



HAL
open science

Les éléments naturels dans 'A bientôt Monsieur Lang' de Jean Louvet : notes sur un discours polysémique

Pierre Halen

► **To cite this version:**

Pierre Halen. Les éléments naturels dans 'A bientôt Monsieur Lang' de Jean Louvet : notes sur un discours polysémique. *La Licorne - Revue de langue et de littérature française*, 1986, Aspects de la littérature française de Belgique, 12. hal-01439638

HAL Id: hal-01439638

<https://hal.science/hal-01439638v1>

Submitted on 18 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA LICORNE

*ASPECTS DE LA
LITTÉRATURE FRANÇAISE
DE BELGIQUE*

1986 . N° 12

*Publication de la Faculté
des Lettres et des Langues
de l'Université de Poitiers*

SOMMAIRE

- Christian BERG (Anvers)
Le Mômô et l'Enragé. Antonin Artaud - Jean de Boschère 13
- Christian CHALLOT (Poitiers)
Trains Vapeur Vitesse... Irruption d'un motif chez
Georg Heym et Emile Verhaeren 23
- Michel DECAUDIN (Sorbonne Nouvelle)
Topographie et imaginaire chez Simenon. Notes pour une
enquête 37
- Jean Marie d'HEUR et Cécile ADAM (Liège)
1886 en Wallonie. Sur un texte méconnu d'Albert Mockel,
fondateur de *La Wallonie* 47
- Yves-Alain FAVRE (Pau)
L'univers poétique de Rodenbach 63
- Robert FRICKX (Bruxelles)
Hellens et Maeterlinck 75
- Paul GORCEIX (Poitiers)
Une interprétation bergsonienne du symbolisme :
- Tancrède de VISAN - L'apport de la Belgique 85
- Daniel LAROCHE (Louvain)
Le faux Harpagon de Fernand Crommelynck 101
- Pierre HALEN (Louvain)
Les éléments naturels dans *A bientôt Monsieur Lang*, de
Jean Louvet. Notes sur un discours polysémique 115
- Hans-Joachim LOPE (Marburg)
Charles le Téméraire ou l'autopsie d'un prince. Remarques
sur un scénario historique de René Kalisky 135
- Victor MARTIN-SCHMETS (Namur)
Henry Maassen, *La Sauterelle Verte*, et *Le Houx* 149

Michel METAYER (Prague) «Proses» et poésie chez Marcel Thiry	159
Michel OTTEN (Louvain) Jean-Pierre OTTE et la rencontre du féminin. A propos de «Cette nuit est l'intérieur d'une bogue»	171
Eric SPINNOY (Courtrai - Louvain) De l'origine du flamand : symptôme du système littéraire de la jeune Belgique	187

VARIA

Joël DALANÇON (Poitiers) Poésie et peinture de 1869 à 1885	199
François DURAND (Poitiers) Du cliché à l'énigme : le rêve chez Emily Brontë	205
René PELLEN et Jacques PRADINES (Poitiers) L'informatique et l'étude des langues d'après quelques périodiques spécialisés. Bibliographie 1979 - 1983. 2. Langues les plus étudiées	215
Joël POTTIER (Poitiers) Gertrud von Le Fort et Albert Camus	247

Pierre HALEN (Louvain)

LES ELEMENTS NATURELS

DANS *A BIENTOT MONSIEUR LANG*, DE JEAN LOUVET

Notes sur un discours polysémique

A considérer le tableau des dramaturges belges d'expression française strictement contemporains, on ne peut manquer d'apercevoir la singularité et l'importance de Jean Louvet. Non que les représentations de ses pièces aient été admises sans réserve mais, reconnue et méconnue, en Belgique et à l'étranger, son œuvre est de celles qui ont su concentrer en elles-mêmes les ressorts essentiels de l'actualité théâtrale, au sens le plus fort du mot. Son effort dramaturgique pour renouveler le trouble jeu de la parole rend aussi au corps désirant, dernier espace de l'identité, les mots, perdus ou gagnés, qui l'inscrivent dans une Histoire ; par là, Louvet ne s'écarte jamais d'un réel mouvant, à la fois culturel, social et politique, au creux duquel ses personnages se ramassent à la pelle ou, quelquefois, demeurent inentamés, tenant leur dernière lampe de mots à la main, ou tenus par elle.

D'une autre façon : indéniablement lié aux débats publics que l'évolution globale des vingt-cinq dernières années a suscités et singulièrement en Wallonie, contrée de tradition ouvrière, Louvet en démarque une œuvre qui a connu l'influence de Brecht, et l'en détache, écrivant en poète plutôt qu'en tribun, attentif au politique s'il est entendu que le politique se lit d'abord dans une tuyauterie bouchée ou un train qui n'arrive pas. Ici et ailleurs, à mots dégonflés de leur sens ou irradiants, la modernité se reconstruit, chez Louvet, sur les beaux restes des idéologies.

Il ne nous appartient pas ici de reprendre le parcours général qui conduit l'auteur du *Train du Bon Dieu* (1962) à *Un Faust* (1985), ni de verser quelques propos de plus au dossier de ses relations avec l'histoire wallonne ou avec les instances de légitimation littéraire. D'autres l'ont fait¹. On tentera plutôt de cerner sa démarche de l'intérieur, d'approcher une écriture : ce travail de

mots au-dessus duquel trop souvent l'on passe, pour commenter l'événement de la représentation, ou pour analyser, avec le sentiment de l'urgence, le rapport indubitable et problématique de cette œuvre avec le réel historique, qu'elle dit. ^{cependant}

Mais aussi, au-dessus duquel trop souvent l'on passe s'il s'agit de théâtre, c'est-à-dire d'un texte soumis à la complémentarité d'une mise en scène. Dans le cas de Louvet, dont les pièces ont été pour la plupart présentées au public par ce qu'on appelle le Jeune Théâtre, le rôle des metteurs en scène a été considérable ; incontestablement, ils ont ajouté au livret verbal - quand ils ne l'ont pas tronqué, avec ou sans l'accord entier de l'auteur - la marque de leur propre créativité. Ce faisant, certes, ils ont eu le mérite de s'intéresser à l'œuvre et d'en assurer la publicité ; mais dans le même geste, ils participaient à une marginalisation relative et à une occultation partielle de son originalité, au sens propre du mot.

Il est donc permis de souhaiter d'autres réalisations scéniques et d'autres contextes théâtraux où, le non verbal, la narrativité et le public différant, le texte initial puisse être jugé spécifiquement, par contraste avec des mises en scène antérieures. ~~Pour cela~~ ; en attendant que cela soit possible en français et en Belgique, il est opportun d'attirer l'attention sur le texte même d'une pièce qui se situe au milieu du parcours dramaturgique jusque ici dessiné par l'écrivain, *A bientôt Monsieur Lang*².

La fable en est linéaire, contrairement à l'action morcelée des pièces ultérieures ; cependant une première lecture du matériau littéraire peut laisser à plus d'un endroit le sentiment d'une relative opacité, qui n'est pas imputable à l'absence, dans le processus de signification, du non verbal ; les didascalies qui auraient pu fournir un commentaire sont réduites à peu de chose³. L'historien situera ce retrait de l'*autorité* sur le sens dans un contexte global, nous nous contenterons d'en dépeindre la réalisation textuelle. Une partie de l'explication, à cet égard, tient dans la difficulté qu'éprouvent les personnages à communiquer entre eux ; en cela, Louvet participe d'un courant très large qui, depuis Ionesco et Becket en France, renchérit sur l'attention accordée par le XXe siècle au caractère problématique du langage censé réunir les êtres. Le premier tableau de la pièce, où l'on voit notamment Lang, l'architecte, converser avec la serveuse d'un bar nocturne, amène d'abord un dialogue de sourds qui aboutit à cette réplique significative : «On est fait pour s'entendre». C'est Lang qui parle, sur un ton qui pourrait être à la fois sérieux (l'alliance «objective»

de la classe ouvrière avec l'intellectuel contre la banque dont il vient d'être question), et dégagé (y croit-il vraiment ?). Et Natacha de répondre : « Vous ne parlez jamais sérieusement », croyant sans doute qu'il se moque ou qu'il s'agit d'une avance d'une tout autre nature ; la suite du texte n'apporte à cet égard aucune précision. Cette problématique, qui deviendra plus aiguë dans les pièces ultérieures, est connue et ne demande pas à être autrement traitée ici, sinon par cette remarque générale : les mots séparent d'autant plus qu'ils sont émis par-delà des cloisonnements culturels dont l'hypothétique dépassement est une des hantises des pièces de Louvet⁴.

La difficulté de communiquer (et donc de s'entendre et d'agir collectivement) ne rend que partiellement compte de l'opacité relative dont nous avons parlé. Plus que le dialogue, en effet, c'est tout le langage qui s'avère menacé par un malaise sémantique. Or, c'est précisément là que Louvet agit comme créateur, dans une stylistique de l'écart qui, systématiquement, s'écrit dans la plus grande défiance vis-à-vis du langage. Cette parole trouble qui s'énonce affirme d'abord qu'il n'y a pas d'innocence du dire, que les signes qui avaient un sens résonnent creux, que ceux qu'on attendait clairs se révèlent surchargés de connotations⁵. Là s'origine l'épaisseur sémantique de la parole donnée à entendre, et l'intense circulation du sens qui s'établit, utilisant la fable comme des particules un cyclotron.

Michèle Fabien, dans sa « Lecture » de *Lang*⁶, en fournit un exemple d'autant plus radical qu'il revient dans d'autres pièces ; c'est l'impératif « Respire », auquel recourent Lang et, plus tard, Anna. « Respirer, chez Louvet, écrit-elle, ce n'est pas une métaphore, mais cela ne raconte pas non plus l'inconvénient qu'il y a d'avoir les narines obstruées par la pollution. » Nous dirions volontiers, et c'est la même chose, que l'utilisation du verbe *respirer*, qui ne correspond, dans les deux cas, à aucune fonction dans le récit raconté, est une métaphore et désigne la difficulté physique de survivre ; et, par là, que ce gonflement du sens est formellement la marque de la littérarité que nous cherchons à approcher⁷.

Le phénomène est général, et concerne la fable elle-même. Golden City est une ville et toutes les villes d'une société « industrielle avancée » ; Lang et ses amis, avec Natacha, attendent dans un bar qu'un événement se produise qui permette un changement. S'il ne vient pas, Lang l'aidera à venir ; des ouvriers ont commencé une grève, mais l'architecte ne s'y intéresse pas : le champ du combat politique se déplace vers Vassili, un immigré qui survient à

point nommé, de sa Grèce natale, et dont Lang va organiser la rencontre avec Anna, comme si la fable amoureuse tenait ^{lieu} à présent d'objectif social prioritaire. Anna est mariée dans un milieu bourgeois où elle est traitée en objet décoratif et, lasse de jouer les Bovary à sa fenêtre, elle se laisse entraîner dans l'aventure. Son mari, infantilisé par sa mère, se détache un moment de cette dernière et rejoint le groupe de Lang dans l'«espace-nature» de la plage. Vassili lui apprend à nager, confirmant symboliquement sa libération, mais la quête lancée par Lang échoue en définitive, à cause des efforts conjugués de la Mère et du Commissaire pour récupérer Jean-François, à cause aussi du renoncement de Vassili devant l'usine où il doit travailler provisoirement. Les personnages se retrouvent enfin dans le bar initial, l'ordre social s'étant rétabli. «Je ne suis là pour personne», conclut l'architecte à qui la Mère vient de lancer son ambigu «A bientôt Monsieur Lang».

La quête, de nombreuses fois affirmée, d'«être homme à Golden City» ou d'«être femme», joue déjà de l'ambiguïté de l'amoureux et du politique. C'est que, comme «Respire», «être homme» désigne autant la citoyenneté que la virilité, ou, d'une autre façon, que l'amour est et n'est pas une métaphore du politique. Les «événements d'une extrême importance» attendus dans l'incipit sont bien dans ce «supposons qu'un homme et qu'une femme soient entrés... Un amour serait né» que rêve Lang, d'autant que la rencontre dont il va être question suppose le renversement de barrières multipliées⁸.

Cette brève présentation de la fable participe, de toute évidence, du gonflement sémantique que nous avons évoqué à propos de «Respire» ; et c'est en vertu de ce «Tout est dans tout» que la plupart des gestes et des mots de la pièce sont pris dans un débordement du sens qui assure une relative trans-historicité à l'intrigue. Le lieu est de nulle part, les noms sont de partout (sauf celui de Vassili) ; les mots sont de toujours, en ce sens que, jouant leur rôle d'interprétants forcenés, ils glissent vers le symbole et ne lésinent pas sur les références à un passé du langage singulièrement lourd. Les lieux-communs, les expressions idiomatiques prolifèrent, le plus souvent détournés de leur évidence première ; les références littéraires, culturelles ou mythologiques s'accumulent discrètement derrière la paroi du sens : d'Artagnan, les Evangiles, Iphigénie, Flaubert, Mallarmé, Ondine, les westerns, etc., et contribuent à déréaliser la parole, c'est-à-dire, paradoxalement peut-être, à donner les instruments d'une lecture globale de l'Histoire. Il ne serait pas autrement déplacé, pour cette œuvre réputée «engagée», de parler

de poésie et de mythe.

Si nous voulons en lire le texte cependant, il nous est nécessaire de l'examiner à la lettre et, à titre d'hypothèse, d'orienter cet examen dans un champ particulier du matériau linguistique. Choisir la perspective des éléments naturels qui sont cités dans le discours n'est qu'une entrée parmi d'autres possibles. Ces éléments naturels sont toutefois privilégiés dans la mesure même où l'auteur, continûment, à la suite de Brecht, dé-réalise l'espace de la fable : la mer, le soleil ou les étoiles ne participent à aucun effet de réel ; ils ne constituent pas non plus, comme dans le théâtre symboliste, le hors-scène imaginaire qui, en dernier ressort, confirme l'espace rêvé de la scène dans sa vraisemblance. Si l'espace est dé-naturalisé par Louvet, il serait absurde d'en conclure qu'il ne renvoie pas à l'histoire ; les éléments naturels, dans cette perspective, doivent être considérés non comme l'inscription d'un lieu mais comme des parties du discours, comme des signes plus ou moins évocateurs de leur destin, que les personnages utilisent avec abondance faute d'accorder encore le moindre crédit à l'abstraction idéologique. Plutôt donc : des chiffres. Déployés plutôt qu'articulés, ils ne pourraient faire l'objet d'un classement rationnel ; les recueillir ne s'effectuera donc que par une opération de lecture délibérément dérivante, mue par les seuls champs sémantiques du texte.

Sous les pavés, la plage

Dans la première didascalie, l'auteur distingue trois lieux scéniques, dont deux sont «urbains» et le troisième, un «espace nature» : la plage. Cet endroit, qui «sent la fraîcheur» (p. 44), est donc d'emblée inscrit par différence avec Golden City : c'est le lieu du changement, où s'acte l'utopie. Ne s'y rendent que Lang et ses amis, avec Vassili et Natacha, les deux êtres qu'ils détournent de l'espace urbain. La plage n'est pourtant que le pendant dialectique de la ville, et demeure dans le système signifiant de cette dernière : «C'est ici que les bêtes oisives de Golden City viennent assouvir leurs désirs et boire au torrent d'amour qui n'est pas mort» (p. 45). Le lieu n'est donc pas un véritable ailleurs, la plage soutenant la ville comme les vacances le travail ou le dimanche la semaine. Il est d'ailleurs marqué par différents indices négatifs ; c'est un «traquenard» virtuel où la surveillance de Golden City ne cesse pas véritablement. Il faut un pas supplémentaire pour y penser l'utopie : comme une a-chronie ; pour que la plage devienne le lieu d'une alternative

réelle, il faudrait en finir avec le caractère épisodique des séjours qu'on y fait :

- BEN : (...) L'homme et la femme sont faits pour vivre ensemble un jour sur deux au bord de la mer.
- ANNA : Ne nous quittons plus. Restons ensemble. Trouve quelque chose pour Anna.
- LANG : Je nous bâtirai une grande maison loin des regards pleins d'envie, là-bas, sur la plus haute dune. Nous y vivrons dans une communauté d'amour.
- ANNA : Quel rêve !
- LANG : Le matin, Frédéric Lang fera le marché et vous apportera des radis frais au lit (p. 52).

Remarquons que les connotations accrochées à la plage procèdent de codes culturels strictement contemporains, à savoir l'imaginaire des vacances à la mer et au soleil que la publicité véhicule abondamment ; la « grande maison » qui abriterait une « communauté d'amour » est, elle aussi, datée, et renvoie à la mouvance soixante-huitarde de la « maison communautaire ».

Sans doute Lang se moque-t-il en invitant Natacha

aux îles Tiptip. Vous ne connaissez pas les îles Tiptip ?
 Tout le monde connaît les îles Tiptip. De toutes façons, il est trop tard. Avez-vous déjà mangé du caviar ? (p. 202).

Imitant l'aliénation publicitaire jusque dans la forme de l'énonciation, Lang semble de la même façon bien conscient de l'impasse communautaire lorsqu'il ajoute le détail burlesque des « radis frais au lit ».

La plage n'est pas marquée par le seul ^{ou pas} jeu des connotations contemporaines. Si elle n'est pas un ailleurs, l'ailleurs qu'on croit, elle est cependant le lieu d'une frontière, dont le tracé est souligné de plus d'une manière. C'est que la mer réveille un imaginaire singulièrement riche : le discours maritime fournit au discours du changement ses matériaux constitutifs. Et tout d'abord, comme on s'y attend, dans la cérémonie centrale du « baptême » de Jean-François, à qui Vassili apprend à nager en reconstruisant un rituel d'initiation. Non seulement Louvet fait ici resurgir le stéréotype contemporain du maître-nageur (beau, bronzé, viril, expert), mais il lui surimprime le discours codé du sacrement religieux. Au sortir

de l'épreuve, Jean-François a appris à dominer la mer (et, en l'occurrence, provisoirement, la Mère) ; il est devenu un homme-pour-une-femme, ayant enfin pensé à Anna ; il a, surtout, gagné «un centimètre», détail de distanciation sans doute et qui provoque un effet de comique, mais non pas insignifiant ; le recours à l'image apparaît aussi lorsqu'il est précisé que le «baptême» a fait du «mouton» un «nageur», en concurrence avec l'industrielle Golden City qui fait de tel homme un «mouton» et de Vassili, un «loup» (p. 56).

La régénérescence de Jean-François passe donc par une immersion dans le milieu naturel, dont la dimension est révélée par un discours à caractère religieux : l'«union consacrée» (p. 56) de «la mer et (de) son corps (qui) ne font qu'un» (p. 55). Le recours au registre sacramental n'implique pas seulement une métaphore du changement qu'un metteur en scène aurait toute liberté de présenter sur le seul mode burlesque. C'est une *façon de parler*, bien sûr, mais pas n'importe laquelle puisqu'elle fait intervenir, outre le sacré et avec lui ses modalités de solennité et d'a-chronie, une religion au sens étymologique, qui fait retrouver le contact avec le corps et avec l'univers. Si la plage appartient encore au système de la ville qu'elle nie, la mer en revanche semble un lieu verbal d'absolu, défiant toutes les catégories de l'Histoire. Elle n'est pas seulement l'espace connoté qui alimente le discours urbain sur l'ailleurs, avec les «îles Tiptip», le caviar (p. 22, 32), les «reflets de homard» (p. 28) et les «richesses des océans» (p. 22). C'est aussi le lieu d'origine de Vassili, le «roi de la mer encerclée» (p. 54, 55, 83), et celui de la délivrance de Jean-François. Aux personnages, le mot *mer* sert donc à dire qu'un ailleurs est possible, et le changement avec lui. Curieusement (?) la mer évoque le passé, une certaine image mythologique de la Grèce ; l'espace naturel apparaît donc aussi sous la catégorie du temps, avec quelques références implicites ou explicites aux «anciens de la mer encerclée» (54, 83), dont le fameux «Connais-toi toi-même». Vassili, fier de ses «voyages à travers les îles» (p. 67), vient d'un pays où «même les moutons savent nager» (p. 54) ; son rêve : «ouvrir un magasin de poissons sur le port» (p. 66), ne nous éloigne pas du monde maritime, non plus que sa présentation au Commissaire en termes de «Monsieur l'armateur» (p. 67), même si cette formulation, au début des années 70, pouvait être aussi ironique (voir Onassis).

Au contraire de Vassili, nonobstant l'effet provisoire de son initiation par ce dernier, Jean-François est défini par des images maritimes dérisoires. Il est le «capitaine de bateau-mouche» (p. 54,

57), que sa Mère conforte en disant qu'il «peut braver les intempéries» (p. 48), mais à qui le Commissaire assure qu'il «n'est pas fait pour les grandes eaux» (p. 60). Et c'est toujours en termes maritimes que ce dernier interprète l'épisode de la rencontre avec Vassili, disant à Jean-François qu'il est parti en «croisière pour les mers lointaines», empruntant cependant le registre de la plage et des vacances plutôt que celui de la mer.

On voit donc que l'«espace nature» fournit moins un lieu - et a fortiori un décor - à l'action, qu'un lexique marqué par un passé signifiant pour le moins chargé.

Grandes et petites eaux

L'immersion a permis à Jean-François d'être momentanément libéré, à la fois de Golden City et de sa Mère, d'«être homme», enfin. Ailleurs dans le texte, l'évocation des «bords de l'eau» amènera avec elle d'autres allusions à la sexualité.

Dans la description du nez de Vassili, il est malaisé de ne pas reconnaître, avec Michèle Fabien, un sens sexuel⁹ :

Un nez droit, souple, palpitant. Pas un de ces petits bouchons asphyxiés, repliés sur eux-mêmes, qui s'écrasent aux vitrines de la cité. Ce nez de Thessalie est un roc tendu vers les chairs roses et les fleurs de vérandas (p. 27).

D'autant que le rose ou la rose sont des indices renvoyant à Anna. Or, le même registre du roc, du pic, de la montagne plongeant dans la mer est utilisé plus tard par Vassili lui-même, dans cette évocation amoureuse :

ANNA : (...) Laisse-moi t'aimer. La mer bat dans tes yeux.

VASSILI : La mer bleue qui bat les flancs de la montagne rose (p. 80).

Les termes sont inversés, la montagne s'associant ici à Anna, mais l'image du bord de l'eau, à cause de l'ambivalence de «flancs», est suffisamment claire. Il en sera de même lorsque Anna, à plusieurs reprises, évoquera les rêves et les lieux de son enfance ; l'espace marin s'y réduira à celui d'un lac :

ANNA (à Vassili) : Tu me rappelles les troncs de mon

enfance au bord du lac bleu... J'avais treize ans et des taches brunes sur les joues. Je pêchais de jeunes brochets dans le lac bleu. Je les laissais languir dans la prairie. A mes pieds, ils cherchaient leur haleine, puis ils venaient mourir entre mes cuisses. Plus tard, l'homme est venu (...). Aujourd'hui l'anneau nuptial est plus froid que la peau du brochet (p. 46).

Cet homme, Jean-François, a eu lui aussi une enfance au bord de l'eau, mais il ne s'agit ni de mer chaude ni de lac bleu :

Il avait pêché des têtards tout l'après-midi. Ses genoux étaient maculés de boue. Sa mère l'avait abandonné près du bénitier (p. 74).

Ainsi se manifestent, en opposition avec l'«eau profonde qui va, qui vient» (p. 54) de la mer de Vassili, marquée aussi par le soleil et la chaleur, d'autres lieux aquatiques, immobiles ou stagnants, liés à des rêves non réalisés. Si, en effet, Vassili a «joué auprès des fontaines» (p. 27) et s'il tient son rôle de «premier maître-nageur de la Méditerranée» (p. 54) sur la plage où l'on peut «boire au torrent d'amour» (p. 45), en revanche les genoux d'Anna sont «comme des glaçons» (p. 45) avant son arrivée, et Lang attend «sur un iceberg inconfortable» (p. 21). Ces deux derniers personnages ont d'ailleurs recours à la même image, celle de la bouteille close, pour parler d'eux-mêmes¹⁰.

Par dérivation de signe en signe, on s'aperçoit à présent que trois personnages proposent de verser à boire, c'est-à-dire de faire couler un liquide immobilisé, dans trois contextes de libération. Lang, d'abord et sans succès :

LANG : Libérez Natacha ! Versez-leur à boire.

NATACHA : Les verres sont encore pleins.

LANG : Manger, dormir... Les verres ont un goût d'étang. Je me sens plus seul qu'un navire dans une bouteille (p. 22-23).

puis Vassili, dès son arrivée, qui offrira sans rencontrer d'opposition la «double ration», et Jean-François, après son «baptême», qui invite à boire l'apéritif (p. 26 et 56)¹¹.

Pour peu que l'on prête attention aux mots, on voit donc que le discours de l'eau, dans ses nuances, fournit à la fable un matériau linguistique où elle réfléchit son enjeu ; des mots sans valeur réaliste, une manière non abstraite de spéculation politique et psychologique, de tremblement du sens. A cet égard, lieux-communs et expressions idiomatiques ne sont pas seulement des signes vides : ils disent *quand même* ; «sauter à l'eau» (p. 54), et «se jeter à l'eau» (p. 55) appellent «se lancer dans la vie» (p. 56) ; et «nager comme un poisson dans l'eau» (p. 57), à propos de Jean-François au milieu des amis de Lang, n'a rien d'une expression toute faite. Certes, ce ne sont que des mots, tant bien que mal, et Flaubert eût noté dans son sottisier le «je file comme une fusée dans l'élément liquide» (p. 56) de Jean-François, ou le «faire ses premiers pas dans la mer profonde» (p. 55), de Lang.

L'arrêt du voyage, pour Vassili, et de l'utopie qui commençait à se rêver devant la mer, c'est encore une expression banale du registre maritime qui la signifie : «Il faut jeter l'ancre», assure un ami de Lang (p. 84) ; autre manière d'immobiliser l'«eau profonde».

L'homme qui n'avait pas son soleil en poche

Une opposition soleil / obscurité travaille tout le texte dramatique et, comme le discours de l'eau, fournit à la fable de Lang un matériau verbal abondant. L'obscur, c'est bien entendu Golden City, où «les grands hommes se font dans le noir», *plongeant* dans «les ~~lignes~~ ^{lignes} et s'enfermant dans les livres (p. 53 ; voir aussi p. 55) ; où «l'air est noir» (p. 26) comme les idées (p. 34) et la liste des suspects (p. 58)¹². «Tu as pensé à tout», dit ironiquement l'architecte Lang à «Jean-François le bâtisseur», en apercevant que le circuit de son train miniature - mise en abyme de Golden City - comporte «un viaduc, pour se jeter dans le noir» (p. 42)¹³.

Sortir de Golden City suppose des signes de lumière. L'ailleurs est lumineux, comme les étoiles que voudrait observer Jean-François (p. 48-49) et que sa Mère lui recommande de regarder «tout seul», tout en regrettant de ne pouvoir les lui acheter¹⁴. Le même Jean-François, racontant son «baptême», dit de Vassili : «Dans ses yeux passe une lueur, quelle lueur ?». Au dixième tableau, la violence s'exprime en ces termes : «coup de feu. Innocent plaisir», «Au feu, elle va exploser», «incendie» (p. 75-77) ; le spectacle de la fumée des cigares accompagne métaphoriquement la pression croissante exercée sur Anna par Lang et ses amis : «Elle ne résistera pas. Son amour pour Vassili va jaillir de sa bouche comme une

colonne de feu» (p. 71). Et le départ du couple hors de la ville, plus tard, alliera les mots du feu à ceux de la lumière :

ANNA : (...) On ferait mieux d'attendre la nuit...
On risque de nous voir.

LANG : Il sortira du carosse une flamme si grande
qu'elle éblouira Golden City. Ils en seront
tous aveuglés.

VASSILI : Comme l'éclair avant l'orage (p. 81).

L'allusion biblique à la colonne de feu que serait l'amour d'Anna, comme celle qui parle d'un éclair annonciateur, conforte le rapport entre l'amoureux et le politique dont nous avons parlé. Une fois encore, c'est par la méditation du discours connoté des éléments naturels que le langage de la fable s'assure une dimension plus large.

Le messianisme virtuel de Vassili mis en scène par Lang est de la même façon construit par le langage ; le «Prince de Thessalie», dont le «torse est travaillé par les embruns et les rayons obliques» (p. 27), et qui vient d'un pays où «le soleil jaune se mire dans l'eau bleue» (p. 26), est associé à autant de motifs solaires que marins. Significativement, le démarrage de l'action s'opère à la fin de la nuit, marquant le passage du sommeil à l'éveil, de la non identité à l'identité, de l'obscur au solaire :

VASSILI (à Natacha) : Tu sauras qui tu es dans les bras de
Vassili. Viens sur la montagne. Le soleil va
se lever. L'homme, c'est moi (p. 31).

(...) LANG : Le soleil se lèvera bientôt et un architecte
doit avoir les idées claires...

(...) VASSILI : Comment se fait-il que nous nous ren-
contrions si tard dans la nuit ?

LANG : Messieurs, d'ici une heure le soleil sera là.
Vassili, l'homme qui ne veut pas mourir, je
te réserve un morceau de choix : Anna, la
belle Anna (...) qui a perdu son nom (...) vit
sans amour et ignore qui elle est auprès d'un
homme qui dort (p. 32-33).

L'issue de la fable a pour lieu le même bar, et pour moment la fin du jour, qui marque aussi la fin du rêve de Lang ; «Il est sept heures, dit Jean-François, nous dînons ce soir chez nos amis» (p. 87). Vassili est à ce moment en fuite, comme le soleil.

Le Grec, en vertu des connotations contemporaines que nous avons relevées, était d'entrée de jeu associé à l'astre ; mais les mots du tableau 1 débordent largement l'imaginaire touristique des vacances dans les mers du Sud ; Vassili vient d'un milieu rural aussi bien que marin :

VASSILI (à Natacha) : Nous sommes nés pour écouter le chant des cigales. Je cueillerai le coton sur mes terres et tu m'attendras sur la pierre blanche de notre demeure en mangeant des grenades (p. 31)¹⁵

Rural / urbain se superpose à lumineux / obscur comme une autre modalité de l'alternative à Golden City ; et les mots renchérissent d'eux-mêmes, à propos de la ville :

Le matin, Vassili devait laisser Vassili à la porte de l'usine pour travailler à tuer ce qui restait de Vassili. Des mois sans voir le soleil (p. 25).

Le soleil est de trop à Golden City (p. 53).

La grande tirelire de Golden City donnera de l'or à Vassili qui sera trop crevé pour faire l'amour, trop endormi pour regarder le soleil (p. 25), (p. 65).

Ici, le soleil s'arrête, il passe à côté (p. 84).

Dans l'ordre du narré, si le lever du soleil marque le début de l'action, la disparition de l'astre est annoncée dès le tableau 6, entourée de diverses assertions négatives :

JEAN-FRANÇOIS : Soleil égale cochonnerie.

(...) ARTHUR : Couvrez-vous, Capitaine, le soleil est plein de vices (p. 52).

Il est toutefois difficile de tirer de la lettre du texte les arguments qui décideraient du sens de ce passage précédant immédiatement le «baptême» ; le dialogue y est en effet miné par la distance qui s'établit, dans le langage, entre les personnages : Vassili, Lang et ses amis tournent en dérision l'intelligence et le savoir du médecin ; dès lors la communication cède le pas à une mécanique verbale sans

conséquence qui n'est pourtant pas sans évoquer l'ambivalence virtuelle du symbole solaire, à la fois fécondateur et vengeur.

Quoi qu'il en soit dans ce tableau 6, le lien entre Vassili et le soleil est inscrit dans des formulations singulièrement codées. L'astre ne saurait en effet être convoqué avec une telle insistance dans le discours sans entraîner avec lui un poids considérable de sens dus à la tradition¹⁶.

Généralement, le soleil est un élément positif, symbole du Bien durable (opposé à la pluie passagère), fécondateur des récoltes. Principe mâle le plus souvent (opposé à la Lune), il est lié à la royauté et, dans le domaine de la perception, à la connaissance de l'intelligible. Tous ces sens se retrouvent dans *A bientôt Mr. Lang*, depuis les «idées claires» de l'architecte jusqu'au titre de Vassili, «roi de la mer». Même si, incontestablement, les codes contemporains sont dominants, qui pervertissent en partie les connotations traditionnelles, l'effort de l'écrivain va dans le sens d'une appropriation des anciens signes (même frappés par l'ironie ou la dérision qu'un metteur en scène peut vouloir leur imposer). Il en va ainsi du portrait de Vassili, au tableau 1, où l'on voit Lang et ses amis fabriquer le héros à coups de légendes étiologiques et d'allusions ; de la même façon que l'immigré abandonne ses vêtements pour une défroque urbaine, son corps est couvert de mots, tous plus qualifiants les uns que les autres. Ce corps est consentant, il va sans dire, et ce qu'il faut bien appeler la mythification de Vassili rencontre, d'autre part, une motivation intradiégétique qui exclut qu'elle soit entièrement ironique. C'est le cas du regard franc, qui inquiète Charlie et Ben :

BEN : Ce regard est insoutenable (*Vassili veut s'en aller*).

LANG : Restez, Vassili de Thessalie. L'explication est simple. L'œil d'un homme affronte de moins en moins l'œil d'un autre homme. Car le regard se nourrit d'images dociles et de reflets de homard. Mais qu'un œil soit planté sur un cerveau, la moelle épinière de cet homme (*Il montre Ben*) n'y résistera pas (p. 28).

Or, en guise de justification, Vassili ajoute : «Le vol de l'aigle n'avait pas de secret pour moi». La relation entre le roi des oiseaux et le soleil, que lui seul est capable de fixer, élaborée par les traditions symboliques, autorise seule ce passage. Plus loin, Lang

confirme le pouvoir de Vassili, en parodiant quelque western :

Sache désormais que tu es porteur d'une puissance sans égale. Dans les montagnes, on t'appelait «Renard-qui-mord» (p. 29).

Voilà donc le héros qualifié et investi rituellement. L'aigle, oiseau de la montagne et des pics¹⁷, est doté par la tradition de la force solaire et ouranienne qui lui permet d'être l'oiseau-tutélaire, l'initiateur que Vassili sera aussi.

Quant à la Lune, sa présence est plus discrète, et les formulations qui en font mention s'appuient sur des codes encore vivants qui lui font signifier à la fois l'amour, le rêve, la poésie. Telle apparaît cette planète lorsqu'il est dit du Commissaire qu'il «est né par un matin sans lune, dans une rue parallèle à une autre» (p. 66), et lorsqu'on annonce, pour le départ des amoureux, que «la lune sera belle» (p. 81 et 82).

Un tel parcours dans la lettre du texte dramatique éclaire au moins ceci : leur auteur utilise les éléments naturels avec abondance, comme des signes singulièrement évocateurs, dans la mesure même de leur polysémie ou de leur ambivalence. C'est, entre autres, par un travail sur ces signes pluriels qu'une parole demeure possible, qui ne soit pas à priori menacée par la réduction au sens immédiat (ou : réaliste). D'où : à la fois la relative opacité dont nous avons parlé et la nature parabolique des épisodes ou de la fable entière, confinant à l'«énigmaticité» du mythe, à mille lieues de l'homélie abstraite.

Animaux et bêtes

Si l'aigle n'intervient pas de manière arbitraire, il en va de même d'une kyrielle d'autres animaux, dont les noms sont convoqués avec leur bagage de sens ; pour le même Vassili, il est encore question de chèvres (p. 29)¹⁸ dont il faut domestiquer les *caprices*, et de lièvre, ce qui se retrouve, in fine, dans la description du «métèque qui s'est enfui comme un lapin» (p. 86) ; nous avons évoqué déjà les moutons et les loups, qu'il n'est pas besoin de gloser (notons cependant l'ambivalence des moutons, à la fois grégarité et faiblesse, connotations contemporaine et traditionnelle), non plus que les colombes rapportées ironiquement par Lang lorsqu'il dépeint le bonheur domestique d'Anna (p. 41). Cheval, (p. 40), mouches (p. 52), dauphin (p. 53), singe (p. 53), cloportes

(p. 63) et poule aux œufs d'or (p. 68) se glissent dans le discours avec leurs signifiés habituels ; il en va de même pour l'abeille, avec cette précision que les deux sens, collectif et individuel (travail enrégimenté et douceur du miel tiré des fleurs), apparaissent à son propos (p. 60, 64)¹⁹.

L'abondance relative des occurrences du chien, dans *Lang* comme dans l'ensemble de l'œuvre²⁰, s'accompagne des connotations usuelles de surveillance policière (p. 62, 63), de saleté (p. 38) et de servilité heureuse (24, 28, 32). Les oiseaux, de même, qui font leur nid comme les amoureux (p. 47) et qui se taisent en cas de danger (p. 66), ne s'éloignent pas de l'usage courant. Moins précisément connoté est le papillon affronté par Jean-François dans le récit que fait Lang de son enfance. Aérien et solaire comme l'aigle, aux yeux bleus tels la mer et le lac, sa destruction par Lang à coups de pelle à charbon (noir) favorise le travail scolaire du futur médecin et donc son intégration à Golden City. C'est la part du rêve tuée en Jean-François, celle des «folles excursions» (p. 72) - encore un mot du registre touristique de la plage -, tandis que Vassili, au contraire, fut un «grand éleveur de papillons» (p. 30). L'insecte, symbole de légèreté et d'inconséquence ^{l'ange} souvent associé au feu, se place aussi à sa manière dans le réseau des notations concernant le vol (aérien) dans la pièce).

Si l'on peut s'attendre à voir voler le papillon et l'aigle, ce n'est pas le cas des locomotives ; l'envolée bas / haut est, dans *Lang*, un registre métaphorique qui relaie à plusieurs endroits l'opposition ici / ailleurs dans sa tentative de signifier la virtualité d'un changement. Déjà, l'allusif «Lève-toi, marche et sois la femme d'un homme» (p. 34), proféré par Anna, impliquait le redressement, l'accès à une stature verticale qu'on avait déjà vue au tableau 1, à propos de Lang et surtout de Vassili²¹. Mais le jeu du vertical et de l'horizontal trouve tout son poids dans l'expression : «Cette ville où l'homme vole à ras de terre» (p. 29), relayée par cette autre, du Commissaire : «Vous oubliez que les locomotives volent à ras de terre» (p. 60). A la fin de la pièce, Lang rend le tout en un ordre concis, adressé à Anna : «Lève-toi, il faut vivre à ras de terre» (p. 87).

Clôtons cette série animale en relevant quelques occurrences du mot «bête», toujours associé à la pulsion sexuelle ; ce sont les «bêtes oisives de Golden City» qui viennent «boire au torrent d'amour», c'est le «cri de bête venu du fond des âges» poussé par Vassili autour de la maison d'Anna (p. 43) ; le Grec parlera plus loin encore de ses «grosses pattes» sur la «peau d'ange» de cette

dernière (p. 65). Dans tous les cas, bête garde une connotation négative et se place dans un contexte où cette négativité est imputable à Golden City.

A l'Est d'Eden

En fait de plantes, l'occurrence du roseau (p. 44 et 46) pour qualifier Lang et Anna appelait celle du chêne pour le Commissaire (p. 67). A cause de La Fontaine, mais aussi de Pascal : «Messieurs, je suis fort comme un chêne et je n'ai pas d'imagination».

De roseau, il est facile de glisser vers rose, signe à plus d'un titre pluriel, désignant une couleur aussi bien qu'une plante, véhiculant dans les deux cas des connotations amoureuses et esthétiques. C'est d'Anna qu'il s'agit principalement à ce propos, «chair rose et fleur de véranda» vers quoi pointe le nez de Vassili (p. 27), «petit capital rose» (p. 74) dont l'innocence aurait été «flétrie» (p. 68) ; la peau d'Anna est rose, elle n'a «jamais eu faim» (p. 46). Mais aussi, par contamination, il s'agit du lieu d'origine de Vassili («Dans mon pays l'air est rose à l'entour des temples aux colonnes de marbre» (p. 26), et du lieu de destination des amoureux («Là, les roses croissent sur les murs» (p. 84). La rose, qui marque les deux personnages, trace aussi leur rencontre comme un destin.

Quant aux arbres cités, il est trop clair qu'ils sont organisés en une opposition oliviers / pommiers qui se superpose à Sud / Nord et pauvreté / richesse. Oliviers et pommiers ont en commun de désigner le monde rural et familial d'où Anna et Vassili sont originaires, à la fois semblables et dissemblables. Si les pommiers fournissent pour Anna l'image du «petit bourgeon du Nord» (p. 46), les oliviers participent à la description des bras durs de Vassili (p. 25). Les deux espèces s'opposent autant que la plage et la mer au monde urbain, où «les hommes sont comme des arbres sans racines» (p. 24).

Pommiers et oliviers, arbres d'amour et arbres de paix, autant de signes d'un monde différemment organisé, passé, dont la nostalgie ou le simple souvenir télé-guide en quelque sorte, l'action. «Louvet a le génie de ne pas esquisser l'avenir», écrit M. Quaghebeur²², sinon celui de la «grande maison» sur la dune, mais est-il avancé sérieusement ? C'est donc le passé qui sert de référence et qui procure les mots et les raisons. Les arbres fruitiers sont loin : à la fois passés et ailleurs, dans les réserves naturelles des images.

Il n'en va pas de même du côté de la réaction, dont les biens sont urbains, y compris cet espace naturel limité qu'est le jardin

de la Mère. Lui aussi appartient au passé, ce n'est qu'une photographie un peu pâle tirée des albums de famille pour apitoyer Jean-François. Reste qu'il est marqué par ses limites étriquées, contrairement aux domaines des pommiers et des oliviers. Ce sont les haies au-dessus de quoi s'élève le regard des voisines, et qui renvoient aux nombreux murs, surmontés ou non, que le texte mentionne pour décrire la séparation des couples²³.

Fleur des jardins, Anna se plaint d'être «idéalement désodorisée» et envie à sa servante le «calendrier de ses odeurs» (p. 36). Rien d'étonnant à la voir, en définitive, «si familière avec un homme qui sentait l'ail» (p. 87) : le corps est un espace naturel aussi éloigné de l'être que les arbres fruitiers le sont de Golden City. Retrouver son nom, ses «racines», son odeur, franchir les murs et les haies, voler plus haut qu'à ras de terre, c'est tout un voyage à travers les mots auquel l'élément aérien peut fournir un fameux auxiliaire ; c'est un courant d'air en effet qui semble autoriser l'action, après qu'on a vu Anna, à sa fenêtre, apercevoir qu'«il fait si doux, dehors».

LA SERVANTE : Monsieur a encore oublié de fermer la porte. Il y a courant d'air.

ANNA : Qui sait ce qu'un courant d'air peut nous réserver ? (...) (p. 35).

La porte entrouverte laisse le passage aux amis de Lang ; au tableau 4, tandis qu'Anna attend Vassili qu'elle ne connaît pas, voici que Lang la prévient : «Ton destin accourt vers toi comme un courant d'air» (p. 46). Or cet air mobile (venu de Thessalie où «l'air est rose à l'entour des temples») fait principalement défaut à Golden City :

(...) «L'air et le ciel ne nous appartiennent plus... L'air est triste... L'air est noir (...) En attendant, l'homme aspire» (p. 26)

malgré son nez en forme de «bouchon asphyxié» (p. 27). Quand Ben assure que «Demain vous verrez les hommes fuir vers les forêts racheter l'air qu'on leur vole» (p. 26), il unit à l'aérien le monde naturel : l'air est ailleurs, du côté des arbres, là où, sans doute, Vassili et Anna ont «volé de clairière en clairière» (p. 51).

Respire, demande Lang à Vassili. Qu'il le fasse avec ce nez «relié à deux poumons. Un, deux. La somme est un torse travaillé

par les embruns et les rayons obliques. Ce torse peut abriter plus d'une larme incomprise» (p. 27).

«Respire-moi comme une fleur, demande Anna. Ne ris pas, c'est très grave» (p. 36).

Très grave, sans doute, qu'il faille chercher dans le hors-scène des éléments naturels les arguments et les indices qui alimentent le discours du changement. Ailleurs, loin, dans le passé aussi, qui charrie tant de mots et de légendes. Le roseau Lang a plié une fois encore, et le roseau Anna ; le Commissaire en chêne a-t-il vaincu pour autant ? On dit que l'aigle n'a pas demandé son reste, en tout cas. Où les roses croissent sur les murs, demeure là-bas. Ici ne sont que les mots pour le dire, mots perdus, mots gagnés, paroles en l'air, cherchant l'hypothétique appui solaire de la clarté.

Parlant de l'écriture de Jean Louvet, Jean-Marie Piemme évoquait une «partition d'échos» ; l'image musicale, à d'autres endroits suspecte, ne se justifie pas seulement pour ce qu'elle met en évidence une structure ^(de renvoi) que le parcours que nous avons effectué a suffisamment montrée ; que la signification soit problématique, le signe glisse vers le signifiant, le mot vers la note ^{ou le bruit}. Mais le langage *dit quand même*, et s'il ignore son futur, il ne vient pas sans passé constituer la parole scénique.

1. Voir notamment : M. QUAGHEBEUR, «En notre histoire, Louvet», in *Textes pour didascalies*, n° 2, Bruxelles, janvier 1982, p. 61 à 68. ID., «L'homme qui avait l'amour dans sa poche», préface au *Théâtre*, Bruxelles, Labor, 1984, p. 7 à 15, coll. Espace-Nord n° 14.
2. Le texte a été publié au Seuil en 1970 ; nous nous référons à la version publiée dans le volume du *Théâtre*, *op. cit.*, qui tient compte de la création de la pièce au Théâtre du Parvis, à Bruxelles, le 18 janvier 1972.
3. L'auteur s'en justifie par le peu de cas qui est fait, aujourd'hui, des didascalies par les metteurs en scène.
4. Il y a là sans aucun doute des motifs biographiques qui ne nous intéressent guère ici. La problématique des rapports de l'intellectuel avec la classe populaire dont il est issu se retrouve plus directement dans *Conversation en Wallonie* (Bruxelles, Jacques Antoine, 1978), *L'homme qui avait le soleil dans sa poche* (in *Textes pour didascalies*, *op. cit.*) et *Un Faust*

(Bruxelles, Didascalies, 1985).

5. Le paradoxe et la difficulté de la tâche des metteurs en scène, ici plus qu'ailleurs, est de compléter le processus de signification par un ensemble d'éléments non-verbaux qui doivent à la fois préciser et présenter le texte et, d'autre part, en respecter l'esprit ambigu.
6. M. FABIEN, «Lecture», in *Théâtre, op. cit.*, p. 142. Jean-Marie PIEMME écrit de son côté, à propos de *L'homme qui avait le soleil dans sa poche* : «Louvet... joue une partition d'échos où les oublis, les lapsus, les dénégations, les fuites ont une valeur à la fois totalement individuelle et totalement collective. Chez Louvet, on ne fait jamais l'amour à deux mais on ne fait pas non plus l'amour avec l'Histoire... On jouit mal dans un monde qui s'éteint» (in *Textes pour didascalies, op. cit.*, p. 46).
7. Nous aurions pu reprendre les termes à la mode de vacillement, de vertige, de faille et de fêlure pour désigner le même processus formel. C'est la bouteille à moitié vide ou à moitié pleine. Parler de «gonflement du sens» nous paraît se justifier pour désigner le processus de mythification que nous évoquerons.
8. Louvet s'est par la suite écarté d'un schéma aussi simple ; peut-être est-ce d'avoir «dépisté dès 1970 dans *L'aménagement* les impasses du désir au cœur des allées latérales des sociétés de consommation» (M. QUAGHEBEUR «En notre histoire, Louvet», *art. cit.*, p. 61). Dans *L'homme qui avait le soleil dans sa poche* en tout cas, l'hypothèse n'est plus sérieuse selon laquelle «il faut remplacer l'Histoire désormais absente par un nouveau départ dans la dyade - l'historiette conjugale au seuil de la nuit anxiogène se substituant à la fiction collective où l'on filait vers le Grand Soir» (*ibid.*, p. 65).
9. M. FABIEN, «Un fait de lang(ue) en trois mouvements», in *Textes pour didascalies, op. cit.*, p. 58.
10. «Je suis lisse et fade comme une bouteille», dit Anna (p. 36).
11. Au tableau 13, Jean-François «retourné» clame : «La raison triomphe partout. A boire !» (p. 86). Il acte ainsi l'ultime mutation de la fable ; mais Vassili est le seul à avoir bu, avant de fuir.
12. La seule brillance mentionnée vient encore d'un objet noir : les manches de lustrine (p. 53).
13. Quand Vassili raconte la violence que son frère a subie pendant la guerre civile, il a recours à cette expression pour ^{en} décrire les conséquences : «La lumière était partie de son cerveau» (p. 32).
14. D'où cette expression : «Filer comme une fusée» pour décrire le «baptême» (p. 56).
15. BEN (à Vassili à propos d'Anna) : «Avoir une femme qui t'attend quand tu reviens du travail. Elle t'attend, assise sur la pierre blanche. Elle suçotte une grenade» (p. 81).

16. Dans «En notre histoire, Louvet», *art. cit.*, p. 64, on peut lire cette réflexion infra-paginale : «La métaphore solaire chez Louvet... surgit toujours au cœur du rêve réconciliateur.»
17. On appréciera cette formule de Ben, tendant à Vassili une paire de lunettes noires pour masquer l'éclat de son regard : «ces lunettes tombent à pic sur le nez de Thessalie» (p. 28).
18. La chèvre et le «fromage de chèvre» (p. 27) renvoient aussi au contexte rural et méditerranéen de Vassili.
19. Il est question de deux animaux encore : les brochets pêchés par la jeune Anna, et l'ablette à quoi elle se compare ensuite, en attendant Vassili. Dans les deux cas, il s'agit de la rencontre avec l'homme.
20. D. WILLINGER, «L'homme qui avait le soleil dans sa poche et la pluie belge», in *Textyles*, Bruxelles, n° 2, «Lectures de Jean Louvet», janvier 1986, fait justement remarquer la récurrence du chien dans l'œuvre.
21. La stature debout de Lang, dans l'excipit, accentue l'ambivalence de la situation finale en ne la présentant pas comme une défaite complète ou comme un retour à la pose affalée du début.
22. M. QUAGHEBEUR, Préface, in *Théâtre*, *op. cit.*, p. 13.
23. «Il n'y a plus une pierre à Golden City pour poser sur le mur qui sépare Anna de son mari. Le mur est terminé. Au faite les oiseaux font leur nid» (p. 47). «Il y a plus d'une pierre à G.C. pour poser sur le mur qui sépare Anna de Vassili. Le mur grandit. L'amour périt» (p. 85). «Là où les roses croissent sur les murs» (p. 84).