tout, les forêts inclus :

D'ailleurs elle a été presque entièrement détruite en 1918 lors d'une bataille meurtrière entre les armées belges et allemandes. On m'a dit qu'il ne reste rien des installations de l'église. V. n'a pas survécu à la destruction de son œuvre. (Willems, 1983, p.54).

Il n'est pas dit explicitement dans le texte, mais nous sommes de l'avis que ces trois disparitions, enchaînées par les points orthographiques, découlent l'une de l'autre : la guerre ayant ravagé l'endroit et, par conséquent, les vestiges de la cathédrale, V. a éprouvé un tel chagrin qu'il n'a plus pu continuer à vivre. En plus, l'impression de disgrâce s'accroît par la dure expression des faits, Willems concevant des phrases objectives, sans aucune sensibilité.

En somme, suite à son expérience guerrière, le malheur existentiel s'est emparé de l'écrivain belge, au point de teindre la plupart de ses pièces de maturité d'un certain pessimisme. Déjà au niveau des titres, nous pouvons repérer *Warna ou le poids de la neige* (1962), *Elle disait dormir pour mourir* (1983) ou *Nuit avec ombres en couleurs* (1983). Nous allons profiter de la mention à cette dernière œuvre, qui suggère la multiplicité douteuse de la réalité qui se met sur scène, pour nous déplacer vers notre prochaine réflexion, où les dédoublements jouent un rôle de premier ordre.

3.2. Les paires opposées : le miroir et le sublime

J'ai toujours eu un peu l'impression que tout dans ma vie se passait comme quand on est dur l'eau, qu'il y avait un reflet qui sans arrêt me côtoyait. La symétrie ou le jeu de double que l'on trouve dans mes pièces et mes romans s'est instaurée presque instinctivement. (Émond et al., 1992, p.12).

Vraiment, nous ne saurions contredire Willems en se référant à lui-même. Nous avons mentionné avant les fonctions de l'eau, motif clé dans l'univers willemsien ; nous y ajoutons maintenant qu'elle reste à l'origine de l'esthétique du miroir. Nous nous servons de cette dénomination pour faire référence à la présence d'un miroir dans tous les plans de notre histoire, cette lame divisant tout en deux parties inversées. En fait, Willems croit à un dédoublement ontologique, ce qui l'amène à prêcher lors d'un des passages les plus connus de son œuvre cette vérité : « Oui ! Reflets ! Clef des choses ! » (Émond et al., 1992, p.128).

Il faut toutefois préciser que les circonstances socio-historiques de la Belgique du XXe siècle ont eu beaucoup à voir dans cette doublure du réel. Nous revenons ainsi à

la question de l'identité belge, perçue comme fuyante, voire fausse, par plusieurs de ses écrivains. Si nous appliquons cette croyance à la dite esthétique du miroir, compte tenu que l'image de départ resterait d'une nature trompeuse, le reflet retourné ne saurait jamais correspondre au modèle : « Ils suivaient les cailloux blancs faiblement éclairés par les vagues reflets du ciel et qui avaient l'air de petites étoiles mourantes. » (Willems, 1983, p.51). Ici, nous repérons que non seulement il n'existe pas de concordance entre les deux faces du miroir, mais en outre, il se produit une sorte d'inversion spatiale entre la terre et le ciel. De même, l'adjectif « vagues » n'est pas employé par hasard : voici l'énième renvoi à l'eau.

Maintenant, nous nous centrons sur la symétrie thématique du début et de la fin du récit : tous deux concernant la liaison émotionnelle entre la pierre et l'architecte V., le ton existentiel de la situation ne reste néanmoins pas similaire. Au commencement, il est question d'un V. dans son sommet professionnel : « l'architecte V., très connu en Belgique avant la première guerre mondiale [...] » (Willems, 1983, p.47) ; le dénouement raconte, au contraire, le décès de l'architecte. Le moment-charnière se laisse pressentir dans les quelques mots que nous venons de citer : l'avènement de la guerre, annoncé par l'écroulement de la cathédrale. De surcroît, nous relevons une répétition concernant le granit dans les deux bouts de l'histoire : « [...] s'enfonce(nt) lentement dans le sol où la pierre retrouve les ténèbres aimées. » (Willems, 1983, p.47, p.55) : voilà une même phrase qui donne lieu à deux énoncés différents, étant donné le changement dans le contexte où elle est insérée. Bref, pareil à ce qui arrivait dans notre exemple précédent, une parfaite symétrie opposée se dégage des passages alpha et oméga de *La cathédrale de brume*.

Ce jeu d'oppositions spéculaires plaît tant à Willems qu'il finit par laisser tomber le miroir pour ne garder que les deux côtés contradictoires, qui dorénavant s'unissent dans un seul élément : « Ces deux moments [...] se chevauchent, comme si l'un n'était que la secrète doublure de l'autre. » (Willems, 1989. pp. V-VI). Aussi est-il que Willems habite un monde où les concepts fondamentaux se côtoient sans intermédiaire : la vie et la mort, le jour et la nuit, la joie et le malheur.

Outre les possibles troubles psychologiques de l'auteur, il est indéniable que l'usage de termes et d'idées contraires profite à la stylistique du récit. Nous affirmons que ce procédé renforce l'empreinte sensorielle que l'histoire laisse chez le lecteur, d'emblée, par l'effet d'irréalité qui s'en détache : « [...] la masse obscure et comme

ouatée de l'église, à la fois plus profonde et plus douce que la dure nuit de la forêt. » (Willems, 1983, p.51).

D'ailleurs, suivant la lignée des contradictions, Willems parvient à introduire des passages appartenant au sublime. Cette catégorie esthétique, qui se montre en l'occurrence sous le signe du pathétisme, tient de la rencontre du Beau avec le Terrible (de l'irrationnel, alors). Selon les paroles du romantique allemand Schiller (1992), nous avons affaire à « en premier lieu, une vive représentation de la souffrance, afin d'éveiller l'émotion compatissante de l'intensité pertinente. En deuxième lieu, l'idée de résistance à la souffrance [...] » (pp.99-100).¹⁰ Nous repérons parfaitement les deux étapes du sublime dans la citation qui suit :

Aussitôt ils furent plongés dans l'obscurité totale. Ils surent qu'ils étaient dans la grande nef. [...]. L'un d'eux se cogna contre un iris dont la fleur vibratile fit entendre une plainte ténue qui était effrayante dans le silence et l'obscurité. Comme si à quelques pas d'eux, un être minuscule et charmant leur disait qu'il allait mourir. Ils se rendirent compte que le froid empêchait les gouttes d'eau de tomber des clefs de voûte et que la musique des iris s'était tue. Alors aucun d'eux n'osa plus bouger. Mon père me raconta qu'ils étaient restés immobiles pendant des heures. [...]. Nous avions la certitude qu'une sorte de miracle allait se produire. Peut-être allions-nous assister à notre propre mort, ou à quelque chose de plus simple et de plus merveilleux encore. (Willems, 1983, pp.51-2).

Le sublime est éveillé grâce à la magnificence de la cathédrale, impossible d'être appréhendée par l'humain dans son mystère nocturne. Cet émerveillement est tel chez les personnages, qu'ils ne peuvent pas s'empêcher de se mettre en danger pendant leur longue immobilité. En plus, l'irrationnel du sublime trouve son climax dans la mention du miracle équivalant à la mort, ce qui comble le père d'effroi et de joie en même temps. La contradiction reste d'autant plus marquée à travers l'antithèse dans la modalité des phrases (la certitude et le doute).

En réalité, il nous fallait analyser cette dialectique constante que Willems entretient dans *La cathédrale de brume* afin de pouvoir regarder de plus près son dénouement, où l'auteur synthétise l'enjeu de la nouvelle : son écriture.

3.3. L'écriture de l'insaisissable et l'insaisissable de l'écriture

¹⁰ Nous proposons cette traduction à partir de l'œuvre en espagnol (Voir *Références basiques*).

Nous avons soutenu jusqu'à présent que la conclusion de *La cathédrale de brume* est d'un pessimisme remarquable ; cependant, nous insérons maintenant l'élément perturbant cette idée : « Nul doute, disait mon père sans dissimuler sa joie, que la tombe de granit que personne ne va plus saluer, s'enfoncé lentement dans le sol où la pierre retrouve les ténèbres aimées. » (Willems, 1983, p.55). Dès que le lecteur plonge dans ces lignes, il se voit déconcerté : en raison de quoi ce père, narrateur de belles histoires et ayant une profonde sensibilité, se réjouirait face à la mort et à l'oubli de son héros ? Nous rappelons, en plus, que nous avons été en quelque sorte face à cette contradiction avec antériorité (lors de l'attente presque mortelle dans la cathédrale).

La logique habituelle ne nous servant pas, nous revenons pour la dernière fois à Proust afin de relever par opposition la perception willemsienne sur la mort d'un créateur : « On l'enterra, mais toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois, veillaient comme des anges aux ailes éployées et semblaient, pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection. » (Proust, 1946, p.378). Le rôle de l'art chez le Français est donc de permettre la survie de l'auteur ; ce serait le biais par lequel celui-ci deviendrait immortel.

De sa part, Willems s'éloigne de ces considérations égoïstes : le nom du créateur peut être bien oublié sans que pour autant cela nuise à la persistance temporelle de l'œuvre, ce qui à quoi le Belge accorde vraiment une valeur. En fait, cette durabilité des compositions est l'une des caractéristiques de la littérature qu'il apprécie le plus, en raison de son penchant pour les productions antiques :

La merveilleuse histoire de la cassette (d'Aristote) nous vient aussi du fond des temps. [...]. Voici donc une soirée de lecture qui a eu lieu exactement il y a 2222 ans qui nous parvient aujourd'hui aussi belle, aussi fraîche que si elle s'était passée hier soir. » (Willems, 1989, p.68).

En outre, connaissant la hantise du passage du temps que Willems ressent, nous confirmons grâce à l'extrait suivant que la fonction principale de la littérature reste, à ses yeux, la prise de l'Instant en tant qu'unité de mesure du temps qui s'envole : « Et on ne saurait jamais effacer assez vite les indices matériels d'un miracle qui n'appartient qu'à l'instant et dont la durée ne peut se prolonger que dans la mémoire. » (Willems, 1983, p.54).

Cette citation, qui s'avère d'ailleurs cruciale dans la nouvelle, nous la mettons en rapport avec les deux plans narratologiques : d'un côté, Willems (1983) parle simplement de « l'instant où le monde semble offrir l'éternité » (p.78), celui que l'auteur garde précieusement dans son esprit jusqu'à ce qu'il devienne de la matière littéraire. D'un autre côté, si l'on considère la cathédrale de givre comme l'aboutissement de l'écriture, Willems soutiendrait que, le livre étant périssable, la clé pour la conservation de son œuvre serait la lecture, grâce à laquelle le discours reste dans la mémoire du lecteur et saurait être réactualisé par la parole.

Fini avec l'enjeu temporel, nous nous dévouons dorénavant à la deuxième des contradictions : celle du silence. Nous avons confirmé dans le chapitre initial la nature brumeuse de l'écriture ; maintenant, nous élargissons cette catégorisation en la qualifiant comme évanescence et insaisissable. En réalité, Willems enveloppe d'une aura mystérieuse le miracle de l'écriture, de façon que les propres personnages s'aperçoivent de la présence d'un secret entourant la cathédrale :

L'être entier se portait vers un élan intense vers quelque chose, mais quoi ? Pas vers un but qui puisse se formuler, ni vers l'accomplissement d'un désir, ni vers un combat, ni vers une consolation. On se portait vers quelque chose dont on ignorait la nature. » (Willems, 1983, p.50).

Or, ce sont eux-mêmes qui paraissent veiller pour que le secret ne soit pas révélé : « Pour laisser à la nuit son mystère ils avaient décidé de ne pas se munir de lanternes ni d'aucune autre lumière, [...] » (Willems, 1983, p.50).

Cette volonté de ne pas dire le secret s'avère liée au foisonnement de références au silence que nous repérons dans *La cathédrale de brume*, ce qui, d'après nous, semble curieux dans un récit dépeignant le processus de l'écriture.

Nous commençons par nuancer que la conception du silence de Willems reste, comme d'habitude, duelle. Vu depuis l'angle positif, le calme est nettement inséparable du processus qui mène l'auteur vers l'écriture, d'où les multiples allusions aux « méditations » que les pèlerins pratiquent ou le « ravissement muet [...] qui n'avait pas de nom. » (Willems, 1983, p.50). Du côté négatif, le silence de l'oubli, celui « qui efface tout, même les formes, même les êtres humains » (Willems, 1983, p.53), peut également côtoyer l'écrivain durant toute son activité. De toute manière, ce qui se révèle bizarre, c'est l'importance accordée à ces silences : nous pouvons facilement remarquer

que le volume narratif occupé par ce motif dépasse énormément la courte apparition de l'écriture.

À ce sujet, nous sommes de l'avis que, tout détestable qu'il puisse souvent lui paraître, Willems a toutefois besoin de se faire accompagner par le silence. Cela découle simplement du fait que l'écriture demeure pour le Belge le but d'une poursuite qui dure, parce qu'elle doit durer, toute une vie. Dans les paroles de l'auteur roumain Émil Michel Cioran (1995), avec lesquelles Willems serait certainement d'accord, « l'écriture est la revanche de la créature et sa réponse à une Création manquée. » (p.223).¹¹ Par conséquent, une fois cette quête achevée, quel sens aurait l'existence de l'écrivain ?

Voilà pourquoi nous soutenons que Willems (1983) ne veut pas réellement parvenir à mettre par écrit les secrets de l'univers : « S'il en est ainsi, il faut souhaiter que jamais personne n'arrive à noter ce qu'il rêve de dire. Espérons que l'Oiseau d'Or ne chantera jamais et que la nuit fonde dans nos bras avant que nous l'ayons prise. » (p.96).

Cela dit, passons outre. En poursuivant l'analyse de la question du silence, nous tenons à souligner aussi la présence d'omissions implicites qui restent estimables pour la compréhension du récit, bien qu'elles soient d'un repérage davantage complexe. Il faut d'abord rendre évident le fait qu'aucun des personnages n'ait de nom ; nous ne les connaissons que par leurs rapports familiaux ou d'amitié. Il s'avère nécessaire de signaler cela puisque, en ce qui concerne Willems (1989), les appellations des caractères est fondamentale ; en fait, elles constituent souvent le point de départ d'une composition, l'auteur dévouant des heures à assembler les syllabes qui donnent vie à ses idées (p.100). Encore, les seuls noms qui nous sont apportés (V. et Wolfers) restent bel et bien faux, autrement dit, la correspondance intime qui relie le signifiant à la référence réelle s'est détruite.

D'autre part, nous estimons que Willems pratique parfois une « dés-écriture » : à nos yeux, l'auteur s'empêcherait lui-même de rédiger tout ce qu'il tiendrait à mettre par écrit. Nous justifions cette considération personnelle en affirmant que Willems n'emploie plus de mots que les strictement indispensables ; il arrive même que les paroles sont substituées par des signes de ponctuation et des blancs : « Ci-gît /

¹¹ Nous proposons cette traduction à partir de l'œuvre en espagnol (Voir *Références basiques*).

l'architecte V / Il / construit / une cathédrale de brume » (Willems, 1983, p.55).¹² Dès que nous lisons cette épitaphe, nous avons l'impression que, sous la sécheresse expressive et les espaces, il y a plus de mots qui auraient voulu être dits.

Certes, cette esthétique de la retenue est profitable à la création d'une atmosphère de mystère, mais nous ne saurions nous en conformer puisque nous comptons sur cette pensée de Willems (1983) :

Écrire est un acte mu par le désir, la peur, l'inquiétude, la joie, la colère ou par la nostalgie de l'horizon.

Écrire est aussi nommer. Acte de foi toujours déçu. L'horizon espéré n'est jamais atteint, ni même approché et ce que nous croyons prendre s'évanouit au moment où nous le nommons. [...] Donc, acte de foi déçu, voyage inutile. (p.77).

Dans cette citation, nous mettons en relief le motif de l'horizon, celui d'abord de la mer du Nord hypnotisant l'auteur belge dès son enfance ; ensuite, l'horizon de l'écriture, et en dernier, celui des langues. Justement en référant aux problèmes linguistiques que Willems a affrontés le long de sa vie, nous entamons l'ultime réflexion de notre travail

Tel que l'écrivain le raconte dans ses mémoires poétiques *Le Monde de Paul Willems* (1992), l'affaire langagière en Belgique a éveillé en lui une impuissance considérable au moment d'interagir avec ses concitoyens néerlandophones : « Ces gens, je les comprenais bien mais je ne possédais pas suffisamment leur langue pour pouvoir bien les défendre. Et cela m'a posé un problème de conscience [...] » (Willems, 1992, p.236). Inévitablement, ces difficultés quotidiennes au moment de parler se sont transmises à sa rédaction, envers laquelle il n'est jamais satisfait : « Ce n'est pas la page blanche qui donne le vertige, c'est la page noircie, souillée de mots. Un mauvais vertige qui se change en morne désespoir quand on se relit. L'effort est immense. » (Willems, 1983, p.86).

Voici enfin explicitées les causes contradictoires des silences de Willems : la volonté de ne pas révéler les mystères de l'univers de peur de les épuiser, et en même temps, l'impossibilité linguistique de le faire.

¹² Dans *Annexes*, nous montrons la disposition spatiale que ces lignes prennent sur le papier.

CONCLUSION

Dans ce *Trabajo de Fin de Grado*, nous avons dressé une analyse sur l'enjeu de l'écriture dans le récit *La cathédrale de brume*, de l'auteur belge Paul Willems.

Nous avons débuté notre étude en nous interrogeant sur les deux thématiques principales de cette histoire : nous avons ainsi prouvé que le milieu naturel est effectivement la source d'inspiration littéraire la plus puissante au monde, tandis que nous avons démenti le rôle premier que la religion chrétienne paraissait jouer dans l'histoire, tout en proposant le caractère mythique des choses et des êtres pour occuper cette place. Nature et mythe sauraient converger dans le courant littéraire du réalisme magique, dont nous avons signalé l'importance pour les créateurs belges.

Nous nous sommes ensuite plongées dans l'univers métaphorique pour expliquer, le signifié déguisé sous l'aventure qui amène les personnages jusqu'à la cathédrale de brume. Également vaporeux sont les rêves que Willems récupère afin d'aboutir à l'écriture, des images qui, à la fois, relèvent d'anciens souvenirs cachés au fin fond de son arrière-pays.

Nous avons enfin dévoilé les contradictions internes sur lesquelles se fonde l'œuvre willemsienne : là où le pessimisme semble avoir tout conquis, la beauté est toutefois percevable, ce qui provoque le jaillissement du sublime. En effet, nous avons montré que le bonheur et le malheur s'entremêlent sans cesse dans *La cathédrale de brume*, et notamment, dans un sujet capital dans l'histoire comme l'est le silence.

Ouverture

Somme toute, l'être, la vie et la création littéraire se rejoignent dans ce conte de Willems, tel que l'auteur (1983) le synthétise dans cette phrase : « J'aime ce voyage qui mène aux frontières du dire. » (p.78).

D'ailleurs, comme nous l'avons remarqué le long de notre étude, le motif de l'horizon, surtout celui des langues, a hanté l'écrivain depuis sa jeunesse. En réalité, ce n'est pas seulement Willems qui conçoit dans l'écriture une barrière insurmontable à cause de sa maîtrise défectueuse des langues, mais, vu que la question linguistique en Belgique va de pair avec l'identité fautive de ses créateurs, il est aussi possible

d'introduire dans cette problématique d'autres auteurs flamands francophones du XXe siècle, tel que Max Elskamp. À cet égard, cet écrivain prêche : « En d'autres termes je ne puis plus travailler, car je ne suis plus sûr de savoir une langue !... Quelle bonne chose ce serait d'être d'un pays à soi, fut-ce la Belgique, si ça existait ! » (Émond et al., 1992, p.229).

Nous concluons à présent ce *Trabajo de Fin de Grado*, à travers lequel nous avons voulu faire connaître l'œuvre et la pensée de Paul Willems, l'un des meilleurs écrivains belges des dernières décennies, et d'établir le parallèle avec des auteurs français du XIXe et du XXe siècle, comme Baudelaire, Proust ou Stendhal.

Le dessein de notre projet était donc de mettre en valeur la littérature belge francophone, qui, ayant affronté des problèmes méconnus des auteurs de l'Hexagone et dans une position de subordination culturelle par rapport au pays voisin, a su produire des œuvres d'une qualité semblable, dont la renommée ne leur fait pourtant pas justice. Nous espérons l'avoir réussi.

RÉFÉRENCES PRINCIPALES

Anglard, V. (2010). *Le commentaire composé*. Paris : Armand Colin.

Baudelaire, C. (1972). *Les fleurs du mal*. Paris : Éditions Gallimard. 1857.

Cioran, E. M. (1995). *Ejercicios de admiración y otros textos: Ensayos y retratos* (tr. proposée par nous-mêmes). Barcelona: Tusquets Editores. 1986. Récupéré de <http://www.thule-italia.net/Sitospagnolo/Cioran/Cioran,%20E.%20M.%20%20Ejercicios%20de%20admiracion%20y%20otros%20textos.pdf>, le 30 mars 2019.

Denis, B. (2005). « *Du fantastique réel au réalisme magique* », *Textyles* [En ligne], 21 | 2002. Récupéré de <http://journals.openedition.org/textyles/890>, le 29 mars 2019.

Émond, P., Ronse, H. et van de Kerckhove, F. (1992). *Le monde de Paul Willems : textes, entretiens et études*. Bruxelles : Éditions Labor.

- Freud, S. (1933). *La création littéraire et le rêve éveillé* (Marie Bonaparte et Mme E. Marty, tr.) 1908. Récupéré de https://www.psychanalyse.com/pdf/La_creation_litt%C3%A9raire_et_le_reve_eveille.pdf, le 30 mars 2019.
- Hellens, F. (1987). *Mélusine ou La Robe de saphir*. Belgique : Éditions Les Épéronniers. 1952.
- Jung, C. G. (1991). *Arquetipos e inconsciente colectivo* (tr. proposée par nous-mêmes). Barcelona [etc.] : Paidós.1969.
- Larousse (2019). *Allégorie*. Encyclopédie Larousse [version électronique]. Paris : Société Éditions Larousse. Récupéré de <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/all%C3%A9gorie/19997>, le 30 mars 2019.
- Larousse (2019). *Rêverie*. Dictionnaire Larousse [version électronique]. Paris : Société Éditions Larousse. Récupéré de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/r%C3%AAverie/69113?q=reverie#68357>, le 30 mars 2019.
- Natanson, J. (2009). *Le rêve éveillé, la psychanalyse et l'imaginaire dans la culture occidentale. Imaginaire & Inconscient*, 23(1), 77-96. Récupéré de [doi:10.3917/imin.023.0077](https://doi.org/10.3917/imin.023.0077), le 29 mars 2019.
- Necker, Anne Louise Germaine. (1998). *De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Paris : Classiques Garnier, Éditions A. Blaeschke. 1800.
- Perrier, G. (2011). *Architecture médiévale et art de la mémoire dans À la recherche du temps perdu, de Marcel Proust. Études littéraires*, 42 (1), 13–22. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/1007155ar>, le 30 mars 2019.
- Proust, M. (1946). *Du côté de chez Swann*. Paris : Éditions Gallimard. 1913.
- Proust, M. (1946). *La prisonnière (Première partie)*. Québec : La Bibliothèque électronique du Québec. 1923. Récupéré de <http://beq.ebooksgratuits.com/auteurs/Proust/proust.htm>, le 10 avril 2019.
- Raucy, C., Geysant, A. et Lasfargue-Galvez, I. (2008). *Les pratiques du Bac : Le commentaire en français*. Paris : Hatier.

Schiller, F. (1992). *Lo sublime: de lo sublime y sobre lo sublime* (tr., Pedro Aullón de Haro, ed., José Luis del Barco, tr. au français proposée par nous-mêmes). Málaga : Ágora. 1793 et 1801.

Stendhal (1964). *Le Rouge et le Noir : Chronique du XIXe siècle*. Paris : Garnier Flammarion. 1830.

Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil.

Tuysuzian, V. (2008). *La construction identitaire dans le Petit Poucet de Perrault : analyse textuelle et comparative de différentes versions du conte et élaboration d'une démarche didactique en lecture inspirée de l'interactionnisme socio-discursif* (mémoire de doctorat). Université du Québec, Québec. Récupéré de <https://archipel.uqam.ca/1040/1/D1632.pdf>, le 10 avril 2019.

Willems, P. (1983). *Écrire* (pp.75-96). Montpellier : Fata Morgana.

Willems, P. (1983). *La cathédrale de brume*. Montpellier: Fata Morgana.

Willems, P. (1989). *Un arrière-pays : rêveries sur la création littéraire*. Louvain-la-Neuve : Presses Universitaires de Louvain UCL, coll. « Chaire de Poétique ».

Willems. P. (1958). *Il pleut dans ma maison*. Bruxelles : AML Éditions. 2018.

BIBLIOGRAPHIE COMPLEMENTAIRE

Freud, S. (1923). *Le moi et le ça*. (tr. S. Jankélévitch, éd. G. Paquet). Québec : Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec. 2002. Récupéré de http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund_2/essais_de_psychanalyse/Essai_3_moi_et_ca/moi_et_ca.html, le 17 avril 2019.

Gevers, M. (1988). *La Comtesse des digues*. Bruxelles : Labor. 1931.

Gevers, M. (2009). *Vie et mort d'un étang*. Bruxelles : Luc Pire. 1950.

Hugo, V. (1984). *Notre-Dame de Paris : 1482*. Paris : Gallimard. 1831.

Huysmans, J.-K. (1972). *Œuvres complètes de J.-K. Huysmans*. Genève : Slatkine. 1874-1908.

Peyroutet, C. (2002). *Style et rhétorique : retenir l'essentiel*. Paris : Nathan.

Willems, P. (1967). *La ville à voile*. Paris : Gallimard.

Willems, P. (1984). *Warna ou le poids de la neige*. S.l.: Didascalies.

Willems, P. (1984). *Nuit avec ombres en couleurs, Le marché des petites heures*.
Bruxelles : Ensemble théâtral mobile, Texte pour didascalies 6.

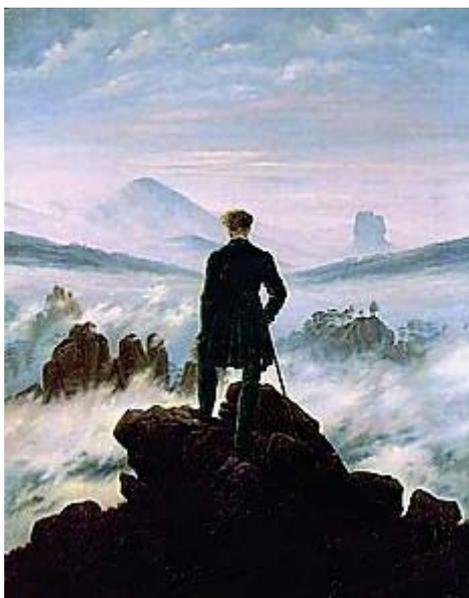
Willems, P. (1994). *Elle disait dormir pour mourir*. Bruxelles : Rideau de Bruxelles.

Willems, P. (1989). *La vita breve*. Bruxelles : Labor.

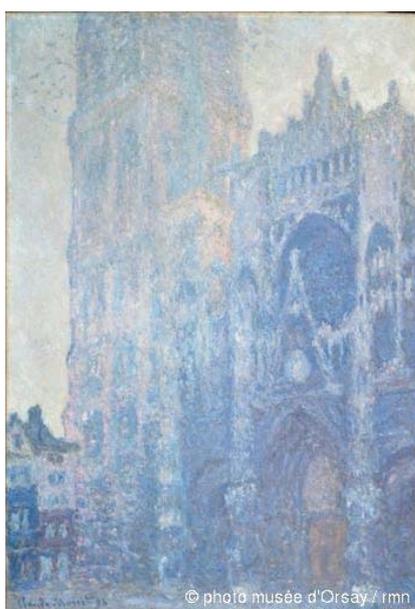
ANNEXES



Oehme, E. F. (1828). *Procession dans le brouillard*. [Tableau]. Récupéré de <https://www.photo.rmn.fr/archive/09-529480-2C6NU035WP91.html>, le 30 mars 2019.



Friedrich, C. D. (1818). *Le Voyageur contemplant une mer de nuages*. [Tableau]. Récupéré de https://www.ac-paris.fr/portail/jcms/p1_796487/voyageur-contemplant-une-mer-de-nuages-de-c-d-friedrich, le 30 mars 2019.

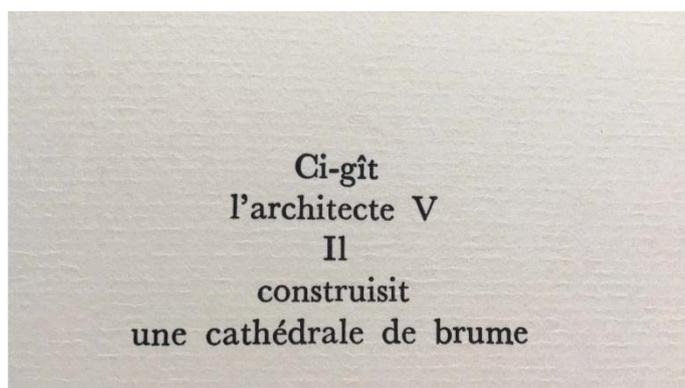


Monet, C. (1893). *La cathédrale de Rouen. Le portail et la tour Saint-Romain, effet du matin*. [Tableau]. Récupéré de https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&txdamzompi1%5Bzoom%5D=0&txdamzoom_pi1%5BxmlId%5D=001289&txamzoom_pi1%5Bback%5D=fr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fresultatcollection.html%3Fnocache%3D1%26zsz%3D9, le 30 mars 2019.



[Photographie de J. Miers]. (Bruxelles, 2008). *Maison Horta*. Récupéré de https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Horta_Museum.JPG, le 30 mars 2019.

Debussy, C. (1909-13) (moltoallegro19, 6 juillet 2010). *La cathédrale engloutie, prélude pour piano* [Archive de vidéo]. Récupéré de <https://www.youtube.com/watch?v=JAVyKDDsM3s>, le 30 mars 2019.



[Photographie de C. Escalada]. (Valladolid, 2019). *Épitaphe de l'architecte V*.