

INFORMATION TO USERS

This material was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again — beginning below the first row and continuing on until complete.
4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.
5. PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.

Xerox University Microfilms

300 North Zeeb Road
Ann Arbor, Michigan 48106

76-21,158

CASTRO, Nadine Berthe, 1944-
UN MOYEN-AGE CONTEMPORAIN: LE
THEATRE DE MICHEL DE
GHELDERODE. [French Text].

City University of New York
Ph.D., 1976
Literature, Romance

Xerox University Microfilms, Ann Arbor, Michigan 48106



COPYRIGHT BY

NADINE BERTHE CASTRO

1976

**UN MOYEN-AGE CONTEMPORAIN:
LE THEATRE DE MICHEL DE GHELDERODE**

by

NADINE B. CASTRO

**A dissertation submitted to the Graduate
Faculty in French in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy, The City University of
New York.**

1976

This manuscript has been read and accepted for the Graduate faculty in French in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

May 13/76
date

Bethina Kerpap
Chairman of Examining Committee

May 13/76
date

Henri Peyre
Executive Officer

Rosette C. Lamont

Alex Srogi

Henri Peyre
Supervisory Committee

**A Yann, mon fils,
dont la présence
pendant les années de solitude
a donné un sens à tous mes efforts.**

Si j'ai pu mener ce travail à bon terme, je le dois en premier lieu à l'aide et aux encouragements de mes professeurs au Graduate Center de C.U.N.Y. Qu'il me soit donc permis de leur dire ma profonde gratitude, tout particulièrement à Madame Bettina Knapp dont la chaleur et la sollicitude n'ont cessé de me bouleverser, et dont la modestie et l'érudition n'ont fait qu'accroître l'admiration que j'éprouve pour elle. Je n'oublie pas non plus Madame Rosette Lamont dont les conseils perspicaces pendant l'élaboration et la rédaction de mon travail, et dont la sympathie et l'amitié m'ont été d'une aide inestimable. Je voudrais remercier également MM. Henri Peyre et Alex Szogyi; avec Mmes Knapp et Lamont, ils ont fait partie du comité chargé de juger cette thèse et comme elles, m'ont fait des observations précieuses et dont j'ai essayé de tirer profit.

Je voudrais aussi dire ma gratitude aux professeurs de l'Université de Tel-Aviv qui ont dirigé ma formation et tout particulièrement à M. Moshé Lazare qui m'a initiée au monde ghelderodien.

Je suis aussi très reconnaissante envers tous ceux, parents et amis de Michel de Ghelderode qui m'ont parlé de lui et m'ont généreusement communiqué les documents dont ils ont la garde. Je voudrais tout d'abord remercier ici Madame Jean Stevo, pour son hospitalité et sa générosité, ainsi que sa fille, Madame Marie Rose Logan . Toutes deux m'ont permis de connaître,

en plus du visage de l'amitié qui unissait le dramaturge et l'artiste, l'oeuvre inoubliable du peintre trop tôt disparu. Je voudrais aussi dire ma vive reconnaissance à Madame de Ghelderode qui me reçut par un après midi de canicule bruxelloise, ainsi qu'à M. Marcel Lupovici qui prit la peine de me voir quelques heures avant de prendre le train qui devait l'emmener loin de Paris pour de longues semaines. Que soient également remerciés M. Roland Beyen, qui m'encouragea et m'accueillit généreusement dans le monde des études ghelderodiennes, ainsi que Madame Paul Hellyn qui mit à ma disposition tant de documents utiles.

Je remercie également mes amis Dorothy Reisman et Samuel Cherniak qui m'ont aidée à dactylographier cette thèse dans la fièvre des derniers jours.

Et enfin, qu'il me soit permis de dire toute ma reconnaissance à tous ceux et toutes celles qui par leur affection, leur tendresse et leur confiance ont soutenu mes efforts: ma famille en premier lieu, de l'autre côté de l'océan, mais si proche, ma mère en particulier, qui me donna le jour plus d'une fois et sans laquelle tout ceci eût été impossible, ainsi que mes amis et amies ici et ailleurs, tout spécialement Bill qui n'épargna aucun effort.

TABLE DES MATIERES

PREFACE..... v

INTRODUCTION.....1

Chapitre

I. LA FLANDRE : PATRIE SPIRITUELLE..... 11

 Flandre : Paysage

 Flandre : Moyen-âge ou Pré-Renaissance

 Flandre : Følklore

 Flandre : Mysticisme et sensualité

 Flandre : Axe Allemagne-Espagne et ouverture
 sur la mer

II. LES PERSONNAGES..... 33

 La Foule

 Les Personnages-types

 Les Héros

III. L'ITINERAIRE DE L'ETRE GHELDERODIEN..... 55

 Qu'est-ce que la vie?

 La Religion

 Fuite dans le sommeil, le rêve, l'hallucination

 Les Autres

 A la recherche de l'amour

IV. LE COMIQUE, LE GROTESQUE ET LE RIRE.....79

 Définition du rire chez Ghelderode

 Breughel

 Les Nains et les bouffons

 Le Comique féroce

 Férocité et surnaturel

 Le Rire des personnages

V. LE MODERNISME DE GHELDERODE: SA DRAMATURGIE...102

1- LE THEATRE: UN LIVRET ..104
Découpage des pièces
Utilisation de méthodes conventionnelles
Sous-titres des pièces

2- LE THEATRE: "UNE OPTIQUE"...122
Lumières et éclairages
Utilisation de tableaux de peintres connus
Marionnettes et masques
Les Objets
La Danse

3- LE THEATRE: "UNE ACOUSTIQUE"...136
Bruitages
La Langue

4- LE THEATRE: "UN INSTRUMENT QUI PERMET
D'ECHAPPER AU TEMPS"...150
Mélange des temps
Particularité du "modernisme" de Ghelderode

CONCLUSION...158

BIBLIOGRAPHIE ...164

AVANT-PROPOS

Michel de Ghelderode naquit à Ixelles, le 3 Avril 1898, et fut inscrit aux registres de la population sous le nom d'Adémar Adolphe-Louis Martens, l'équivalent belge des "Dupont" et "Durand" français. Entrant en littérature, il choisit d'abandonner

le nom trop répandu et sans caractère de Martens /.../ parce qu'il (lui) fall(ait) imposer à la foule, dont la psychologie est discutable, une signature aux consonnances caractéristiques, facile à perpétuer dans les mémoires et gardant toutefois un relief racique¹.

Mais il fit aussi, quelques années plus tard, substituer officiellement ce pseudonyme à son nom patronymique, consommant ainsi, par arrêté royal, la rupture avec un père autoritaire qui récusait sa vocation d'écrivain.

Roland Beyen, auteur d'une excellente biographie critique de Michel de Ghelderode souligne d'ailleurs ce choix du pseudonyme et y voit

un aspect de cette hantise du masque qui (lui) a semblé une des préoccupations les plus profondes et les plus constantes de (la) vie et de (l)'oeuvre²

¹Cité par Roland Beyen, La Hantise du masque, (Bruxelles: Palais des Académies, 1971), p. 64.

²Ibid., p. 66.

du dramaturge belge. Le dernier de quatre enfants, c'était un être hypersensible, qui par crainte d'un père autoritaire se réfugiait dans les jupes de sa mère. Il garda de cette enfance le souvenir d'une immense solitude³ et d'une crainte insurmontable⁴, qui façonnèrent sans doute d'une manière irrémédiable le caractère de celui qui devait plus tard donner cette définition de lui-même: "Un homme seul dans une chambre"⁵, et devait se croire "l'objet de certaine persécution sourde"⁶.

Après des études professionnelles "très médiocres" sauf en composition française⁷, chez les "Messieurs-Prêtres" à l'Institut Saint-Louis de Bruxelles, Ghelderode cessa de fréquenter l'école en décembre 1914, à l'âge de 16 ans, à cause "d'un mal contagieux qui faillit (1)'emporter"⁸. Cette éducation religieuse enracina probablement en lui "le goût des Pompes funèbres"⁹ et la peur de la mort qui devint par la suite l'un des thèmes constants de son oeuvre.

Bien qu'il ait affirmé n'avoir trouvé sa voie véritable qu'après avoir hésité longtemps entre la littérature et la musique,

comme ces jeunes romantiques allemands dont le drame fut de ne pouvoir se décider pour une discipline artistique ou intellectuelle¹⁰,

³Ibid., p. 71.

⁴Ibid., p. 72.

⁵Les Entretiens d'Ostende, (Paris: L'Arche, 1956), p. 46.

⁶Lettre à J.M. Culot, Mars 1944, cité par Roland Beyen, La Hantise du masque, op. cit. p. 306.

⁷Ibid.,

⁸Les Entretiens, p. 33.

⁹Ibid., p. 18-19.

¹⁰Ibid., p. 28.

sa formation musicale fut bien moins importante qu'il ne le dit¹¹, et ne peut donc expliquer qu'en partie la musicalité de la phrase ghelderodienne¹².

Dès l'âge de dix-neuf ans, et alors qu'il était précepteur de celle qui devait plus tard publier des poèmes sous le nom de Madeleine Gevers, il fréquenta le "Compas", rendez-vous de journalistes et écrivains, sous L'égide de Léo Bert, administrateur du Mercredi-Bourse qui avait signé de son propre nom quelques chroniques artistiques écrites par son jeune collaborateur et qui allait devenir le premier metteur en scène de Ghelderode. Il y rencontra René Verboom, Fernand Crommelynk et Clément Pansaers. Mais c'est de J.B. Gibet auteur d'opérettes et de revues de fin d'année qui le manda de faire une conférence au théâtre de la Bonbonnière en terminant par une pièce¹³ que Ghelderode apprit les ficelles du métier de dramaturge. Et c'est pour lui donc qu'il écrivit le "drame poesque" et lugubre La Mort regarde à la fenêtre, qui devait suivre sa conférence sur Edgar Allan Poe, et qui constitua ainsi sa première expérience dramaturgique.

Puis Roland Beyen souligne l'importance de la rencontre, entre 1915 et 1919, du jeune homme avec Julien Deladoès, "littérateur excentrique et antiquaire", "baudelairien et huysmansien, très fêru d'Ensor, qui collection(nait) des cires, des masques et des estampes de la Révolution française" et qui révéla à Ghelderode

¹¹Roland Beyen, La Hantise du masque, op. cit. p. 106.

¹²Gilbert Ganne, Interviews impubliables, (Paris: Bonne, 1952) p. 72-73, cité par Roland Beyen, Ibid., p. 106.

¹³Les Entretiens, p. 82.

outre l'oeuvre d'Ensor que le jeune écrivain avait déjà détectée au Musée Moderne, la littérature curieuse et les graveurs non conformistes: Rops, Bearsley, Daumier, (Jules de Bruycker), Lautréamont, Petrus Borel, Villiers, Barbey d'Aurevilly, (Wilde), Jarry, (Corbière), (Laforge),...¹⁴

et qui fut peut-être aussi pour beaucoup dans l'admiration de l'écrivain pour Goya et Breughel.

Après une aventure sentimentale avec une Française de vingt ans son aînée, et après un an et demi de service militaire en partie dans la Marine, mais sans pour autant avoir "bourlingué sur les mers du monde"¹⁵ autant qu'il le prétendit, il entra le 13 Avril 1923 à l'Administration communale de Schaerbeek, puis épousa, civilement, Jeanne-Françoise Girard son aînée de trois ans et demie, qui devait partager sa vie, et compagne silencieuse, le soigner et l'encourager.

Parallèlement à son poste dans l'administration, où il passait son temps à écrire ses pièces sur du papier à en-tête, sous les regards jaloux et courroucés de ses collègues, il collabora alors au Carillon d'Ostende, à La Flandre Littéraire, (qui publia en 1926 sa première oeuvre importante: La Mort du Docteur Faust), et surtout à La Renaissance d'Occident, pour lesquelles il écrivait des articles sur l'art où, beaucoup plus que les artistes,

¹⁴Fiche rédigée en 1954 ou 1955 en vue des Ephémérides des Entretiens d'Ostende, mais écartée au dernier moment. Les noms entre parenthèses furent ajoutés après le premier jet. Cité par Roland Beyen, La Hantise du masque, op. cit. p. 128.

¹⁵Jean Francis, M. de Ghelderode, Dramaturge des pays de par-deçà, (Bruxelles: Labor, 1949), p. 30.

"Ghelderode expliqu(ait) Ghelderode,"¹⁶. Cette collaboration lui inspira deux mystifications littéraires: l'une, la publication de certains de ses propres vers qu'il attribua à un imaginaire corque-mort-poète Philostène Costenoble, et l'autre la publication de cinq pièces pour marionnettes folkloriques qu'il disait avoir reconstituées d'après le spectacle, mais qu'André Vandegans¹⁷ et Roland Beyen¹⁸ prouvent être plutôt sa propre création. C'est à la Renaissance d'Occident, sous la direction de Maurice Gauchez, qu'il fit la connaissance de Camille Poupey, de Max Deauville, de Paul Neuhuys et de Marcel Wyseur et malgré des frictions constantes il continua à collaborer avec la revue jusqu'à fin.

En 1926, le Vlamsche Volkstooneel ou Théâtre Populaire Flamand qui venait de renaître, troupe professionnelle itinérante, catholique et flamingante, offrit à Ghelderode sa première chance véritable: Johan de Meester, son metteur en scène, proposa au jeune dramaturge d'écrire une pièce pour la troupe et c'est ainsi que les Images de la vie de Saint François virent le jour et connurent un succès immédiat.

Puis il écrivit Christophe Colomb et Escurial, en espérant les voir jouer par le VVTooneel, et termina, le 26 Octobre 1928, Barabbas qui fut l'un des succès les plus populaires de la troupe. Un an plus tard, le VVT présenta Pantagleize qui bénéficia d'un accueil favorable, mais pas tout à fait aussi chaleureux que celui qu'avait reçu la pièce précédente. Mais le VVT fut dissous après la saison 1931-32, et ainsi se termina la seule collaboration de

¹⁶Elisabeth Debort-Malaquais, La Quête de l'identité dans le théâtre de Ghelderode, (Paris: ed. Universitaires, 1967), p. 38 note 4.

¹⁷André Vandegans, "Le Mystère de la Passion et Barabbas", dans Revue des Langues Vivantes, 1966, No. 6, pp. 547-566.

¹⁸Roland Beyen, La Hantise du masque, op. cit. p. 179-184.

Ghelderode avec l'expérience vivante du théâtre. De nouveau l'auteur avait collaboré jusqu'à la fin avec la troupe, malgré de nombreuses déceptions et amertumes.

Bien qu'à partir de ce moment Ghelderode ait affirmé qu'il s'était retiré du théâtre actif, Roland Beyen montre que son détachement ne se fit que progressivement "au fur et à mesure qu('il) se rendait compte qu'il avait de moins en moins de chances d'être représenté."¹⁹

A partir de 1936, sa santé commença à se détériorer. C'est alors qu'apparurent les grandes crises d'asthme qui le laissèrent haletant pour le reste de sa vie. C'est à partir de ce moment-là aussi qu'il commença d'employer les narcotiques dont l'influence se fait parfois sentir dans son oeuvre.

Pendant la guerre, de plus en plus malade, il fit pour subsister, des jeux radiophoniques pour Radio Bruxelles et des chroniques sur le folklore et l'histoire belge. Cette collaboration avec les Allemands--il considérait d'ailleurs leur arrivée d'un oeil favorable car il croyait qu'ils allaient réaliser l'autonomie politique et culturelle de la Flandre et reconnaître enfin sa propre valeur artistique, lui qui se voulait flamand avant tout--lui coûta cher à la libération. Il fut révoqué de ses fonctions par le Conseil communal de Schaerbeck et n'y fut réintégré qu'après de longues batailles épuisantes.

En 1949, Paris et les Français le découvrirent à la faveur du scandale de Fastes d'Enfer au théâtre Marigny. Ce fut l'épidémie de "Ghelderodite aigue" qui après avoir touché Bruxelles en 1952, s'éteignit malheureusement quatre ans plus tard d'une manière aussi soudaine qu'elle avait commencé, laissant l'auteur, toujours assoiffé de succès, amer et désabusé.

Il s'éteignit le premier avril 1962, deux jours avant son

¹⁹Ibid., p. 265.

soixante-quatrième anniversaire, confirmant la prédiction de la **petite** vieille qui lui était apparue dans un cauchemar, au moment de la maladie qui termina sa vie de lycéen, et qui lui avait murmuré: "Ne crains rien. Tu ne risques pas la mort cette fois-ci. Mais redoute ta soixante-troisième année!"²⁰

Par une ironie du sort, les Français que l'auteur méprisait un peu, découvrirent Ghelderode et le firent en quelque sorte découvrir à ses propres compatriotes.

Mais bien qu'ils l'aient qualifié de génie, comparé à Shakespeare et rangé avec Céline et Kafka parmi "les trois plus grands écrivains européens"²¹, un véritable abîme sépare son univers du goût et du cartésianisme de ce pays. Comme ses compatriotes Maeterlink et Crommelynck, Ghelderode n'a pourtant jamais écrit qu'en français, mais il appartient à un monde septentrional instinctif et réaliste, un monde des formes et des couleurs qui trouve son expression artistique la plus parfaite sur la scène du théâtre.

C'est en ce sens qu'ils nous intéresse, dans la mesure où la verdeur de ses propos, la vie grouillante de ses personnages, insufflent une sève nouvelle, désarçonnante, mais infiniment séduisante dans la littérature contemporaine de langue française.

Il a, il est vrai, débuté comme conteur, par un recueil de fabliaux concernant Charles Quint, L'Histoire comique de Keizer Karel, telle que la perpétuèrent jusqu'à nos jours les gens de Brabant et de Flandre, puis par un autre recueil, La Halte catholique, qui décrivait un pèlerinage en Brabant, vu par l'oeil d'un Breughel.

²⁰Rapporté par Jean Francis, L'Eternel aujourd'hui de Michel de Ghelderode: Spectrographie d'un auteur, (Bruxelles: Louis Musin, 1968) p. 156.

²¹Morvan-Lebesque, "Une biographie de M. de Ghelderode", dans Climats, 19 Janvier 1950, cité par Roland Beyen, *ibid.*, p. 318.

Mais ces contes ne faisaient que préfigurer son théâtre, dans la mesure où l'on y trouvait déjà les personnages, les images, les thèmes et les obsessions qui poursuivirent leur auteur toute sa vie.

L'univers de Ghelderode a effectivement ceci de particulier qu'il est ce que nous pourrions qualifier d'obsessionnel, car, comme chez Samuel Beckett, chacune de ses oeuvres semble être un microcosme de ce qu'est l'oeuvre dans son entier.

Nous pourrions donc justifier une étude de Ghelderode, l'artisan et l'artiste, qui ne tiendra pas compte de tous les écrits, mais se contentera de n'examiner dans le détail que le théâtre, et seulement le théâtre qu'il a choisi de publier dans l'édition définitive de son Théâtre complet, chez Gallimard.

Par ailleurs, et bien que Ghelderode ait toujours veillé à indiquer la date de la composition de ses pièces, Roland Beyen, qui a eu accès à nombre des agendas et des lettres de l'auteur fait ressortir combien la chronologie donnée par Ghelderode est erronée et quelquefois mensongère²² par "hantise du masque". Monsieur Beyen propose lui-même une nouvelle chronologie que nous respecterons pour vérifier si les techniques ou les thèmes ghelderodiens ont subi ou non une transformation au cours des trente années productives de sa vie.

Il sera intéressant d'une part, d'analyser dans quelle mesure et pourquoi Ghelderode -- qui a écrit, et on l'a souvent dit,²³ une oeuvre de terroir d'inspiration populaire flamande de la fin du

²²Roland Beyen, La Hantise du masque, op. cit. p. 11.

²³

Pour ne citer qu'un exemple, voir Jean Francis, L'Eternel aujourd'hui de M. de Ghelderode, (Bruxelles: Louis Musin, 1968) Deuxième partie: un Renaissant Flamand, p. 149-256.

moyenâge-- utilise le cadre qui lui est offert par l'histoire et le folklore de son pays.

Nous allons donc en premier lieu, analyser la "matière première" utilisée par l'auteur, et les transformations qu'il lui a fait subir à travers son choix des histoires, des personnages et des thèmes qu'il aura traités. Et nous verrons pourquoi un auteur contemporain a choisi de s'enfermer presque exclusivement dans un monde médiéval. Cela paraît curieux, à moins, comme c'est le cas pour lui, qu'il ait ressenti les rapports qui existent entre notre monde menacé de désintégration atomique, et le monde du moyen-âge hanté par ses visions apocalyptiques.

D'autre part, il sera bon de mettre en relief les qualités scéniques de ses oeuvres, et leur efficacité théâtrale, car

la vision de l'écrivain est picturale, non seulement parce-que son imagination travaille souvent à partir des compositions de Bosch de Breughel et d'Ensor, mais par l'importance des masses colorées, des contrastes et des formes: "tout est peinture" a-t-il dit, "gestes, attitudes, mimiques, parades". Dans ses lettres à des metteurs en scène, il ne cesse d'insister sur la qualité plastique de ses peuvres. Qu'est-ce à dire, sinon que dans le théâtre de Ghelderode tout est montré et que l'écrivain préfère à l'analyse des caractères la peinture des comportements, que la "gestuelle" remplace la psychologie: les objets, les accessoires, le décor y prennent valeur de signes et pèsent directement sur les sens.²⁴

Nous allons donc ensuite nous pencher sur les techniques dramaturgiques de Ghelderode, sur son utilisation de ce monde des formes et des couleurs, des sons et des mouvements, sur son utilisation de la langue aussi, puisque la langue fut, à notre avis, de toutes les créations de Ghelderode, la plus personnelle avec son élégance surannée toute française mêlée de sensualité toute flamande.

²⁴Michel Corvin, Le Théâtre nouveau en France, (Paris: P.U.F., 1963), p. 40-41.

Et nous verrons combien, par sa dramaturgie justement, il appartient à son siècle, avec lequel il n'eut pourtant que des rapports prudemment circonspects. Car Ghelderode n'est en vérité préoccupé que de Ghelderode et pour lui, la création est, à notre avis, un moyen de se connaître dans le sens de "naître avec", comme si chacun de ses personnages formait un autre de ses masques et comme si son moi, comme l'oignon de Peer Gynt, n'était que:

...A tremendous number of layers.

Why doesn't the core hurry up and appear?

/.../

I'll be damned if it will! To the heart of the onion.
There's nothing but layers, just smaller and smaller!²⁵

²⁵Henrik Ibsen, Peer Gynt, Acte V, Scène 5, L. 41-44.

CHAPITRE I

LA FLANDRE: PATRIE SPIRITUELLE

Le nom de Flandre apparut pour la première fois au huitième siècle et pourrait signifier "terre inondée"¹. Dès son origine donc, ce plat pays devait porter la marque de la mer, cette mer du nord aux brumes capricieuses et qui n'en finit pas de se disputer le terrain avec les hommes qui vivent sur son rivage.

Le pagus Flandrensis était à l'origine la région autour de la ville de Bruges mais une lignée remarquable de comtes flamands fit de quelques fiefs français et allemands un puissant état quasi-indépendant, vassal du roi de France pour les territoires qu'il tenait à l'ouest de la rivière Scheldt, et vassal du roi d'Allemagne pour les territoires qui s'étendaient à l'est des régions aujourd'hui appelées Flandres. Même du point de vue linguistique la Flandre fut donc dès l'origine une terre où cohabitaient des peuples de langue romane avec des peuples de langue germanique. Terre de rencontre par la naissance, terre de discordes par destin.

Le port de Bruges, ouverture sur le monde, devint au Moyen-âge un centre de commerce international, et les tisserands flamands qui transformaient la laine anglaise en belles étoffes convoitées dans le monde entier firent des villes de Gand et d'Ypres des cités prospères et florissantes.

Par sa position géographique, elle était l'intermédiaire rêvée entre la Méditerranée et les pays de la mer Baltique et de la Scandinavie, d'une part, et l'Angleterre et la région du Rhin, avec Cologne, d'autre part.

¹Encyclopaedia Britannica, (1967), s.v. "Flanders."

Son histoire fut une longue série de luttes et de troubles causés par sa double allégeance jusqu'en 1382, quand Louis II de Male, dernier comte de Flandre et de la lignée de Danmartin, hérita des comtés d'Artois et de Bourgogne. Et quand il mourut deux ans plus tard, il laissa comme héritière sa fille Marguerite mariée à Philippe le chauve, duc de Bourgogne. C'est à partir de ce moment que la Flandre vécut ses heures les plus glorieuses, avec sa brillante cour bourguignonne qui attirait tous les artistes qui furent connus sous le nom des Primitifs flamands.²

Prospère, puissante, brillante, cultivée, mais pourtant toujours tiraillée, devant ses luttes et ses souffrances à ce qui faisait sa splendeur même, telle était la Flandre médiévale, jusqu'au jour où Marie, duchesse et comtesse, épousa Maximilien Ier d'Autriche, Empereur du Saint Empire romain de la lignée des Habsbourg. De ce mariage devait naître Philippe le beau, qui lui-même marié à Jeanne de Castille surnommée La Folle, fille de Ferdinand et Isabelle, rois d'Espagne, très catholiques, devint le père du grand Charles Quint sur le vaste empire duquel, disait-on, le soleil ne se couchait jamais.

La Flandre avait donc donné à l'Europe son maître, qui passa toute une vie à tâcher de préserver l'unité de cet empire, si grand, contre les poussées de la Réforme et les autres, sans jamais pour autant renoncer à son identité flamande. Mais il termina sa vie au monastère de Yuste, après avoir abdicé en faveur de son fils Philippe II, dit d'Espagne.

Cela devait annoncer le début de la fin pour la Flandre. Philippe était espagnol, profondément, autant que son père avait été flamand. Il établit l'Inquisition dans ces provinces du nord, rebelles et protestantes, et y envoya le duc d'Albe, général espagnol qui, à la tête d'une armée, inaugura un règne de terreur.

² Robert Delort, Life in the Middle Ages, trans. Robert Allen (Edita Lausanne Publishers, 1972) (New York: Universe Books 1973) p.13.

Le Conseil du Sang instaura des exécutions en masse et pendant quatre ans les massacres continuèrent, si féroceement barbares qu'ils laissèrent quand les espagnols repartirent le souvenir de la "Furie espagnole".

Et la Flandre allait s'enfoncer dans le rêve de sa grandeur médiévale à jamais perdue. Son histoire se confondit avec celle de ce qui devait devenir la Belgique mais certains de ses fils, fils spirituels puisque la Flandre n'est plus qu'"un état d'esprit, une âme pour laquelle on n'a jamais employé d'autre qualificatif que flamand."³, n'en finissent pas de rêver, comme le faisait Ghelderode, au jour où renaîtrait la splendeur passée. Pour eux,

Qui dit "Flandre" ne lance plus un cri de guerre, mais profère une formule de magie poétique. Alors ce grand état spirituel se reconstitue par la vertu du songe, devient phosphorescent, tout de violence et de splendeur. Quelqu'un a dit "Flandre", les volets d'un polyptique se sont dépliés et (on) (a vu): le haut lumineux d'une aurore au cerne violet, embué d'or; le bas empli de fumées obscures pourprées de flammèches, le Ciel et l'Enfer peints; entre les deux passe l'Homme portant chimère, un squelette musicien le suivant comme son ombre. Dans les craquelures des paysages, val des roses ou collines calcinées, se voient le Peché et le Rachat: l'offrande du fruit et l'érection de la Croix. Le tout s'adorne d'oiseaux géométriques, tandis-que des cireuses et priantes mains restent suspendues à jamais aux confins...Cet ascensionnel et médiéval silence cessera bientôt d'être: une charge de lourds centaures ouvre l'espace à la cohue des dieux obèses et des déesses soules; et l'entrevision se referme comme un théâtre sur une figuration pâmée.⁴

La Flandre, c'est une "patrie morale"⁵, le paysage intérieur d'une terre aux rivages battus par la mer, du temps de son éclat médiéval, avec son folklore et son peuple, mystique et sensuel, déchiré par son désir de chair, son désir d'absolu, et son désir

³Jean Francis, L'Eternel aujourd'hui de Michel de Ghelderode: Spectrographie d'un auteur, (Bruxelles: Louis Musin, 1968), p. 17.

⁴La Flandre est un songe, (Bruxelles: Durendal, 1953), p. 17-18.

⁵Ibid., p. 18.

d'échapper à ce déchirement.

La terre flamande est le paysage du théâtre de Ghelderode. La mer est là, obsédante, et Colomb voudrait s'y perdre. "...ma patrie, c'est l'océan"⁶ s'exclame-t-il. Dans Sire Halewyn⁷, on entend son chant qui fait écho à celui du tueur de vierges. C'est elle encore, sinistre et courroucée qui vomit sur son rivage Jan in Eremo - Jean dans le désert--évêque qui sauva la ville de Lapidéopolis de la peste et de la misère.⁸

Sur son rivage rêve Bruges, jamais nommée par le dramaturge, mais souvent présente dans son oeuvre; c'est elle, "l'autre Venise"⁹, vers laquelle s'enfuient Armador et Sybilla après avoir berné Hiéronymus, pour y ouvrir une taverne où l'on jouera aux dés, et où ils vendront en secret des pucelles. C'est bien elle, la ville où retentissent les cloches et les râles des orgies,¹⁰ c'est elle aussi, la "ville de Flandre dont la mer se retira"¹¹, et qui sert de théâtre à la résurrection de Blandine Jaire. Car la mer fit et défit l'histoire de Bruges qui était à l'origine un endroit de prise à pied sur l'estuaire du Zwyn dans lequel se jetait le Rei. Au XIII^{ème} siècle, le golfe du Zwyn se forma et la ville devint le premier port maritime de l'Europe du Nord. Mais, capricieuse, la mer recula et Bruges devint alors une ville somnolente. Au XVI^{ème} siècle, les ducs de Bourgogne y tinrent leur cour brillante, et la ressuscitèrent ainsi pour un temps. Par un procédé curieux, Ghelderode ne nomme donc pas la ville, mais il nous donne tous les détails qui permettent de l'identifier. Bruges sous le nom de

⁶Christophe Colomb. II. p. 176.

⁷Sire Halewyn. I. p. 90.

⁸Fastes d'Enfer. I. p. 292.

⁹Magie rouge. I. p. 153.

¹⁰Ibid.,

¹¹Nademoiselle Jaire. I. p. 184.

Breugellande cette fois se profile sans doute aussi, "crénelée, toute en dômes et en campaniles"¹², derrière le coin de parc abandonné dans lequel s'ébattent Adrian et Jusémina, les deux amants de la Balade du Grand Macabre; C'est un "éden floral, potager, aux senteurs culinaires"¹³, sorti tout droit d'un tableau de Breughel l'Ancien, avec ses habitants qui n'ont d'autres soucis que de soigner leur "bedondaine" et de "danser ventre à ventre au son des cornemuses"¹⁴, avec ses anges qui passent "en groupes mélodieux" et ses diables saouls en kermesse et qui organisent "des carnivals burlesques et des fêtes galantes..."¹⁵. C'est Bruges encore, la "Brugelmonde sur le Zwyn"¹⁶, où le chevalier Capricant prêche merveilles devant une populace dont les vices "font puruler le trop beau paysage de Flandre"¹⁷.

Ostende non plus, n'est nommée que dans les Masques Ostendais¹⁸, mais ville des carnivals et des bistrots sur les quais, ville d'Ensor, elle pourrait être le théâtre de La Mort du docteur Faust où une foule de foire et de carnaval aux masques copiés de James Ensor¹⁹ se mêlent aux personnages du drame. Et l'établissement "Babylone", "Temple de la Beauté"²⁰, où Don Juan se perd pour échapper à la "ville en rut" et aux masques "horribles et méchants"²¹, pourrait aussi se trouver sur les quais d'Ostende.

¹²La Balade du Grand Macabre. II. p. 31.

¹³Ibid., p. 90.

¹⁴Ibid., p. 89.

¹⁵Ibid., p. 90.

¹⁶D'un diable qui prêcha merveilles. III. p. 145.

¹⁷Les Entretiens d'Ostende, (Paris: l'Arche, 1956), p. 119.

¹⁸Masques ostendais. IV. p. 315.

¹⁹La Mort du docteur Faust. V. p. 229.

²⁰Don Juan ou les amants chimériques. IV. p. 34.

²¹Ibid., p. 77.

Elle pourrait aussi - ou est-ce Bruges? - être le théâtre du Club des menteurs, avec son petit bar des quais de vieux style, d'où l'on entend les rumeurs du port additionnées de quelques carillons²². C'est elle, livrée toute entière à ses démons carnavalesques²³ que Jean Francis reconnaît dans la "ville de Neerlande"²⁴ où Ghelderode situe sa Farce des Ténébreux. Dans La Balade, Bruges se profilait derrière un vieux parc délaissé, avec quelques ruines et un cadran solaire. Ce même parc avait été un peu plus tôt dans la carrière de l'auteur, le théâtre d'Adrian et Jusémina²⁵; il reviendra à nouveau dans Hop Signor, avec ses herbes folles, ses ruines et ses cadrans solaires.²⁶

Mais la Flandre, c'est aussi le pays où des vieux pour lesquels le temps s'est arrêté se livrent à leurs grotesques ébats dans des hospices²⁷ ou d'anciens hôpitaux construits dans des chapelles désaffectées²⁸. C'est enfin le couvent également désaffecté où Folial tient son école pour bouffons²⁹.

Et comme une patrie morale n'a pas de frontières, les collines du Brabant servent aussi parfois d'inspiration au dramaturge, car c'était un doux pays, "du temps qu'y vaguait et peignait Breuguel, dit le drôle"³⁰. Le peintre y situa la "Parabole des Aveugles" et "la Pie sur le gibet", le dramaturge les anime³¹.

²²Le Club des menteurs. IV. p. 102.

²³Jean Francis, L'Eternel aujourd'hui, op. cit. p. 167.

²⁴La Farce des Ténébreux. II. p. 212.

²⁵Adrian et Jusémina. V. p. 290.

²⁶Hop Signor. I. p. 10.

²⁷Les Vieillards. IV. p. 125.

²⁸Le Cavalier bizarre. II. p. 10

²⁹L'Ecole des bouffons. III. p. 289.

³⁰La Pie sur le gibet. III. p. 10.

³¹Les Aveugles. V. La Pie. III.

L'action de Marie la Misérable se déroule aussi dans le pays de Brabant, "le plus noble terroir et le plus digne d'amour"³², car la pièce lui fut spécialement commandée par le président du syndicat d'initiative de Woluwé-Saint Lambert pour commémorer le six cent cinquantième anniversaire de la mort de Lenneke Mare au lieu même où elle fut assassinée. Mais ici encore Ghelderode observe avec les yeux d'un Breughel³³.

La destinée de l'Espagne fut mêlée à celle de la Flandre pendant les heures les plus sanglantes de son histoire. Le dramaturge y situe quelques-unes de ses pièces, mais l'Espagne n'est pas à proprement parler un lieu pour lui. Ce n'est que le théâtre d'événements, de personnages qui lui sont chers. Quand Charles Quint s'y exile, dans Le Soleil se couche, il crée une ambiance flamande dans son couvent de Yuste³⁴, qui devient ainsi pour le vieil empereur et pour le spectateur, un flot de somptuosité et d'abondance flamandes, incrusté dans la sècheresse et l'aridité espagnoles. Tandis-que Philippe II, "dernier fruit d'une race malsaine et magnifique"³⁵ se complaît lui, dans cet Escorial qu'il a fait construire et dans lequel il vit, au centre de l'Espagne, dans une solitude funèbre.

Certaines fois, le rêve se dissipe, et le monde moderne apparaît. On se retrouve dans les théâtres glacés et vides de Trois Acteurs, un drame³⁶ et de Sortie de l'acteur³⁷ ou dans les

³²Marie la Misérable. IV. p. 139.

³³Ibid., p. 159; p. 167.

³⁴Le Soleil se couche. V. p. 11.

³⁵Escorial. I. p. 71.

³⁶Trois Acteurs, un drame. II. p. 133.

³⁷Sortie de l'acteur. III. p. 10.

petits cabarets et fêtes foraines de banlieue où se débattent, sordides et lugubres, les personnages d'Un Soir de pitié³⁸ Du Ménage de Caroline³⁹ et de la Sortie de l'acteur⁴⁰. Le monde de Pantagleize est tout aussi pathétique, et l'on ne s'étonne pas que l'homme y soit si malheureux.

Et Jérusalem, où l'auteur situe Barabbas⁴² et Les Femmes au tombeau⁴³, pourrait être n'importe laquelle des villes flamandes familières, tant la populace qui hante ses rues ressemble à celle qui encombre les rues d'Ostende aux soirs de Carnaval. Cela fait penser aux tableaux de Breughel, "Le Recensement à Jérusalem" où Joseph et Marie s'avancent pour se faire recenser parmi des paysans médiévaux et dans un paysage neigeux d'hiver européen. Le grand peintre ne pouvait peindre que le pays qu'il connaissait, de même Ghelderode.

La Flandre, c'est aussi le moyen-âge, ou plutôt cette époque de la pré-Renaissance qui la vit devenir la première puissance européenne, quand elle donna au monde le grand empereur Charles Quint. C'est l'époque où parut le premier recueil des légendes de Thyl Ulenspiegel. Le peuple créait ses héros. Toute une littérature populaire naquit autour de la vie de Charles Quint qui se vendait conjointement avec les Farces de l'Espiegle sur les marchés publics sous le titre de VRGLIJKE DADEN VAN KAREL (Les facéties du Roi Charles)⁴⁴. C'est l'âge de Bosch, puis de Breughel qui choisirent de peindre des multitudes d'êtres vivants et des thèmes de la vie et du folklore flamands.

³⁸Un Soir de pitié. IV. p. 10.

³⁹Le Ménage de Caroline. V. p. 178.

⁴⁰Sortie. III. p. 261.

⁴¹Pantagleize. III. p. 41; p. 51; p. 79.

⁴²Barabbas. V. p. 136.

⁴³Les Femmes au tombeau. I. p. 188.

⁴⁴Jean Francis, L'Eternel aujourd'hui, op. cit. p. 114.

"Je me sens vraiment le contemporain de ces gens du Moyen-Age ou de la pré-Renaissance" disait Ghelderode, "Je sais d'eux comment ils vivent et connais chacune de leurs occupations. Je suis familier de leur cerveau et de leur coeur comme de leur logis et de leur boutique"⁴⁵. Et il est remarquable qu'il l'ait été dès le début de sa carrière et pour toute sa vie, puisque le même Keiser Karel qui fut le héros de son premier livre imprimé en 1922, fut celui de son avant-dernière pièce, Le Soleil se couche, vingt ans plus tard⁴⁶. Il s'y indentifie d'ailleurs peut-être puisque le portrait de Charles Quint dans cette pièce, pourrait presque être le sien, tel que le peignent tous les témoins des dernières années de sa vie.

Sa marche est pénible, à cause d'une ankylose des jambes, qui mal le supportent. De plus, voûté par l'asthme, Charles reste fréquemment haletant. /.../ La face apparaît boursouflée et blafarde, avec la lèvre inférieure plus épaisse, plus habsbourgeoise que jamais⁴⁷.

On peut retrouver dans les livres d'histoire la plupart des traits que Ghelderode lui donne: son honnêteté, sa sympathie pour les autres, ce que l'historien Edward Armstrong décrit comme "Dalla messa alla mensa"⁴⁸, son mélange de piété extrême et de gourmandise insatiable. On sait qu'il ne se sépara jamais de ses tableaux favoris, qu'il fit amener au couvent de Yuste avec lui. La musique

⁴⁵Cité par Jean Francis, L'Eternel aujourd'hui, op. cit. p. 162.

⁴⁶Plutôt que la chronologie donnée par Ghelderode, nous suivrons celle de Roland Beyen qui propose de nouvelles dates, souvent substantiellement éloignées de celles données par l'auteur, mais qui se base pour cela sur des recherches précises. Le Soleil se couche, par exemple, datée par Ghelderode de 1933 a sans doute été écrite en 1943.

⁴⁷Le Soleil se couche. V. p. 13.

⁴⁸Edward Armstrong, The Emperor Charles V, (London 1910), p. 379.

était l'une de ses passions. Plusieurs historiens parlent de son enthousiasme pour les poupées mécaniques et les horloges⁴⁹. L'un d'eux parle même de la difficulté que Charles éprouvait, comme dans la pièce de Ghelderode, à faire s'accorder ses pièces d'horlogerie, les unes avec les autres⁵⁰. Ces mêmes historiens racontent aussi l'épisode de la célébration de ses propres funérailles. La véracité de cette histoire, racontée par les chroniqueurs de Saint Jérôme est, il est vrai, douteuse, et Auréliu Weiss critique le fait que de toutes les aventures de Charles Quint, Ghelderode ait justement choisi de montrer celle qui ne peut être prouvée et identifiée⁵¹. Mais il semble que puisqu'elle fait partie d'un corpus d'anecdotes populaires, il est tout à fait légitime que Ghelderode l'ait choisie, elle et non une autre, d'autant plus qu'il n'avait aucune ambition d'historien.

L'envers de la médaille c'est le roi d'Escorial, ce roi "malade et blafard"⁵², au trône de "fou persécuté se complaisant dans cette solitude funèbre"⁵³, dans lequel on reconnaît Philippe II, celui qui fit construire le palais-monastère de l'Escorial, après avoir transféré la capitale de l'Espagne de Tolède à Madrid. Fils de Charles Quint, petit-fils de Jeanne de Castille, surnommée Jeanne la Folle, mysticisme et folie étaient son héritage. Accusé par Guillaume d'Orange d'avoir tué son propre fils Don Carlos et

⁴⁹Reinhold Schneider, Felipe II o Religion y Poder, trans. Martin Almagro (Madrid: 1943), p. 63 et ss.
W.H. Prescott, History of the reign of Philip II, (London: 1878) Vol. I. p. 301 et ss.

⁵⁰W.H. Prescott, op. cit. p. 314.

⁵¹Aureliu Weis, Le Monde théâtral de Michel de Ghelderode, (Paris: Librairie 73, 1966), p. 56.

⁵²Escorial. I. p. 69.

⁵³Ibid., p. 71.

empoisonné sa troisième femme, accusé par le jésuite Mariana de cruauté, de perfidie et de plusieurs autres vices⁵⁴, le personnage historique semble bien avoir été tel que le peint Ghelderode.

Comme Bruges que l'on reconnaît sous divers masques, le vrai Philippe II se profile derrière le personnage du Roi meurtrier. La reine aussi, cette agonisante, "belle, pure et sainte"⁵⁵ qui meurt empoisonnée, pourrait être la douce et vertueuse Isabelle, fille de Catherine de Médicis et femme de Philippe, dont Don Carlos fut, paraît-il si amoureux, et qui fut soupçonnée d'encourager cet amour.

Felipe el Rey se profile encore dans l'Ecole des bouffons, auteur de la lettre à Folial qui annonce la mort de la belle Vénérande et de son meurtrier, auteur aussi des étranges masques moulés sur les visages des deux morts⁵⁶. Philippe reparait encore dans Le Soleil se couche, auteur d'une lettre à Charles Quint, qui le représente toujours aussi froid et cruel, suggérant à son père d'apprendre à "bien mourir"⁵⁷.

Ghelderode s'intéressait à l'histoire, et si l'on en croit Robert Van den Haute, qui passa près d'un quart de siècle à rassembler "Toutes les données ressortissant à l'histoire, à l'archéologie ou au folklore que réclamaient (les) pièces ou (les) contes" de l'auteur, celui-ci "aimait le détail exact"⁵⁸. On a pu s'en rendre compte, mais on peut se rendre compte aussi qu'il avait une vision plutôt romantique de l'Histoire, dans la mesure où il était capable d'en choisir un épisode parce-qu'il semblait s'accorder avec le personnage tel qu'il se l'imaginait plutôt que pour sa

⁵⁴Cité par Will Durant and Ariel Durant. The story of civilization, vol. 6: The Reformation, (New York: Simon and Schuster 1967), p. 280-281.

⁵⁵Escorial. I. p. 82.

⁵⁶L'Ecole. III. p. 328, 329.

⁵⁷Le Soleil se couche. V. p. 17.

⁵⁸Robert Van den Haute, "L'Épopée interrompue," dans Marginales, Mai 1967, p. 41.

véracité prouvée.

La démarche de son imagination créatrice offre d'ailleurs une analogie remarquable avec celle de Michelet. Le recueillement devant certains tableaux, certains portraits, certaines sculptures devient le tremplin de toute une rêverie créatrice. On n'a qu'à penser à Escorial dont il dit qu'elle lui a été inspirée par deux toiles, l'une du Gréco et l'autre de Velasquez⁵⁹, ainsi qu'aux Aveugles, Adrian et Jusémina et La Pie sur le gibet, toutes nées d'une rêverie, d'une hallucination, comme il dit⁶⁰ devant des toiles de peintres ou des tapisseries aperçues dans un musée.

La Flandre c'est aussi son folklore. Et parfois une chanson ou un jeu familial donnent naissance à l'oeuvre. La Ballade de Heer Hallewyn, dérivée probablement de l'histoire apocryphe de Judith et Holopherne, du nom duquel dériverait le nom d'Hallewyn⁶¹, est à l'origine de Sire Halewyn et Ghelderode garde pratiquement tous les détails de la ballade dans sa version néerlandaise, ainsi que l'ordre des événements. Tout y est, même la "virile beauté"⁶² de l'héroïne, qui dans la ballade est décrite en train de chevaucher et sonner du cor, "comme un homme"⁶³. Il semble qu'ici Ghelderode ait trouvé des personnages et des événements qui parlent directement à son imagination, comme s'ils en étaient le fruit même. Il garde même la musi-

⁵⁹Les Entretiens, op. cit. p. 191-192. En réalité, les deux toiles qui ont inspiré cette pièce sont Le Saint Louis (?) du Gréco, et le Nain du Cardinal Gronvelle d'Antonio Moro. André Vandegans ("Reflets hugoliens dans Escorial", La Revue littéraire de la France, Mars-Avril 1967, p. 262-268.) identifiera la seconde, une peinture sur bois, comme ayant inspiré Foliai plutôt qu'une toile de Velasquez. Elisabeth Debort-Malaquais, (La Quête de l'identité dans le théâtre de Michel de Ghelderode, Paris: ed. Universitaires, 1967, p. 87.) dit d'ailleurs que cette peinture sur bois "correspond, au détail près, à la description".

⁶⁰Ghelderode lui même emploie ce mot. Les Entretiens, op. cit. p. 192.

⁶¹Funk and Wagnalis, Dictionnaire of Folklore, Mythology and Legend, (New York: 1949), S.V. Hallewyn, vol. I. p. 476.

⁶²Sire Halewyn. I. p. 119.

⁶³Holger Olof Nygart, "The ballad of Heer Halewijn", (Helsinki: 1959), Folklore Fellows. F.F. Communications, vol. 67, no. 169. p. 47 et ss.

calité de la ballade avec son refrain, et il est très surprenant de noter à la fois le caractère si typiquement ghelderodien de la pièce, ainsi que la fidélité avec laquelle l'auteur s'en tient au texte original.

Dans Hop Signor, c'est le folklore à nouveau, un jeu très populaire, encore pratiqué au Brabant: le jeu du bernement⁶⁴ qui inspire la pièce. Et puis il y a aussi le personnage de Marguerite Harstein que l'auteur dit avoir été l'objet d'un procès criminel en 1555 à Anvers⁶⁵ qui déclenche l'imagination poétique, car, comme dit Ghelderode "Un personnage prescrit par l'histoire appartient au poète, surtout s'il demeure indéchiffrable, comme ce fut le cas pour cette femme"⁶⁶. Il s'en empare donc, et lui fait revivre éternellement les heures qui précèdent son supplice.

Enfin, le folklore flamand fournit à Ghelderode la matière du Mystère de la Passion, et celle de La Farce de la Mort qui faillit trépasser. D'après Jean Francis, ces pièces sont nées des visites de l'auteur aux Marolles, où, "le schnick et la gueuze aidant, Michel de Ghelderode fut rapidement adopté"⁶⁷ par les vieux "marionnettistes en rupture de cave"⁶⁸ qui se mirent donc à lui réciter les thèmes de marionnettes remontant du fond des âges. Il reprendra plus tard les thèmes de ces deux pièces, et après les avoir étoffés et reconstruits à l'échelle du théâtre, selon, nous dit encore Francis "cette peu apparente mais si solide architecture dramatique qui est une des caractéristiques essentielles de l'oeuvre de Michel de Ghelderode"⁶⁹, il en fera Barabbas et La Balade du Grand Macabre.

⁶⁴Les Entretiens. op. cit. p. 185.

⁶⁵Ibid., p. 186.

⁶⁶Ibid.

⁶⁷Jean Francis, Postface à La Farce de la Mort qui faillit trépasser, par Michel de Ghelderode, (Bruxelles: A l'Enseigne de "La Sirène", 1952), p. 72.

⁶⁸Ibid.

⁶⁹Ibid., p. 74.

Mais la Flandre c'est aussi bien un étrange mélange de mysticisme et de sensualité, car si l'âme aspire au ciel, le corps est là avec ses exigences.

L'avare du dramaturge belge n'a rien à voir avec l'avare de Plaute, de Ben Johnson ou de Molière puisque de toutes façons

vit-on jamais un avare obèse? Onc! Ni dans les peintures, ni dans les livres de religion, ni dans les farces de réthoriciens, ni sur le théâtre universel!... Tous les avares sont maigres, hâves, bilieux, méchants, mélancoliques"⁷⁰.

Or "des images luxurieuses flambent dans (sa) cervelle"⁷¹, c'est un sensuel que l'avarice a réduit à l'état de voyeur lubrique qui épie le "mystérieux travail de procréation et d'enfantement"⁷² de ses pièces d'or, et qui se complaît dans l'imagination la plus charnelle et la plus érotique de cette conception⁷³.

Et quand Ghelderode décrit la Passion de Jésus-Christ, il peint "l'envers de la Passion, la Passion vue à travers le peuple, vue d'en bas, des bas-fonds de Jérusalem"⁷⁴, à l'instar de Breughel qui peignait le sujet biblique dans un coin éloigné du tableau et réservait les premiers plans au peuple. "Un prisonnier fameux"⁷⁵ selon Mathieu, en prison avec ses complices "pour un meurtre qu'ils avaient commis dans une sédition"⁷⁶, selon Marc et Luc⁷⁷, un "brigand"⁷⁸, selon Jean, c'est Barabbas que Ghelderode choisit pour héros dans son premier drame sur la Passion. Il met en scène tous les personnages du drame biblique, Caïphe, le souverain sacrificateur, Pilate, Hérode Antipas, le tétrarque de

⁷⁰Magie rouge. I. p. 130.

⁷¹Ibid., p. 136.

⁷²Ibid., p. 130.

⁷³Ibid., p. 129; p. 130.

⁷⁴Les Entretiens. op. cit. p. 90.

⁷⁵Mathieu 27: 16.

⁷⁶Marc 15: 6.

⁷⁷Luc 23: 19.

⁷⁸Jean 18: 40.

Galilée qui se trouvait à Jérusalem en ces jours-là⁷⁹. Il met en scène Judas le traître et son suicide⁸⁰, le bon et le mauvais larron⁸¹. Il se sert de toutes les scènes empreintes dans les esprits de ses spectateurs et qui font partie du patrimoine culturel judéo-chrétien pour faire ressortir encore une fois celui duquel il raconte l'histoire, Barabbas, dont les textes ne nous disent pas ce qu'il est devenu après avoir été gracié. Cet artiste dans le mal, qui tue par vocation et parce qu'il a du génie⁸² a un destin étonnamment semblable et mêlé à celui de Jésus. C'est le noir qui fait ressortir le blanc, la nuit qui fait ressortir la lumière, le mal qui fait ressortir le bien. C'est une brute puissante, vitupérante, corrompue mais noble dans le mal car Barabbas a horreur de Judas qui ne fut après tout qu' "un obscur et blême receleur"⁸³, et un traître. Cette grandeur dans le mal nous fait pressentir la grandeur dans le bien, la puissance, la noblesse, la lumière qu'est Jésus, cette ombre muette qui partage la prison du criminel. Plus le Mal est accentué, plus le Bien, par antithèse l'est aussi. Barabbas, c'est le Christ du Mal, et sa conversion, que Ghelderode choisit de montrer à la fin de la pièce fait pressentir la puissance du vrai Christ qui a pu conquérir le symbole même du Mal.

Il reprend les mêmes épisodes dans Les Femmes au tombeau. Il y ajoute aussi le récit de Ponce Pilate se lavant les mains "ostensiblement", "avec des manières d'acteur"⁸⁴. Encore une fois, l'ombre immense de la croix plane, avec son supplicié. Et l'on voit un groupe de femmes hystériques, réalistes comme seules des femmes peuvent l'être, faisant ressortir, par contraste, le calme souverain du dieu crucifié. Elles sont de chair, il est esprit. Et le rideau

⁷⁹Luc 23: 39-43.

⁸⁰Mattieu 27: 5.

⁸¹Luc 23: 39-43

⁸²Barabbas. V. p. 80.

⁸³Ibid., p. 96.

⁸⁴Les Femmes. II. p. 202. cf: Mattieu, 27: 24.

tombe sur la scène inoubliable où Marie, courageuse et inconsolable mère de Jésus, austère et pudique, pleure enfin, quand elle se retrouve seule, la perte de son fils, tout en balayant la maison du traître, qu'elle débarasse ainsi de la souillure du péché.

Et dans Mademoiselle Jaire, Jésus s'est transformé en Le Roux, un sorcier qui accomplit des miracles pour provoquer l'Eglise. Tandis-que le sacrifice s'accomplit, les hommes se livrent à un carnaval, car "c'est une loi secrète qui veut, qu'en perdition, les humains se raccrochent aux aspérités et aux crevasses de leur trouble réalité"⁸⁵.

La Flandre est enfin une terre sur laquelle se sont mêlés les sangs de tous ceux qui se la sont arrachée. Et Ghelderode n'en finit pas de ressentir l'appel de tous les tempéraments dont il a ainsi hérité. Il est Faust, mais il est Don Juan aussi, germanique et espagnol à la fois. Il est vrai que les deux mythes ont souvent été rapprochés. Geneviève Bianquis⁸⁶ note par exemple qu'à partir de 1830, il y eut en Allemagne une confluence des deux. Parmi les dramaturges, dès 1809 déjà, Nikolaus Vogt les avait associés. Puis Grabbe, en 1822 et Georg Hesekeiel en 1848. A ce moment, Faust et Don Juan étaient devenus les héros favoris du théâtre de marionnettes. Et il était courant que l'on jouât les deux pièces à la suite l'une de l'autre, le même soir ou deux soirs de suite. Les deux héros étaient en quelque sorte associés parce-que leurs légendes avaient bien des points communs. Au départ, hommes réels, ils sont devenus la source de mythes. Ils sont, de plus, tous deux affligés de destins semblables et tragiques. Au départ êtres d'exception, ils pêchent par orgueil, par l'hypertrophie de leurs désirs. Faust veut tout connaître, Don Juan tout expérimenter. Chez les deux, il y a un désir de puissance qui les fait s'associer avec les forces du mal.

⁸⁵Jaire. I. p. 240.

⁸⁶Geneviève Bianquis, Faust à travers quatre siècles, (Paris: Droz, 1935), p. 322.

Pourtant, il y a une différence de base, car Don Juan est espagnol de naissance. Chez lui l'instinct domine. C'est une force de la nature. Un Don Juan mélancolique serait "un contre-sens romantique"⁸⁷. Tandis-que Faust est l'opposé. Chez lui, la pensée, la réflexion dominant. Il veut vivre, il est vrai, mais aussi surprendre les secrets de la vie. Il ne peut pas être pleinement heureux car la condition de son bonheur est un absolu inaccessible. Ghelderode en fait deux êtres partis à la recherche d'eux-mêmes, comme deux moitiés de son être en quête de la même chose, mais engagées sur des chemins différents.

Dans le prologue de La mort du docteur Faust, Faust se débat contre la solitude et l'ennui. Il a tout appris, catalogué toutes les divinités, deviné tout ce que les hommes écriront dans la suite des temps. Il a tout retenu, et pourtant sait qu'il ne connaît rien. Il est pris de vertige devant sa propre inaptitude à se définir. En après avoir rejeté la tentation d'appeler le diable, puisque de toutes façons "les diables sont bien inactuels"⁸⁸, il enferme son assistant Crétinus à double tour dans sa chambre et part pour la foire, à la recherche d'un destin, dans la pluie d'un soir de carnaval. C'est ainsi qu'il rencontre Diamotoruscant, "un diable de trente-sixième catégorie, pas intellectuel pour un sou"⁸⁹, dans la taverne des Quatre Saisons. Et l'on voit ainsi Ghelderode se détourner du mythe en l'un de ses éléments les plus importants: le pacte avec le diable. Il ne s'agit plus de conclure un pacte qui garantit science et pouvoirs occultes, mais il s'agira pour Faust de faire un marché pour éviter que la foule ameutée par une Marguerite séduite et abandonnée⁹⁰, ne l'assomme et ne le tue. Et c'est là que

⁸⁷Geneviève Bianquis, op. cit. p. 326.

⁸⁸Faust. V. p. 219.

⁸⁹Ibid., p. 234.

⁹⁰Ibid., p. 256.

semble se trouver la clé de la transformation du mythe pour Ghelderode. Néphistophélès offre au Faust de Goethe la clé de la création toute entière. Ce Faust est à la recherche de la loi absolue qui réagirait l'univers, et Néphistophélès, c'est l'autre face de Dieu, la toute puissance du Mal. Le Faust de Ghelderode est tout simplement à la recherche de son moi. Et l'être qui se cache derrière ce moi est un bourgeois timoré, "un homme honorable"⁹¹, qui a peur du scandale et retourne se réfugier dans le havre de sa chambre dès qu'il s'en sent menacé. Essai de sortir de soi-même qui se termine par un échec lamentable et une tentative de revenir au vieux moi minable, bien sûr, mais familier, qui sera répété par plusieurs des personnages du dramaturge belge. Quant à Diamotoruscant, au lieu de convoiter son âme éternelle, il entretient en Faust le doute quant à l'existence de cette âme⁹². C'est un pauvre diable, un poète épris de beauté, fourvoyé parmi la laideur humaine⁹³. Plus d'aspirations grandioses, plus de grandeur, même dans le mal. L'homme du vingtième siècle est prisonnier de sa petitesse, ses démons même n'ont plus d'envergure. Pour Ghelderode, la réalité est médiocre, et son interprétation des mythes est une façon de le prouver. Tout semble avoir été plus noble au dix-septième siècle, l'homme surtout, et l'auteur ne cessera pas de le répéter. On pense là au discours de Lucky dans En attendant Godot, qui affirme que l'homme "est en train de maigrir/.../ de rapetisser/.../, rétrécir,"⁹⁴, malgré les progrès de l'alimentation et l'essor de la culture physique.

⁹¹Ibid.,

⁹²Ibid., p. 255.

⁹³Ibid., p. 251.

⁹⁴Samuel Beckett, En attendant Godot, (Paris: Bordas, 1963) p. 73.

La pensée du processus de déchéance de l'humanité est une préoccupation moderne qui revient dans Don Juan. Au lieu du séduisant gentilhomme auquel on pourrait s'attendre, c'est un piteux petit être, blond, frisé, blafard et nerveux qui entre en scène⁹⁵. Le "Grand Seigneur méchant homme"⁹⁶ qui veut posséder toutes les femmes dans une espèce de gloutonnerie métaphysique, et qui essaie, comme un collectionneur, d'en posséder le plus grand nombre, la plus grande variété, s'est transformé, chez Ghelderode, en un petit bonhomme qui rêve d'être un personnage célèbre, un mythe, qui essaie de mettre son rêve en pratique et se casse le nez. Dès la minute où il est mis au pied du mur et fait l'amour, seul acte qui peut lui rendre son personnage, il attrappe la syphilis et il est marqué pour la vie. D'ailleurs ce petit bonhomme a peur des femmes, se sent menacé par leurs croupes prodigieuses⁹⁷, et a donc, dès l'abord horreur de ce rôle qu'il doit s'efforcer de jouer. Le Don Juan de Ghelderode est lui aussi à la recherche de sa propre identité. Il se déguise et croit qu'en transformant son apparence, il transformera sa substance. Mais il n'en est rien. Au contraire, le Ciel s'en mêle pour le faire ressembler à ce qu'il est en fait: dès-qu'il entre en scène, il est crotté, trempé, élimé, piteux. Sganarelle, qui servait de repoussoir au Don Juan de Molière a fait place à quatre personnages clownesques, Béni-Bouftout, faux nègre, le Baron Théodore, faux aveugle, l'officier de marine Hanski, faux muet, et le ventripotent Pamphile, faux sourd.

⁹⁵Don Juan. IV. p. 38

⁹⁶Molière, Don Juan, (Paris: Bordas, 1963), p. 36.

⁹⁷Don Juan. IV. p. 38.

Comme eux, comme tous les hommes du vingtième siècle, semble-t-il, Don Juan a assumé un rôle. Mais il a cessé de le jouer - ou plutôt il l'a joué si bien qu'il l'a vécu, et c'est pourquoi il sera détruit - non pas parce qu'il a essayé d'être lui-même, mais puni pour avoir voulu être un autre. Dans cette interprétation du mythe de Don Juan, il y a donc la même distorsion que dans l'interprétation du mythe de Faust. Au lieu d'êtres exceptionnels pêchant par l'hypertrophie de leurs désirs de puissance, Ghelderode présente des êtres timorés et mesquins qui se débattent pour être au moins humains, même si cela implique qu'ils soient sordides.

Il y a aussi en Ghelderode, comme dans tout flamand authentique, l'appel de la mer vers de nouveaux rivages, loin de cette terre flamande qui lie l'homme et le déchire. Il va donc représenter Colomb, cet homme qui ne devint jamais un mythe, comme les deux autres, mais qui est un symbole de l'esprit aventurier et curieux de la Renaissance. C'est encore une fois un être à l'ambition démesurée de tout connaître, de découvrir le monde entier. Les historiens le décrivent comme un homme qui dès le début de sa carrière fit preuve du désir très prosaïque de s'enrichir et d'obtenir titres et pouvoir. Il n'avait pas, au contraire de ce que nous en dit la légende, à prouver que la terre était ronde puisque chaque université européenne l'enseignait déjà à cette époque⁹⁸. Colomb fit aussi preuve de toute la cruauté des conquistadors, devenant même pour un temps marchand d'esclaves⁹⁹. L'histoire nous le montre mis aux fers avec ses deux frères, Bartolomé et Diégo, pour les abus qu'ils avaient commis, et renvoyé en Espagne où, après des semaines, Ferdinand et Isabelle s'occupèrent de les faire relâcher et les remirent en possession de leurs richesses, sans plus jamais pour autant, leur rendre leur

⁹⁸Will Durant and Ariel Durant, The Story of Civilization, 10 vols., Vol. 6: The Reformation (New York: Simon and Schuster, 1957), p. 258. Samuel Eliot Morison, Admiral of the Ocean sea: A Life of Christopher Columbus, 2 vols. (Boston: 1942), vol. 1 p. 45.

⁹⁹Durant and Durant, *ibid.*, p. 265.

autorité¹⁰⁰. A partir de ce moment, Colomb, jusqu'à sa mort, ne cessa de réclamer ses droits, promis en 1492, et mourut amer et désillusionné.

Le Colomb de Ghelderode est bien différent du Christophe Colomb historique, bien que l'auteur reproduise les menus faits de son aventure connus de tous les lycéens. Cette fois encore, il choisit ce qui, dans l'histoire et dans la légende "colle" avec son personnage. Son Colomb est lui aussi un être qui se cherche mais il semble prendre un chemin différent de ceux de Faust et de Don Juan. Le premier voulait changer son intellect pour des instincts, le second transformer sa substance, le troisième semble avoir appris une leçon des échecs des deux premiers. Pas question de se changer pour se trouver. Ce qui l'intéresse c'est la recherche, l'aventure qu'est la vie. Il sait que le but n'est qu'un leurre, qui aussitôt atteint, se dérobe, faisant disparaître à jamais l'"adorable angoisse"¹⁰¹ du voyage. Les seules aventures sans but sont les rêves, puis la mort pour laquelle il s'embarque "d'un pied léger"¹⁰² Mais la nature humaine est telle que même la mort ne garantit pas d'être un voyage sans retour "parmi les bulles lumineuses que Dieu souffla un jour qui fut le premier..."¹⁰³. Et ainsi Colomb se retrouve-t-il, larmoyant d'émotion, devant les hommages que lui réserve l'histoire. Toute sa vie, il aura essayé de se libérer, et, une fois libre, il n'aura de cesse que de retourner vers les contingences de la vie. Ghelderode se sert du nom de Colomb et des anecdotes et faits historiques connus pour, semble-t-il, faire ressortir le caractère particulier de son Colomb. Le personnage historique n'est plus que le premier terme d'un symbole dont l'auteur présente le second. Pour Ghelderode, l'aventure de Colomb, la découverte de l'Amérique, sont les symboles

¹⁰⁰Durant and Durant, *ibid.*, p. 166; Morison, *ibid.*, p. 576.

¹⁰¹Colomb, II. p. 168.

¹⁰²*Ibid.*, p. 182.

¹⁰³*Ibid.*,

de la vie du poète, le vrai, dont le rêve n'est pas d'arriver, d'être reconnu, mais d'être libre de créer. D'ailleurs Colomb souffle ses bulles de savon comme Dieu souffle les siennes au jour de la Création. La scène finale, avec Colomb renflant devant les vulgaires hourras de la foule est le retour d'un Ghelderode cynique qui nous montre qu'après tout, tout poète est sensible à la gloire.

Le monde de Ghelderode se réduit donc à la Flandre, pays qui n'existe plus, monde sans frontières, songe perdu, qu'il recrée pourtant par la magie du théâtre. A-t-il même jamais existé ce "pays de Félicité", que Breughel peignit

...à l'effet de consoler les maigres de ce monde. Au soleil perpétuel, la carne s'y mordore, la fine graisse perle à la surface des citoyens d'aspect ovoïde. Les maisons ne sont pas chaumées d'hypothèques ni tapissées d'impôts; elles sont toiturées de tartes et cloisonnées de sucre. Les ruisselets donnent l'hydromel et la bruinbier. Les poulardes y trottinent rôties et humectées de leur sauce tout comme le poisson sur l'herbe saute frit. Le rommelpot retentit aux horizons pacifiques. Et s'il pleut, ouvrez donc le bec: c'est du Schiedam. Tout y est veniel, de digestion aisée. Les citoyens de Cocagne ne lisent onc de journaux et dorment d'un sommeil que leur envie le juste. Le Poète, qui s'y rendit, découvrit l'arbre à boudins. Il rapporta de ces boudins suaves.¹⁰⁴

Et l'auteur d'ajouter; "C'est depuis que je pleure, et non sur mes amours"¹⁰⁵.

¹⁰⁴ La Flandre est un songe, op. cit. p. 78.

¹⁰⁵ Ibid.,

CHAPITRE II

LES PERSONNAGES

Mes personnages forment une famille qui m'accompagne, et, suivant les nécessités, je les emprunte, puisqu'ils me donnent satisfaction. Lorsque j'ai besoin d'eux, je les convoque; je ne vois pas d'inconvénient à ce que, dans des pièces différentes, je fasse revenir un même personnage; s'il me faut un valet, je prends le même valet avec son nom, sa livrée et ses tics.¹

A la périphérie de cette "famille" on retrouve le grouillement de la foule qui habite l'univers ghelderodien et qui représente la Société avec tous ses rôles, du paysan au roi en passant par la marchande de chanson, les acteurs, les moines, les ministres.

Et c'est de la foule des personnages aux rôles définis par leur profession ou leur aspect physique, aux noms taillés à leurs mesures, qu'émergent les autres, ceux qui vivent d'une vie autonome et qui ont emprunté à leur auteur leurs traits principaux.

Ghelderode a une prédilection pour les mouvements de la foule et celle-ci est souvent mentionnée dans la liste de ses personnages, au même titre que ses héros.

Dès La Mort du docteur Faust, presque toute l'action se passe au milieu d'une agitation frénétique. Quand Faust entre dans la taverne des Quatre-Saisons il y aperçoit les consommateurs "aux têtes peintes, comme des mannequins, dans des attitudes traditionnelles "et qui" portent des costumes caricaturaux et agissent comme des excentriques anglais"². Cette foule va réagir aux tours

¹Ghelderode, Entretiens, op. cit. p. 197.

²Faust. V. p. 222.

de passe-passe qu'accomplit Diamotoruscant par des exclamations, des rires, des applaudissements, un tumulte constant. Cette caricature d'humanité n'interrompt son vacarme qu'au moment où Diamotoruscant la plonge dans un état de léthargie³ qui durera jusqu'à la fin de l'acte, et permettra d'ailleurs à l'action entre Marguerite et Faust de s'engager. Dans le deuxième épisode qui se passe dans la rue d'un quartier interlope aux environs d'une gare⁴ c'est "un flot de gens à têtes laides"⁵ qui sortent du cinéma où ils viennent d'assister à la représentation de Faust et qui ne manquent de lyncher le héros que grâce à l'intervention de Diamotoruscant⁵. Dans le troisième épisode, pendant que les dernières scènes se jouent dans la pénombre de la chambre de Faust, on assiste, dans la rue, à un véritable ballet surréaliste entre

un pompier au casque empanaché, avec une canne de tambour-major; quelques soldats aux fusils de bazar (comme des soldats de bois peints). Trois juges aux têtes de forçats. Un bourreau avec une hache démesurée. **Le médecin légiste** en haut-de-forme avec seringue sous le bras. La prostituée du deuxième épisode, en larmes. Des journalistes avec kodaks. La foule, hercules et charlatans de la foire, rastaquouères, femmes et hommes aux figures expressives et bariolées."⁶

Tout ce monde s'agite, crie, pleure, menace, pendant que Faust, confronté avec son double, s'hallucine et se tue.

Dans Don Juan, nous ne voyons pas la foule mais c'est pour y échapper, "qu'après avoir erré dans la ville en rut"⁷ sous les quolibets et les sifflets, poursuivi par les masques horribles et méchants, Don Juan se réfugie dans l'établissement à l'enseigne de "Babylone".

³ Ibid., p. 228.

⁴ Ibid., p. 245.

⁵ Ibid., p. 256.

⁶ Ibid., p. 270-1.

⁷ Don Juan. IV. p. 77.

Dans Christophe Colomb, la foule arrive pour faire ses adieux au voyageur mais c'est "un unique acteur donnant, seul, l'impression du tumulte et du nombre."⁸ Ici Ghelderode, fidèle à la technique de l'allégorie médiévale qu'il a adoptée pour cette pièce fait représenter la foule par un seul homme. Mais un peu plus tard, il retombe dans son goût du mouvement et du tumulte sur scène quand, au troisième tableau il fait entrer un cortège composé de

l'Américain vêtu d'un froc taillé dans son drapeau national, et chapeauté d'un gibus modèle 1840; Buffalo Bill, barbiche et révolvers, le plus authentique cow-boy, promu colonel par la grâce enfantine, et qui tire des coups de feu en signe d'allégresse; une danseuse en tutu, jolie fille; un joueur de bombardon; un batteur de grosse caisse.⁹

La cacophonie désolante des chiens hurlant à la mort accompagne l'agonie de la reine¹⁰ dans Escorial, et résume, à elle seule, le monde extérieur, la foule qui est probablement amassée autour du palais, à attendre que la Reine cesse de vivre.

Dans Barabbas la foule joue un rôle prépondérant **puisque c'est** elle qui aura la responsabilité de la mort de Jésus et de la grâce de Barabbas. "La foule choisira" dit Caïphe, le souverain-sacrificateur, "la foule sait juger aussi, et ses jugements sont sans appel."¹¹ On ne la voit jamais, mais on **entend** la rumeur d'une grande foule sonore et avinée¹² que ses dirigeants manipulent pour lui faire porter le poids du meurtre et de l'injustice qui vont se commettre. Puis au moment de la crucifixion, nous apprenons que la foule qui "grouille vermineuse sur la montagne en plaies. Et ses clameurs semblent monter du fond des temps, car jamais les foules

⁸Colomb. II. p. 163.

⁹Ibid., p. 181-2.

¹⁰Escorial. I. p. 71-2

¹¹Barabbas. V. p. 121.

¹²Ibid., p. 118-9, 123, 127.

n'ont râlé de la sorte."¹³, assaille les flancs de la montagne "comme une mer démontée"¹⁴.

Dans Un Soir de pitié, on entend encore une rumeur de foule¹⁵ par cette nuit de fête aux lueurs d'incendie. Mais ces clameurs sont probablement les cris et les menaces des ouvriers en colère dans leur misère et leur banlieue¹⁶.

La foule est invisible¹⁷, dans Pantagleize aussi, mais au moment de l'éclipse elle devient "insupportable, comme si elle était la proie des mouches"¹⁸. Le spectateur ne perçoit d'elle que les cris, les rires, les menaces et les huées qui accompagnent le défilé de drapeaux noirs de la révolution¹⁹, puis un moment plus tard "la vision rouge et noire des révolutionnaires agitant leurs drapeaux, et s'embrassant, parmi les clameurs et le fracas de la fusillade"²⁰ sur laquelle tombe le rideau du premier acte.

La foule de Magie rouge est invisible, elle aussi, mais elle poursuit un Hiéronymus affolé jusque dans son antre, brise ses vitres, enfonce sa porte, et le livre au bourreau²¹.

Dans Les Femmes au tombeau, les femmes se réfugient dans la maison qui semble abandonnée car "la foule furieuse piétine les femmes"²². Elles y attendent "Que la foule se calme. Il y a des

¹³Ibid., p. 139

¹⁴Ibid., p. 139.

¹⁵Un Soir. IV. p. 18.

¹⁶Ibid., p. 19.

¹⁷Pantagleize. III. p. 39.

¹⁸Ibid., p. 62.

¹⁹Ibid., p. 76.

²⁰Ibid., p. 78-9.

²¹Magie rouge. I. p. 178-9.

²²Les Femmes au tombeau. II. p. 139.

ivrognes, des exaltés dans les rues."²³

Un groupe de masques variés se tassent devant la porte dans les Masques ostendais et "grouillent comme vermine coloriée: ils apprécient la raclée que la Mort inflige au Pouilleux."²⁴

La foule des féaux d'Ostrelande envahit la salle d'honneur du château²⁵ pour acclamer Purlmelande qui revient avec la tête coupée de Sire Halewyn.

Dans La Balade, "la grande gueule de la foule"²⁶ est l'un des personnages, et c'est elle qui exprime son horreur des ministres Aspiquet et Basiliquet par des sifflets, des vieilles **savates** des oeufs pourris, et son amour pour le gros roi **Goulave** par des acclamations enthousiastes²⁷. On entend, plus tard, un choeur de voix orantes qui se lamentent et prient d'être épargnées par le grand Macabre, même au prix de voir père, mère, enfants, époux, prochain, emportés par lui²⁸.

Une cohue vociférante fait irruption dans la chambre de Blandine Jaire avec

...en tête, un homme en cagoule, tenant une torche. Le suivent: un ange loqueteux avec cornes, un fou goudronné couvert de plumes de coq, un moine portant tête de guivre en carton et une mort rouge couverte de grelots. Tous sont ivres et chancellent.²⁹

C'est cette foule en liesse qui se prépare pour l'exécution de Le Roux, autre Christ.

²³Ibid., p. 193.

²⁴Masques ostendais. IV. p. 323.

²⁵Sire Halewyn. I. p. 117.

²⁶La Balade. II. p. 29.

²⁷Ibid., p. 75.

²⁸Ibid., p. 86- 1.

²⁹Jaire. I. p. 260.

Bashuiljus, "ombre vacillante", rase les murailles pour échapper à la foule "jacassante et. chansonnière"³⁰ de mardi-gras qui a envahi les rues après le sermon de Capricant, le diable qui prêcha merveilles.

Dans La Farce des Ténébreux, c'est encore une fois une foule composée de masques ivres trépidants et violemment coloriés qui assistent aux ébats amoureux de **Fernand** d'Abcaude et d'Emanuèle.³¹

C'est à nouveau la foule des exécutions capitales qu'on devine et perçoit dans Hop Signor. On la devine "Tout en narines et prunelles"³², quand elle acclame le bourreau Larose dans l'exécution de ses fonctions, poursuit de ses quolibets et de ses persiflages le couple grotesque que forment Marguerite et Juréal³³, puis, procède au supplice du pauvre Signor³⁴. On la perçoit enfin quand elle bruisse sourdement³⁵, puis quand un groupe lent d'hommes du peuple entre, portant la dépouille de Juréal³⁶. C'est finalement parmi les rires et les exclamations de la foule que tombe le rideau³⁷.

On retrouve encore la foule dans la liste des personnages des Fastes d'Enfer. Elle "grondera obstinément"³⁸, durant toute la tragédie, puis poussera "une ultime clameur de triomphe--qui se prolonge et devient une sorte de lamentation interminable, qui ira s'éloignant."³⁹, quand les bouchers qui se sont emparés de la dépouille de Jan in Eremo passeront parmi elle.

³⁰ D'un diable. III. p. 216.

³¹ Les Ténébreux. II. p. 313.

³² Hop Signor. I. p. 44.

³³ Ibid., p. 26.

³⁴ Ibid., p. 38-9.

³⁵ Ibid., p. 50.

³⁶ Ibid., p. 53.

³⁷ Ibid., p. 65.

³⁸ Fastes. I. p. 268.

³⁹ Ibid., p. 312.

Dans la dernière pièce de Ghelderode enfin, Marie la Misérable on peut en quelque sorte dire que "(les) gens d'armes, (les) paysans, (les) archers, (les) pèlerins, (les) mendiants, (les) marchands forains, (les) processionnaires"⁴⁰ qui forment la foule des jeunes et des vieux, des nobles et des vilains, des sages et des fous, constituent le personnage principal de la pièce. Celle-ci est en effet composée de plus d'indications de mise en scène décrivant les activités de la foule innombrable que de dialogues entre les personnages. C'est une pièce de plein-air où le peuple des figurants se mêle à la foule des spectateurs. Le spectacle est dans la rue.

Il semble que de même que

la vie sociale procède /.../ à une sélection dramatique qui tend à isoler de la masse commune et anonyme, un individu qui n'est pas toujours, caractériellement, mentalement ou physiquement en accord avec le rôle dont il doit exécuter toutes les attitudes qu'il implique⁴¹,

la présence de la foule dans le théâtre de Michel de Ghelderode sert à faire ressortir l'isolement, la séparation, la solitude du personnage ghelderodien. Arraché à la norme commune, il en est réduit à l'individualité. Et son attitude par rapport à cette solitude est ambivalente. D'une part, il la maudit, et, d'autre part, il l'appelle. Tandis-que Faust, terrorisé s'écrie: "Trop de solitude! On finit par se rencontrer! Et c'est effarant!"⁴² et Renatus se lamente: "...Tous m'ont trahi...Qu'on est seul, qu'on est donc seul!"⁴³, Colomb n'a de cesse qu'il puisse s'isoler: "Connaissant la gloire" dit-il "il ne me reste plus qu'à la savourer en un lieu tranquille où, à l'insu de tous, je finirai mes jours."⁴⁴, Blandine répète à perdre haleine qu'elle veut rester seule⁴⁵, et Jean-Jacques

⁴⁰Marie la Misérable. IV. p. 138.

⁴¹Jean Duvignaud, Sociologie du théâtre, (Paris: Presses universitaires de France, 1965), p. 19. (C'est l'auteur qui souligne)

⁴²Faust, V. p. 215.

⁴³Sortie, III. p. 257.

⁴⁴Colomb, II. p. 177.

⁴⁵Jaire, I. p. 220, 237.

de déclarer à Armande: "Je suis seul. Et tu es seule. On n'est pas méchant quand on est seul. Même noués l'un à l'autre comme nous fûmes, cessons-nous d'être seuls?..."⁴⁶. Quant au Foliai de L'Ecole des bouffons, il s'écrie: "et toi, solitude, sainte solitude, qui me permettras de souffrir largement, et non plus contracté comme l'araignée transie; seras-tu enfin ma compagne?"⁴⁷

Les personnages de Ghelderode ne sont donc pas, par nature, extraordinaires, au contraire. Comme nous l'avons vu Faust, Don Juan, Colomb même, ne sont après tout que des êtres minables qui pêchent surtout par manque de grandeur. Mais la présence d'un grand nombre d'êtres sans individualité propre fait ressortir ce que ceux-ci ont d'unique même dans leur mesquinerie et leur petitesse.

Un peu plus près de l'individualisation, vient la grande famille des personnages-types, ceux qui existent en dehors du groupe, mais dont la vie se résume à leur enveloppe extérieure. En effet quand Ghelderode observe la foule des humains, il leur emprunte à qui un tic, à qui une difformité physique ou morale. Il crée des caricatures qui deviennent sous sa plume, une quintessence d'humanité.

Le phénomène de donner des noms aux individus, est on le sait, un des phénomènes les plus anciens et les plus généralisés. Chaque être humain reçoit à la naissance un nom, considéré comme permanent ou temporaire. Ce nom est donc choisi par d'autres personnes que l'individu en question, en général la famille ou le groupe auquel il appartient. Comme un bébé ne possède qu'un minimum de caractéristiques physiques ou morales, le nom qu'il reçoit sera en général relié à un incident qui aura accompagné la naissance, ou choisi avec soin, pour être de bon augure. Isaac, dont le nom en hébreux signifie

⁴⁶Sortie, III. p. 270.

⁴⁷L'Ecole, III. p. 303.

"on rira", car Sarah dit: "Dieu a fait de moi un objet de risée; quiconque l'apprendra rira de moi."⁴⁸, et Jacob, dont le nom signifie "celui qui talonnera" car sa main tenait le talon d'Esau, son frère jumeau, à sa naissance⁴⁹, ne sont que deux exemples parmi une multitude dans la Bible. A l'origine, un nom pouvait aussi être une destinée et c'est sans doute pourquoi certains individus furent appelés Constance, Fidèle ou Justine pour ne mentionner que ceux-là.

Chez Ghelderode, comme chez le Holière de Monsieur de Pourceaugnac et de Georges Dandin, presque tous les noms des personnages-types ont une signification qui devient leur destinée. Il ne faut pas chercher chez eux d'études de caractères. Ils sont conçus grossièrement et représentent une classe, une fonction, plutôt qu'un individu. Ghelderode semble s'en donner à coeur joie quand il baptise ses personnages de noms tirés, pour la plupart, du flamand ou du patois bruxellois.

Toutes les institutions, toutes les catégories, toutes les classes, y sont représentées.

L'armée pourrait difficilement se flatter d'avoir dans ses rangs le soldat déserteur d'Un Soir de pitié, le Général mac-Boum au sabre énorme, au vocabulaire grotesque, et qui sanglote de terreur quand il comprend que Pantagleize était un imposteur⁵⁰, ou les trois hallebardiers de La Balade, aux noms descriptifs, Schobiak, la fripouille, Schabernak, le loqueteux, et Ruffiak le pilleur.

Les représentants de l'ordre ne sont pas moins repoussants. On trouve un énorme policeman dans Faust, qui boxe le faux prophète et le met hors de combat⁵¹, un policier "épais et subtil"⁵²,

⁴⁸Genèse, 21: 6.

⁴⁹Genèse, 25: 26.

⁵⁰Pantagleize. III. p. 95.

⁵¹Faust. V. p. 227.

⁵²Pantagleize. III. p. 39.

Roscone, dans Pantagleize, et un gendarme--mais nous dit l'auteur "un gendarme n'a pas de nom"--dans Le Ménage⁵³. Ce gendarme résume à lui seul ce que représente l'autorité. C'est "Le gendarme, dans toute sa sinistre splendeur, colback, bottes, moustache, prune-
nelle d'émail, sabre étincelant. Le Gendarme enfin", et quand il s'explique, c'est "d'une minuscule voix de castrat, contrastant avec l'énorme corps d'où elle jaillit"⁵⁴. Quand à Lamprido, le veilleur de nuit d'un diable qui prêcha merveilles devenu lansquenet dans La Pie sur le gibet, et qui a emprunté son nom au borgne, "roi du pays des fossés, autrement dit pays des aveugles"⁵⁵, c'est un ivrogne et de plus "perfide, sournois, lubrique, faraud..."⁵⁶.

Bien que Chelderode ait souvent eu recours aux médecins, et que l'une de ses premières pièces, Le Cavalier bizarre soit dédiée Au docteur Louis De Winter, de Bruges, Grand charitable⁵⁷, la médecine semble loin d'attirer sa sympathie. Le Cloribus de Jaire est un ignorant pompeux et intéressé, Jehan Efront (le liquidateur) est un nécrophage occupé à préparer des bouillons de minuit, et Mops (le farceur) des Ténébreux est lubrique, "rougeoyant et courroucé"⁵⁸.

Si ses médecins sont peu recommandables, qu'en est-il des bourreaux? On en aperçoit un, menaçant, avec une hache démesurée, dans la foule qui envahit la rue dans Faust⁵⁹, et c'est un homme

⁵³Le Ménage. V. p. 177.

⁵⁴Ibid., p. 201.

⁵⁵Les Aveugles. V. p. 61.

⁵⁶La Pie. III. p. 13.

⁵⁷Le Cavalier. II. p. 7.

⁵⁸Les Ténébreux. II. p. 219.

⁵⁹Faust. V. p. 270.

"écarlate, aux doigts démesurés et velus"⁶⁰ qui exécute Folia dans Escorial. Mais dans Hop Signor, il s'appelle Larose car il maché perpétuellement une rose par la tige. "C'est un athlète blond, superbement moulé d'écarlate, imberbe, d'allure féline et nonchalante."⁶¹ Il sourit sans cesse, ne boit que "l'eau des sources et la rosée des feuilles"⁶² et procure à ses victimes la volupté, dans la mesure où "la volupté n'est qu'une torture abrégée"⁶³. On aimerait mieux tant qu'à faire, être le patient d'un de ces bourreaux que celui d'un de ces médecins.

Ses collègues les poètes ne trouvent pas meilleure grâce aux yeux de Ghelderode. Celui de Faust, un exalté qui a "de la morale" et qui admire le diable, est épileptique⁶⁴, celui de Colomb, "monté sur hauts talons"⁶⁵ n'est intéressé à la poésie que dans la mesure où elle appartient à un genre ou à une école⁶⁶, tandis-que Lekidam est un jouvenceau "mondain tout en cheveux. Très efféminé"⁶⁷, c'est d'une voix de castrat qu'il récite sa poésie "moderne" en bouleversant la syntaxe, "à l'effet de semer la confusion dans les cerveaux sains."⁶⁸ Pourtant, Saint-Georges, "très jeune et très indolent (...) paraît poseur mais ne l'est pas."⁶⁹ Et bien qu'il

⁶⁰Escorial. I. p. 69.

⁶¹Hop Signor. I. p. 40.

⁶²Ibid., p. 41.

⁶³Ibid., p. 41.

⁶⁴Faust. V. p. 223, 4.

⁶⁵Colomb. II. p. 180.

⁶⁶Ibid., p. 181.

⁶⁷Pantagleize. III. p. 52.

⁶⁸Ibid., p. 125.

⁶⁹Le Club. IV. p. 101.

ne veuille aimer Luna que dans ses rêves⁷⁰, c'est quand même le moins antipathique de tous les menteurs qui fréquentent Le Club.

Le Gargarismus Begga d'un diable est un être aussi immonde que tous les autres habitants de Brugelmonde. C'est un "gras parasite en forme de cornue", un "espion du Saint-Office et de l'Ecoute-tête (et) par surcroît, en ses ruts d'ivrogne (un) efforceur de pucelettes"⁷¹. Jéraspel, enfin, est gras, sordide, et jovial⁷². C'est un parasite au service de Fernand d'Abcaude qui écrit des vers creux inspirés par "la muse dont le profil se trouve frappé sur les florins"⁷³.

Si les poètes sont si laids, qu'en est-il des gens de théâtre? A part Renatus, les acteurs sont tous des artistes de dernière catégorie qui mènent l'existence étriquée et sinistre de ceux qui n'ont pas réussi. Le trio minable qui joue Faust à la taverne des Quatre-Saisons n'est pas sans rappeler le triangle amoureux de Trois Acteurs, et les liens indissolubles qui unissent Raoul, Mariette et Bébert⁷⁴, sont, à peu de choses près ceux qui existent entre Pierrot, Arlequin et Colombine, les immortels "mais âgés"⁷⁵ qui apparaissent dans Le Ménage.

⁷⁰Ibid., p. 119.

⁷¹D'un diable. III. p. 176.

⁷²Les Ténébreux. II. p. 216.

⁷³Ibid., p. 217.

⁷⁴Ils n'ont pas de noms dans la distribution mais au cours de la pièce ils s'appellent: Le jeune premier: Raoul. Trois Acteurs. II. p. 143. L'ingénue: Mariette. p. 145. Le père noble: Bébert. p. 145.

⁷⁵Le Ménage. V. p. 177.

Tout ce monde interlope fréquente des bars dont les hôtessees sont des prostituées, elles aussi de dernière catégorie. Haquerelles et prostituées constituent d'ailleurs la plus grande partie du monde féminin créé par le dramaturge belge. Aurora, Diana et Vénuska qui accueillent Don Juan au "Babylone" sont des "quinquagénaires épaisses aux fesses prodigieuses, couvertes de robes de paillon," et qui se livrent, pour charmer leur client à des "obscénité(s) giratoire(s)"⁷⁶. Et sous l'égide de l'Amme, "Quinquagénaire courtaude et massive, au poitrail menaçant, à la voix de baryton; "qui, avec ses moustaches, "ressemble à un dogue."⁷⁷ Chose, Boule et Crème font "des bonds de biche"⁷⁸, autour du pauvre d'Abcaude **affolé**. Elles sont plus jeunes, mais tout aussi grasses que les trois assaillantes de Don Juan.

Elles vont par trois, à l'instar des trois "bonnes âmes" bigotes et mauvaises langues qui accourent dès-qu'elles apprennent que Piet Bouteille est mourant ou mort, à l'instar aussi des trois oiseaux de mauvaise augure, les trois Mariekes, pleureuses saoules, lubriques et hypocrites. Celles-ci font de la religion et de ses cérémonies des institutions grotesques.

D'ailleurs, l'anticléricalisme de Ghelderode se trouve partout. Le moine noir et tuberculeux d'Escurial "habit(e) les cloisons"⁷⁹, de même que le maigre moine d'Hop Signor qui n'a de cesse, dans son désir tout charnel pour Marguerite Harstein⁸⁰ que de la faire condamner. Lubrique, "rougeoyant"⁸¹, dépravé, malodorant, tel est

⁷⁶Don Juan. IV. p. 35.

⁷⁷Les Ténébreux. II. p. 252.

⁷⁸Ibid., p. 255.

⁷⁹Escurial. I. p. 74.

⁸⁰Hop Signor. I. p. 61.

⁸¹Magie rouge. I. p. 165.

le "moine sphérique"⁸² de Magie rouge. Quant aux vicaires, Bonifacius à la "tête de rat"⁸³ qui dément son patronyme, Kaliphas, "rougeoyant et suant la graisse"⁸⁴ ou Krakenbus au nom qui craque, voyeur lui aussi, et bossu de surcroît⁸⁵, ils sont tous hypocrites, avides, égoïstes, inhumains. Peu différents en cela de Monseigneur Breedmaag (à la large panse) ou du maigre Dom Vispoel (poisson de marécage) d'un diable qui prêcha merveilles. L'Eglise est encore représentée dans les Faste d'Enfer par Simon Laquedeem (qui étouffe le blâme), évêque, mais juif converti, Sodomati, secrétaire, et sans doute "mignon" du Nonce, Real-Tremblor, l'espion peureux, Carnibos, le chapelain glouton, Dom Pikkedoncker (noir comme jais), le sourd pléban, et Duvelhond, au nom diabolique, le gardien des saintes reliques. Ils incarnent tous les **péchés capitaux**, tous les défauts irrémédiables de l'humanité. Ils sont laids, veules, puants, horribles.

Plus horribles, sans aucun doute que la sorcière Mankabéna (la boîteuse) qui revient dans Jaire et dans La Pie, ou que Fergerrite (la diablesse), amoureuse de Capricant.

Plus horribles même que le Diable en personne, sous les traits de Diamotoruscant, tout vêtu de rouge, avec épée, manchettes et chapeau melon, glabre et flegmatique, mais nerveux par instants⁸⁶, sous les traits du diable des Masques,

petit rondouillard et jaquette et bicorne complété de queue et cornes, (et qui) porte un trident piqué d'un poisson. Son masque est écarlate, comme son habit, mais ses culottes sont blanches et ses bas sont verts."⁸⁷,

⁸²Ibid., p. 133.

⁸³Piet Bouteille. V. p. 311.

⁸⁴Jaire. I. p. 187.

⁸⁵Faste. I. p. 270.

⁸⁶Faust. V. p. 222.

⁸⁷Masques. IV. p. 317.

ou sous ceux du chevalier Capricant, "le vivace, le pointu, l'excité"⁸⁸ qui ridiculiserà le prédicateur Bashuiljuis (qui aboie et qui hurle).

Il y a aussi des nègres et des Juifs dans le théâtre de Ghelderode. Pour les deux, le dramaturge adopte d'emblée les stéréotypes acceptés. Béni-Bouftout est un "nègre puissant, en chandail rouge et chapeau melon gris"⁸⁹ qui danse, rugit, et parle un petit-nègre fait d'anglais et de français prononcé à l'anglaise. Il est le fils de la noix de coco et du crocodile, sucré comme sa mère et vorace comme son père.⁹⁰ Bam-Boulah--au nom imité de celui des tambours en usage chez les Noirs d'Afrique--est le valet de Pantagleize. Il parle le petit nègre aussi, est circur de bottes, danse, joue au poker et reçoit des pourboires, "quand (il) ne piqu(e) pas les perlouses de la Madame."⁹¹ Quant à Spiridon, le mannequin animé du Ménage, qui donnera son nom au perroquet de Charles-Quint, c'est un roi nègre en melon, boursoufflé, à la mâchoire effroyable, et recouvert d'une nappe rouge comme d'un manteau royal."⁹² Avec ses origines cannibales, ce "beau ténébreux"⁹³ "se rapproche assez de l'homme, dont il possède la brutalité, la bêtise et la grossière luxure..."⁹⁴

Les Juifs sont au moins aussi répugnants que les membres du clergé avec lesquels ils se confondent d'ailleurs dans Fastes d'Enfer puisque Simon Laquedeem, évêque auxilliaire, est comme on le sait, un juif converti. Il est intéressant de noter que dans cette pièce,

⁸⁸ D'un diable. III. p. 182.

⁸⁹ Don Juan. IV. p. 36.

⁹⁰ Ibid., p. 37.

⁹¹ Pantagleize. III. p. 43.

⁹² Le Ménage. V. p. 178.

⁹³ Ibid., p. 185.

⁹⁴ Ibid., p. 187.

le rideau tombe sur l'image de ce personnage accroupi "robe retroussée--son masque rabbinique exprimant une démoniaque félicité"⁹⁵. Judas, prototype du juif, est un "petit juif mesquin", un "fils de truie"⁹⁶, que le bandit Barabbas lui-même appelle une "mouche-à-merde"⁹⁷. Sa femme, Yochabeth, "sordide et hideuse"⁹⁸, n'est intéressée que par l'argent qui a récompensé la trahison de Judas. Et dans Les Femmes, on apprend que leur maison est empreinte d'une certaine odeur, "une odeur déjà sentie sur quelqu'un...une mauvaise odeur..."⁹⁹.

Ben Samuel, le juif du Club est obèse et roux. Il a "une sale gueule"¹⁰⁰, et paraît, "en salopette et en savates, mais coiffé d'un grasseux melon."¹⁰¹, exigeant de Luna--dont il possède des photos nues--qu'elle lui rende l'argent qu'il lui a prêté. Avare donc, comme il se faut, mais couard de surcroît, puisqu'il s'enfuit sans demander son reste dès-que Saint-Georges le menace de son revolver¹⁰². Dans D'un diable, Abraham Goldenox, au nom doré, est, lui aussi, le stéréotype du juif, avare, rapace, faisant semblant d'être converti par opportunisme.

Quant à Rachel Silberchatz (trésor d'argent) c'est la seule femme, et la seule juive dans Pantagleize. Elle est appelée la "Juive"¹⁰³ et c'est elle, naturellement, qui pousse le héros à

⁹⁵Fastes. I. p. 313.

⁹⁶Barabbas. V. p. 108.

⁹⁷Ibid., p. 149.

⁹⁸Ibid., p. 104.

⁹⁹Les Femmes. LL. p. 194.

¹⁰⁰Le Club. IV. p. 101.

¹⁰¹Ibid., p. 114.

¹⁰²Ibid., p. 118.

¹⁰³Pantagleize. III. p. 117; 132.

s'emparer du trésor. Elle veut la révolution, pour que son peuple persécuté commande aux peuples et les persécute à son tour¹⁰⁴.

L'antisémitisme de Ghelderode a souvent été discuté¹⁰⁵ mais la peinture de ces quelques personnages, tout aussi repoussants que les moines et religieux de toutes espèces, ne suffirait pas à le prouver. On doit y ajouter toutes les menues remarques qui émail- lent **ses pièces** et qui font du juif un être **en marge de la société**, à l'égal du faux-monnayeur et de la racaille¹⁰⁶. L'auteur se permet même quand il les met dans la bouche de la fiancée de Pantagleize ou dans celle du prêtre de Barabbas¹⁰⁷, **des parodies du "Ecoute Israel...l'Eternel est notre Dieu, l'Eternel est Un!"** qui revient dans toutes les prières juives. Il n'hésite pas non plus, il est vrai, à singer l'Ave Maria mais les trois Mariekes ne font qu'en imiter les sons, rendant les mots incompréhensibles, sans leur faire changer de sens¹⁰⁸, tandis-que quand il se sert de la prière "Ecoute Israel"¹⁰⁹ il transforme son sens et en fait un outil que Caïphe et le prêtre utilisent pour manipuler leur peuple.

Toute cette humanité hideuse trouve son expression suprême dans la troupe des nains et des bouffons que l'on retrouve partout. "Le tragique trop intense et continu, partant insupportable, ne pouvait s'imposer que corrigé, aéré par l'alternance du comique."¹¹⁰ dit

¹⁰⁴Ibid., p. 83.

¹⁰⁵Roland Beyen. Michel de Ghelderode ou la Hantise du masque, (Bruxelles: Palais des Académies, 1971), p. 414, 427.

¹⁰⁶On retrouve de ces remarques dans Colomb. II. p. 176.; Escorial. I. p. 78; Barabbas. V. p. 105, 108, 115, 123, 127; Pantagleize. III. p. 67, 83, 100, 103, 108, 117, 132; Le Club. IV. p. 105, 108, 115, 116, 117, 118; Magie. I. p. 161. Jaire. I. p. 249. D'un diable. III. p. 165, 167, 169, 216; Fastes. I. p. 237, 313; L'Ecole. III. p. 292. Le Soleil. V. p. 27. Marie. IV. p. 149, 150, 230, 248.

¹⁰⁷Barabbas. V. p. 122. Pantagleize. III. p. 83, 103.

¹⁰⁸Jaire. I. p. 211.

¹⁰⁹Barabbas. V. p. 122.

¹¹⁰Ghelderode, Entretiens. op. cit. p. 68.

Ghelderode dans Les Entretiens d'Ostende pour justifier la présence dans **on théâtre** de bouffons "sous toutes leurs formes. Et pas que les bouffons à bragues, mais également des bouffons à cottes sous les traits de sorcières, de commères, de folles d'excentriques, d'obsédées et de possédées."¹¹¹ Ce sont, pour la plupart "de ré-pugnants déchets humains"¹¹², aux tares visibles, des "parodies humaines", destinées aux "basses copulations et marécageuse cre-vaille"¹¹³. Ils résument, ils symbolisent la foule parmi laquelle évoluent les personnages **ghelderodiens**. Leur auteur y voit "un avatar du choeur antique", "un intermédiaire entre le public et l'auteur", "une conscience seconde qui (lui) permet de doubler les acteurs."¹¹⁴.

Mais la vraie famille de Ghelderode, c'est le nombre, pas très grand, des personnages qu'ils a créés et qui, chair de sa chair, sont doués d'une vie autonome, d'une véracité d'êtres vivants. Ils font tache parmi ceux que nous avons déjà rencontrés de la même manière que de vrais visages ressortiraient au milieu de masques. Même sans être très beaux, ils sont obligatoirement moins grotesques, moins caricaturaux que les autres. Curieusement, ils semblent tous se partager le même subconscient, être le même personnage sous des apparences différentes. Comme les êtres sarrautiens, ils ne fonctionnent pour la plupart qu'au niveau des instincts. Ils se cherchent, se jouent, ont du mal à se définir, à s'accepter. Il est aussi intéressant de noter que bien que vieux ou vieillissants, presque tous ces personnages traversent ce que l'on pourrait appeler une crise d'identité qui n'est pas sans rappeler celle de **l'adolescence** ou celle par laquelle passe l'artiste chaque fois qu'il se mesure avec le processus de la création. C'est l'éternelle remise en question de son existence et de sa valeur.

¹¹¹Ibid.,

¹¹²L'Ecole. III. p. 291.

¹¹³Ibid., p. 293.

¹¹⁴Les Entretiens. op. cit. p. 67.

Faust, par exemple "doit apparaître au spectateur comme un clown auquel a été confié un rôle de tragédien."¹¹⁵ "On ne pourra," nous dit Ghelderode, "un instant le croire réel."¹¹⁶ Pourtant quand on lit la pièce, on se rend compte qu'il ne doit rien y avoir de plus difficile à exécuter que ces indications, car Faust a une profondeur et une richesse psychologiques telles que l'acteur reçoit en fait deux messages qui semblent se contredire et s'annuler. Qui n'a connu l'un de ces dimanches après-midis où la solitude et la pluie donnent à tout "des proportions de cauchemar"¹¹⁷? L'ennui de Faust, sa peur, son vertige, son désir d'absolu même ont des échos chez chacun. Et il est d'autant plus facile de s'identifier à lui qu'il est impossible de le faire avec n'importe lequel des autres personnages de la pièce, sauf, peut-être Diamotoruscant.

C'est la même chose avec Don Juan. Il a beau être ridicule et piteux avec son costume élimé et sa voix de fausset, ses rêves de grandeur nous touchent, car le monde qui l'entoure est inhumain et menace l'étincelle d'humanité qu'il a en lui. Le spectateur devient un témoin compatissant, de l'inquiétude, de la souffrance, de l'insécurité de ce petit homme bousculé par les événements et qui tâche de se voir tel qu'il voudrait être, sans savoir très bien ce que cela implique.

De même, Colomb est le seul personnage de la pièce qui possède quelque complexité psychologique. Tous les autres ont un rôle qui les définit: le Roi, Amicus, la bonne femme ne nous font les témoins d'aucune de leurs pensées profondes, d'aucun de leurs sentiments. Mais Colomb est en proie à des rêves, à des pensées, à des sentiments contradictoires, et nous le voyons, comme Faust, s'essayer à les exprimer. Ses pensées s'enchaînent comme celles d'un homme qui

¹¹⁵Faust. V. p. 214.

¹¹⁶Ibid.

¹¹⁷Ibid., p. 216.

pense à haute voix par associations d'idées plutôt qu'avec logique. Nous nous trouvons donc au premier niveau de la verbalisation de ce qui se passe dans son subconscient.

Dans Escorial, le Roi et le Bouffon se jouent mutuellement la comédie, mais derrière la façade transparait l'énorme complexité des sentiments qu'ils ont l'un pour l'autre et qu'ils ignorent peut-être encore eux-mêmes. Tout un drame passionnel dont nous ne voyons se jouer que le dernier acte vient de se dérouler entre eux. Le Roi, sous le masque du bouffon peut enfin révéler sa souffrance, sa jalousie, sa solitude, et Folial, sous le manteau du roi, sa haine pour ce maître "dont les mornes délectations vont du fumet de la chair qui brûle au bavardage des perroquets."¹¹⁸

Barabbas, le "dieu sanguinaire"¹¹⁹, la "brute par excellence"¹²⁰ est conscient lui aussi d'une confusion au niveau de ses sensations. "Je m'exprime mal," dit-il, "mais n'est-ce pas de **ressentir confusément** trop de choses?"¹²¹ Et même Judas, le Judas d'après la trahison, est un être torturé par le fait qu'il vient de commettre une action qu'il ne comprend pas, poussé par ce qu'il appelle "la Fatalité"¹²².

Pantagleize aussi, que la vie semble avoir manqué pendant les quarante années de son existence vit dans la confusion ne sachant vraiment ni ce qu'il est ni ce qu'il possède. Il dit:

Je vieillis, l'humanité qui s'agite autour de moi, je la comprends de moins en moins. Je n'ai ni vanité, ni orgueil, ni amour, ni amour-propre. Je n'ai que mon nom bizarre, mon âge critique et un insuffisant bagage intellectuel, tout à fait périmé.¹²³

¹¹⁸Escorial. I. p. 82.

¹¹⁹Barabbas. V. p. 78.

¹²⁰Ibid., p. 150.

¹²¹Ibid.

¹²²Ibid., p. 147.

¹²³Pantagleize. III. p. 47.

A la fin du drame, il en est toujours à se demander:

Qu'est Pantagleize ? Selon les uns, un imbécile qualifié, selon d'autres, une sorte de surhomme. Et moi, que crois-je de moi? Philosophe, journaliste, amoureux, émeutier, voleur, ministre, milliardaire. Je suis quoi? Un imbécile? Non. Un raté, parce-qu'il me manque l'amour.¹²⁴

Quant à Hiéronymus, c'est un personnage primaire et instinctif qui ne parvient pas à exprimer clairement ses rêves mystiques de puissance et de domination. Il subit au cours de la pièce une véritable "transformation dans (sa) substance"¹²⁵. "Hier," dit-il, "j'étais le trembleur, Hiéronymus, avec ses petites économies. Cette nuit je me trouve jeté hors du temps et des lois..."¹²⁶ Ce dont il rêve, c'est de dominer le monde et de devenir ainsi l'égal de Dieu, mais il ne découvre ces rêves qu'au moment où il croit pouvoir se débarrasser de ce qui a été l'obsession de toute une vie: l'avarice, et la misère qu'il s'imposait. En tant qu'ava-
re, il était ridicule, mais dans ses rêves d'absolu, c'est un poète, un nouveau Faust, Don Juan, Colomb ou Pantagleize, sous l'habit d'Harpagon.

Jean-Jacques et Renatus, Juréal et le Foliai de L'Ecole des bouffons sont quant à eux de vrais artistes dont le métier est de créer. Et ils passent comme les précédents, comme l'auteur lui-même, sans doute, par toutes les affres de la création, l'incertitude, la crainte de l'impuissance, les rêves d'absolu.

Ghelderode crée donc un monde à sa mesure. Ses personnages sont lui, déchirés comme lui, fascinés et repoussés à la fois par l'humanité simiesque qui les entoure. Cela fait penser à l'affirmation de Henri Bergson qui dit que le poète tragique n'a pas besoin d'observer les autres hommes, car

¹²⁴Ibid., p. 134, 5.

¹²⁵Agie. I. p. 167.

¹²⁶Ibid.

Si les personnages que crée le poète nous donnent l'impression de la vie, c'est qu'ils sont le poète lui-même, le poète multiplié, le poète s'approfondissant **lui-même** dans un effort d'observation intérieure si puissant qu'il saisit le virtuel dans **le réel et reprend** pour en faire **une oeuvre** complète, ce que la nature laissa en lui à l'état d'ébauche, de simple projet.¹²⁷

Cette "observation intérieure" du dramaturge belge a trouvé pour s'exprimer les propos souvent incohérents de personnages dont les remugles du subconscient sont comparables à ceux exprimés sur la couche des psychiatres.

Mais Ghelderode s'écarte de Bergson quand ce dernier affirme que **si** curieux que le poète comique puisse être de la nature humaine,

il n'ira pas...jusqu'à chercher les siens propres. D'ailleurs il ne les trouverait pas: nous ne sommes risibles que par le côté de notre personne qui se dérobe à notre conscience.¹²⁸

car tous **ses** personnages, même ceux qui sont les plus proches de lui, les plus humains, sont grotesques, et en cela risibles et tragiques à la fois. Ils sont ridicules aussi, "infiniment ridicule(s), petit(s), mesquin(s)."¹²⁹ Car l'homme est ridicule, par définition. **Et Diamotoruscant, pauvre diable de soupirer:**

...Il y a des jours où mon âme s'amollit, et alors, c'est comme si j'étais tendre. Et puis, j'ai gardé ce besoin de visions, de spectacles imaginaires, et c'est toujours plus beau que la réalité! Et **si** je suis ridicule, c'est qu'alors je suis plus près des hommes, et tant mieux.¹³⁰

¹²⁷ Henri Bergson Le Rire, (Paris: P. U. F., 1969), p. 128-129.

¹²⁸ Ibid., p. 129.

¹²⁹ Faust. V. p. 215.

¹³⁰ Ibid., p. 249.

CHAPITRE III

L'ITINÉRAIRE DE L'ÊTRE GHELDERODIEN

Jean Stévo, peintre et poète, ami de Michel de Ghelderode, décrit son

...visage rongé par les acides du temps, usé par une longue amertume qui avait marqué le pli de la bouche blessée, usé par une terreur panique qui avait profondément creusé les orbites, laissant subsister un regard étonnamment clair, une eau profonde où passaient des reflets d'argent.¹

Ce remarquable portrait fait état de deux sentiments qui furent à l'origine de tout le théâtre du dramaturge belge: une longue amertume et une terreur panique.

Amertume devant "le spectacle absurde et cruel" du monde qui le poussa souvent au découragement, "écorché de sensibilité" comme il l'était, "à la suite de trop d'épreuves, d'inquiétudes." Donc la solution serait, pour "oublier l'horreur de vivre, de rechercher l'extase de vivre--Baudelaire nous l'a conseillé."² Extase de vivre qu'il rechercha de son propre aveu dans l'écriture.

Et terreur panique, "...peur de la mort: Magie rouge, peur bleue, trouille verte." qui rendit son théâtre "Un théâtre de fantoches désarticulés par la peur dans un décor disloqué de foire."³

Ghelderode n'était pas un philosophe, encore moins avait-il la prétention d'en être un. Et ce qui fait la fascination de son

¹Paul Neuhuys, "Le Manuscrit jaune", Dans Marginales, 112-113, Mai 1967, p. 36.

²Jean Stévo, "Visages de M. de G." dans Revue Générale belge, Mai 1962, p. 56.

³Lettre à Madeleine Gevers, cité par Madeleine Gevers, "Une amitié retrouvée", Marginales, 112-113, Mai 1967, p. 18.

théâtre, c'est justement que ce théâtre révèle un être en proie à ses tourments et à ses rêves et qui n'a jamais devisé un système de pensée cohérent et suivi. Tout au long de sa carrière, il a ressassé les mêmes obsessions qui façonnèrent son visage et son oeuvre, et poète, il mourut un "vieil enfant"⁴. Ce vieil enfant oscillant entre la terreur et l'amertume, se pose les questions primordiales de l'existence d'un bout à l'autre de son oeuvre: Qu'est-ce que la vie? Que sera ma mort? Que suis-je? La vérité existe-t-elle et la Religion nous l'enseigne-t-elle? Qui sont les autres et quel genre de rapports puis-je avoir avec eux?

La tentative toujours renouvelée de répondre à ces questions est le chemin que parcourt l'être ghelderodien et que nous tâcherons de parcourir avec lui.

La seule certitude que nous possédons est celle d'être mortels. Malgré la terreur qu'elle lui inspire, le personnage de Ghelderode va se raccrocher à cette certitude comme à une bouée, essayer de la sonder, de la comprendre, de l'appriivoiser. La mort est donc omniprésente dans l'oeuvre du dramaturge, douée d'ubiquité car seule certitude, elle devient le tremplin à partir duquel l'être va s'engager dans sa recherche.

Qu'est-ce que la vie, sinon un chemin, "d'un trou dans un autre trou"⁵ un "fleuve qui tout emporte, les rires et les pleurs"⁶? C'est "une aventure cocasse et stupide"⁷, "un perpétuel recommencement" où "rien n'arrive que ce qui doit arriver" et où "les leçons ne profitent pas"⁸. L'être ghelderodien la perçoit tantôt comme une

⁴Le Soleil. p. 18.

⁵L'Ecole. III. p. 305. Voir aussi Jaire. I. p. 188
"...Je dis trous? Oui, trous partout, on entre dans l'existence et on en sort par un trou!"

⁶Marie. IV. p. 272.

⁷Faust. V. p. 217.

⁸Ibid., p. 247.

"histoire confuse, pleine de fumées"⁹, née de son imagination¹⁰, et "faite d'existences, l'une à l'autre nouées..."¹¹ et tantôt comme une kermesse¹², un banquet¹³, du soleil, des routes, des campagnes¹⁴. A la base de ces deux perceptions il semble y avoir d'une part l'être spirituel, celui qui pense et réfléchit et cherche à dissiper son "horreur de vivre"¹⁵, et d'autre part, l'être physique qui ne se définit que par ses besoins et son agitation. La vie est un déséquilibre, un manque qui constamment aspire à se combler. Rien que de naturel donc à ce que l'être physique mis en présence avec sa propre mortalité, ressente plus de joie à se savoir vivant, c'est à dire affamé, assoiffé, aspirant à tous les péchés et toutes les luxures. Dans Fastes d'Enfer, une fois que Jan in Eremo a sauvé la ville de la peste, les moribonds célèbrent la vie en se saoulant, en mangeant, en dansant, et en engrossant leurs femmes¹⁶. Les seuls moments où il aura frôlé la mort sont ceux où il se saura sur le point de disparaître.¹⁷

Rien que de naturel aussi à ce que l'être spirituel se rendant compte qu'il est mortel ressente intensément l'ennui de vivre car il aspire à une plénitude et à une unité qu'il ne pourra atteindre, il le sait, tant qu'il sera vivant. De là naît le déchirement de cet être devant la mort, grande catalysatrice; son enveloppe charnelle se raccroche à l'existence physique et sensuelle tandis-que son esprit n'aspire qu'à être délivré du poids de son écorce terrestre.

⁹Un Soir. IV. p. 12.

¹⁰Don Juan. IV. p. 30.

¹¹Sortie. III. p. 263.

¹²Fastes. I. p. 295.

¹³Le Soleil. V. p. 46.

¹⁴Barabbas. V. p. 84,

¹⁵Ibid., p. 163.

¹⁶Fastes. I. p. 295.

¹⁷Don Juan. IV. p. 87; Barabbas. V. p. 133;
La Balade. II. p. 110; voir aussi Le Cavalier. II. p. 21.

Porprenaz et Videbolle qui se croient morts, après l'Apocalypse qui vient de ravager Breugellande discutent ce qui leur est arrivé

Videbolle - Sache: tu es esprit. Ta substance...

Porprenaz - Pèse deux cents livres. Un esprit de deux cents livres! Et j'ai mes cinq sens au complet.

Videbolle - Saisiras-tu que morts fraîchement, nous sommes en train de nous désincarner? Tantôt nos apparences seront dissoutes et nous flotterons dans l'espace, rendus à notre pure condition spirituelle.

Porprenaz - J'aimerais garder mes apparences. Et, en attendant?

Videbolle - Préparons-nous à cette ascension qui se produira par la force solaire. Ne te sens-tu pas déjà flotter?

Porprenaz - Je flotte depuis l'enfance. Désincarnons-nous vite, feu Videbolle.

Videbolle - Feu Porprenaz, je te conjure, au seuil de l'infini, de te comporter avec dignité. Puisque nous avons reçu le privilège de quitter nos corps en douceur et lentement, quand les autres connurent la rupture violente. Soyons des âmes!

Porprenaz - Je suis âme, âme ronde! Impondérable ami de mon âme, disons adieu à la Terre. Si mon âme se pourlèche anticipativement à évoquer les jouissance d'une proche immortalité, mon corps éprouve le regret de ses coutumières et grossières satisfactions.¹⁸

Cette dichotomie est à la base de toutes les ambivalences de l'être ghelderodien. L'être physique vieillit, décrépît mais la vie devient pour lui un bien de plus en plus précieux.¹⁹, tandis-que l'être spirituel se rend compte de mieux en mieux qu'"au bout de toute pensée, il y a le vide"²⁰ et qu'"à force de réfléchir, (il) ne comprend (...) plus rien à quoi que ce soit."²¹ Même la science n'est rien, "car tout ne se trouve pas dans les livres ni dans les crânes grotesque des hommes!"²². Pourtant, il ne vieillit jamais

¹⁸La Balade. II. p. 102.

¹⁹Le Cavalier. II. p. 21.

²⁰Les Vieillards. IV. p. 128.

²¹Pantagleize. III. p. 44.

²²Faust. V. p. 217.

car le temps ne peut le détruire²³. C'est pourquoi le temps qui passe joue un rôle si complexe dans le théâtre de Ghelderode. L'esprit est prisonnier du temps. La vie lui fait peur car il redoute "d'être ou de n'être pas"²⁴. Pourtant, plus le temps passe, plus il est proche de sa délivrance. Tandis-que le corps est terrorisé à l'idée de son propre anéantissement. Mais pourtant, il ne se rend compte de sa capacité de jouissance qu'à mesure que le temps passe. C'est cette ambivalence qui empêche le personnage ghelderodien de céder à la tentation du suicide. "Mourir n'est pas une solution Et vivre, c'est continuer à (se) trahir, car (il est) quelqu'un de supérieur à (lui) même..."²⁵

Pour cet être déchiré dans sa conscience d'être chair et esprit, condamné à mort en sursis, la souffrance devient elle aussi une certitude. Il a vu "...partout dans ce monde, les hommes souffraient et mouraient"²⁶, Il sait que l'un est aussi inévitable que l'autre, et il l'accepte comme étant le lot de chacun. Et les élus, les artistes²⁷ et les dieux²⁸ souffrent encore plus profondément. Ils souffrent mieux, ils sont donc plus vivants. Encore une fois, il y a une ambivalence puisque la souffrance tant redoutée est aussi signe qu'on a été choisi. Elle le terrorise et l'attire, il la recherche et la repousse en même temps.

Devant tous ces déchirements, l'être tente de se réfugier dans un système de pensée, une morale, une religion qui lui donneraient des réponses. Le théâtre de Ghelderode est plein d'allusions bibli-

²³Colomb. II. p. 155; Sortie. III. p. 247; Le Soleil. V. p. 48; Le Poète, celui qui pense et qui rêve, celui qui est plus esprit que chair reste un enfant.

²⁴Don Juan. IV. p. 87.

²⁵Faust. V. p. 215.

²⁶Les Vieillards. IV. p. 127.

²⁷Colomb. II. p. 181; Hop Signor. II. p. 29.

²⁸Barabbas. V. p. 169.

ques²⁹ et l'on sent que l'auteur a reçu une éducation religieuse catholique³⁰. Mais les représentants de cette religion, nous l'avons vu³¹, sont d'horribles personnages hypocrites, lubriques, gourmands, couverts de péchés. Bien qu'il ait affirmé ne pas attaquer les gens d'Eglise car

ils se dégradent et se détruisent sans l'aide de personne; ils n'intéressent plus: leur temps est révolu. Comme l'anticléricalisme.³²

Ghelderode semble constamment revenir à l'attaque avec virulence, comme l'il leur en voulait personnellement de l'avoir dégoûté de la religion et de toutes ses cérémonies, et de l'avoir ainsi détourné de Dieu. Il pose la question: "La Foi, ce don, cette faveur, peur-elle se détruire dans l'homme?" Et il y répond:

Est-ce parce qu'une source qui coulait à ciel ouvert, entre subitement dans le sol et disparaît semble-t-il pour toujours, qu'elle se trouve anéantie? Qui nous dit où elle coule et dans quels trajets, à quelles profondeurs?³³

Il n'a donc pas perdu la Foi, mais elle emprunte des aspects pour le moins bizarres.

C'est un être profondément inquiet qui se révèle derrière l'ennemi de l'Eglise, inquiet justement parce qu'il croit fermement dans

²⁹Il y a tout d'abord les trois pièces Barabbas, Les Femmes, et Mademoiselle Jaire, qui traitent de sujets purement bibliques, puis Marie La Misérable, qui traite d'un sujet religieux; il y a aussi des allusions à Noé (la Balade. II. p. 85.), à Abraham (D'un diable. III. p. 185), à Joseph (Les Ténébreux. II. p. 297) etc.

³⁰Pour ne donner qu'un exemple, citons l'utilisation d'expressions latines qui font partie du vocabulaire religieux: Piet. V. p. 321; Le Cavalier. II. p. 20, 22; Magie. I. p. 133, 134, 161; Les Aveugles. V. p. 64; Masques. IV. p. 324; La Balade. II. p. 93, 95, 96, 97; D'un diable. III. p. 216; Les Ténébreux. II. 277; Hop Signor. I. p. 61; Fastes. I. p. 290, 291, 311; Le Soleil. V. p. 42; Marie. IV. p. 168.

³¹Voir supra chapitre Les Personnages, p. 45.

³²Ghelderode, Les Entretiens, op. cit. p. 179.

³³Côme Damien, "Michel de Ghelderode chez lui", dans Les Cahiers de la Bilogue, sept. oct. 1960, p. 239.

tous les enseignements de la religion. Il est obsédé par le péché³⁴ et croit dans la culpabilité foncière de l'homme car

hormis la Mère de Jésus, peut-il subsister une créature en dehors du péché? Non, car la Croix et son Sacrifice n'auraient plus de sens!³⁵

Mais son attitude est ici aussi ambivalente et ambiguë puisque dès qu'il se laisse aller, il appelle à lui "...les péchés d'impudicité...les pires...ceux que le vulgaire ne peut s'offrir..."³⁶, non sans trembler de peur du châtement. Dans tout ce théâtre, où "la part du diable est considérable"³⁷, l'Enfer qui s'étend "sous nos pieds" apparaît comme l'autre souffré³⁸ et brûlant³⁹ du Démon tentateur moyenâgeux.

La société y est peinte comme une Babylone "forteresse du mal"⁴⁰ qui sera détruite par le feu du ciel⁴¹ et par "une pluie de poix

³⁴Tous les personnages parlent de péchés qu'ils ont commis ou qu'ils vont commettre, Piet. V. passim; Le Cavalier. II. p. 20; Faust. V. p. 216, 244; Colomb. II. p. 168; Escorial. I. p. 77, 82, 85; Barabbas. V. p. 146-7; Magie. I. p. 130, 137, 148, 170, 177; Les Femmes. II. p. 20; La Balade. II. p. 92; D'un diable. III. p. 154; Les Ténébreux. II. p. 256, 262, 309-310; Hop Signor. I. p. 32, 37; Marie. IV. p. 180.

³⁵Hop Signor. I. p. 32.

³⁶Magie. I. p. 170.

³⁷Pol Vandromme, Ghelderode, (Paris: éditions Universitaires, 1963), p. 102.

³⁸Le Cavalier. II. p. 21.

³⁹Barabbas. V. p. 109; Le Soleil. V. p. 34.

⁴⁰Les Ténébreux. II. p. 266.

⁴¹Faust. V. p. 266.

bouillante!"⁴² Car la menace de l'Apocalypse avec son Antéchrist plane sur le monde, châtement suprême⁴³. L'auteur déclarait d'ailleurs, à propos de l'an deux mille que

Nous sommes engagés dans une sorte de répétition générale de cette fin du monde, puisque nous approchons à grandes brides et vertigineusement de ce pas difficile à sauter, dont l'Apocalypse nous dit qu'il coïncidera avec les ébats de la Bête relâchée.⁴⁴

Il semble qu'à la source de tout cela il y a un être déchiré entre la tentation de céder à sa sensualité et l'atroce peur d'un châtement terrible. Il projette sur tout l'univers sa lutte avec le démon qui l'habite.

Le Christ, auquel il ne croit plus mais qu'il aime toujours⁴⁵ est tantôt

...une lumière (...) en même temps (qu') un cauchemar. Ce n'est pas le Christ que nous connaissons par les plâtres de Saint-Sulpice, par les tableaux religieux de l'école de Munich, mais un Christ gothique, le Christ de Grunewald du retable d'Isenheim, en sang, souillé, plein de crachats, couronné d'épines, assassiné en réalité, mais encore vivant parce qu'il n'a pas assez souffert.⁴⁶

⁴²D'un diable. III. p. 185. Ces allusions à Babylone se répètent d'ailleurs aussi dans Don Juan. IV. p. 34; Pantagleize. III. p. 102.

⁴³L'Apocalypse est évoquée dans: Faust. V. p. 226, 227; Barabbas. V. p. 154, 163, 164, 170; Trois Acteurs. II. p. 139; Un Soir. IV. p. 22; Pantagleize. III. p. 70, 71, 76; Les Femmes. II. p. 189; Sire Halewyn. I. p. 114; La Balade. II. p. 32, 33, 38, 40, 116; D'un diable. III. p. 214; Fastes. I. p. 293, 294-5.

⁴⁴Les Entretiens, op. cit. p. 167.

⁴⁵Le Soleil. V. p. 47.

⁴⁶Les Entretiens. op. cit. p. 90.

et tantôt un rebelle, un sorcier, dont le seul but, quand il accomplit des miracles est de "créer un scandale nouveau"⁴⁷. Encore une fois, l'être oscille sans doute entre la tentation de la passivité et celle de la rébellion et il donne au Fils de Dieu les deux attitudes vers lesquelles il tend lui-même. Et Dieu, dans tout cela, c'est tantôt le Dieu vengeur de l'Ancien Testament⁴⁸ qui effectuera le châtimeut mérité, et tantôt un Dieu indifférent vers lequel le personnage lance un cri de colère

...Seigneur Dieu Majesté d'en haut, tu tiens aussi la main devant tes yeux afin de ne voir rien de la stupeur, des affres de tes sujets d'en bas. Tu écoutes les hymnes ou les flatteries passionnées, jamais les cris d'émoi, jamais les supplications...⁴⁹

Il y a pourtant en l'être une aspiration vers Dieu, une quête presque panthéiste et païenne de ce "pôle"⁵⁰ qui le ramènera vers lui de cette "roue qui songe" au songe de laquelle il participera, quand, après avoir passé par bien des formes, en remontant le temps aboli, et après n'avoir plus été qu'une minuscule étoile de sel fondant sous la langue de Dieu, "(il) deviendra (...) une infime vibration de l'universelle lumière. Un atome qui chante"⁵¹

Comment donc échapper à ce tiraillement ontologique que la religion n'a fait qu'aggraver? Il essayera la fuite dans le sommeil et le rêve, la boisson et l'hallucination et en dernier recours, la fuite dans la folie.

⁴⁷Jaire. I. p. 218.

⁴⁸Barabbas. V. p. 90; Magie. I. p. 168; La Balade. II. p. 45.

⁴⁹Jaire. I. p. 190.

⁵⁰Colomb. II. p. 182.

⁵¹Jaire. I. p. 239.

Dans l'oeuvre de Ghelderode, le sommeil est souvent confondu avec la mort⁵² car dans l'un comme dans l'autre, on est submergé, "anonyme dans les ténèbres, sans mémoire, sans idées, sans passé, sans futur"⁵³. Blandine, qui n'aspire qu'à mourir une seconde fois, s'écrie

Le sommeil vient, violet profond, comme une nappe d'eau chaud. Il monte par les jambes vers le coeur. Je suis très lasse et confiante. Cette nuit je dormirai absolument; les yeux fermés et sans propos⁵⁴.

Mais tandis-que la mort est sans retour, "le sommeil est une duperie puisqu'il faut s'éveiller"⁵⁵. C'est pourtant souvent une tentation car il permet de s'échapper à la réalité oppressante⁵⁶. Pourtant, là encore, il y a ambivalence car s'il est repos, il est aussi le contraire de la vie. Et la vie est trop courte pour être perdue en "inutile sommeil"⁵⁷.

Les rêves qui peuplent ce sommeil sont souvent des cauchemars⁵⁸. Le personnage s'y débat, s'y noie⁵⁹. Il semble y avoir pour l'être

⁵²Piet. V. p. 318; Barabbas. V. p. 115; Pantagleize. III. p. 110, 107, 138; Jaire. I. p. 216, 231, 233, 245; Sortie. III. p. 246; Le Soleil. V. p. 32.

⁵³Pantagleize. III. p. 110.

⁵⁴Jaire. I. p. 245.

⁵⁵Un Soir. IV. p. 23.

⁵⁶Escorial. I. p. 78; Pantagleize. III. p. 138; Masques. IV. p. 318, 319; D'un diable. III. p. 208; Hop Signor. I. p. 62.

⁵⁷Hérode et Hiéronymus tâchent de dormir le moins possible pour cette raison (Barabbas. V. p. 115; Magie. I. p. 128)

⁵⁸Piet. V. p. 313; Faust. V. p. 216, 279; Colomb. II. p. 155; Barabbas. p. 84, 106; Trois Acteurs. II. p. 139; Pantagleize. III. p. 42, 110, 117, 139; Le Club. IV. p. 104; Magie. I. p. 145; Halewyn. I. p. 121; Jaire. I. p. 233, 234; Les Ténébreux. II. p. 304, 312; Hop Signor. I. p. 24; Fastes. I. p. 270; L'Ecole. III. p. 297.

⁵⁹Colomb. II. p. 166; Pantagleize. III. p. 42.

ghelderodien une relation directe entre le rêve et l'impression de se noyer car il dit aussi qu'"on rêve quand on se noie"⁶⁰. Les seuls rêves plaisants sont ceux que le personnage fait quand, éveillé, il essaie de plier la réalité à sa fantaisie. Colomb fait de ces voyages, et il perd ainsi sa vie, "ayant trop accordé au rêve"⁶¹. Il y a donc une différence notable entre les résidus du subconscient qui sont toujours terrifiants, et les produits de l'état de conscience qui peuvent aider à supporter la réalité en y échappant. C'est pourquoi à tous les états de conscience, l'être préfère celui qu'il expérimente quand il est saouï, quand "la tête emplie de fumées"⁶², il peut enfin laisser sa vraie nature prendre le dessus.⁶³ Sans être saouï, le personnage est condamné à "contempl(er) le délire, l'extase, la colère, l'espérance des pauvres hommes", sans pouvoir partager leurs visions, leurs passions"⁶⁴. Il lui faut donc boire pour être libre, et pour se sentir vivant. Car puisque l'homme est chair et esprit, et puisque l'esprit n'est que source de misère, il faudra se débarrasser de sa tyrannie. Le sommeil pourrait être une solution, mais celui qui rêve laisse à nouveau son esprit prendre le dessus, car le subconscient est en fait le côté de l'esprit qui reste dans l'ombre et surgit quand la résistance est réduite. Il faut donc atteindre l'état idéal où la résistance de l'esprit est réduite mais où c'est le corps et sa sensualité qui prennent le dessus. Equilibre délicat s'il en fut, entre la misère de la conscience, et celle du subconscient, et qui n'est achevé que dans l'ivresse.

⁶⁰Un Soir. Iv. p. 60.

⁶¹Colomb. II. p. 177.

⁶²Faust. V. p. 263.

⁶⁴Nous discuterons dans le chapitre sur le Comique et le Grotesque (voir Infra p. 86) les hallucinations de Hieronymus, dans Magie rouge quand après avoir bu, il se transforme de vieillard impotent et effrayé en un être puissant qui veut devenir le maître du monde et de la Création.

⁶⁴Un Soir. IV. p. 12.

La source de plaisir n'est donc presque jamais le moi tiraillé, torturé sa recherche ontologique. L'être se tourne alors vers les autres, mais il ne perçoit là que mystifications, mensonges, complots, trahisures chez ses semblables.

L'impression d'être guetté, espionné, se retrouve dans tout le théâtre de Ghelderode⁶⁵. "Les ténèbres sont truquées" déclare Faust, "il y a dans les murailles des yeux qui ne regardent avec sévérité"⁶⁶. Elles ont des yeux ces murailles, mais elles ont aussi de "secrètes oreilles", qu'il faut boucher pour être à l'abri⁶⁷. Il est curieux de noter qu'inversement on retrouve pourtant constamment des allusions au plaisir engendré par le spectacle de la volupté. Le roi d'Escurial avoue au bouffon: "j'ai connu l'atroce volupté d'être témoin de la vôtre"⁶⁸. Hiéronymus, terrorisé lui même par l'idée d'être surveillé et épié, est hanté par la pensée d'épier le "travail de procréation et d'enfantement"⁶⁹ de ses pièces d'or, celle d'épier Sybilla quand elle gémit et souffle la nuit⁷⁰ et il finit même par déléguer au fantôme la tâche d'épier Armador et sa femme, et de lui raconter ce qu'il aura vu avec précision car "(il) aur(a) grande satisfaction à (l')entendre raconter ces visions abominables..."⁷¹. Non seulement il n'est pas jaloux, mais encore

⁶⁵ Les Vieillards. IV. p. 132; Le Cavalier. II. p. 12; Colomb. II. p. 170; Escurial. I. p. 74, 82; Barabbas. V. p. 151, 156; Trois Acteurs. II. p. 145; Pantagleize. III. p. 56, 57; Adrian. V. p. 301; Masques. IV. p. 322; La Balade. II. p. 34, 36, 41; Jaire. I. p. 228, 243; Le Club. IV. p. 111; Magie. I. p. 129, 138, 139, 144, 145, 146, 155, 168, 169, 170, 175; Sortie. III. p. 250, 251, 257, 258; D'un diable. III. p. 164, 176; Don Juan. IV. p. 58; Les Ténébreux. II. p. 218, 237; Hop Signor. I. p. 11, 12, 27, 38; Fastes. I. p. 269, 271, 278; Marie. IV. p. 146.

⁶⁶ Faust. V. p. 215.

⁶⁷ Magie. I. p. 138.

⁶⁸ Escurial. I. p. 83.

⁶⁹ Magie. I. p. 129.

⁷⁰ Ibid., p. 155.

⁷¹ Ibid., p. 170.

il va nous éclairer sur la raison pour laquelle il voudrait épier le couple amoureux, en conseillant au fantôme de ne pas se laisser impressionner, car lui, "avec (sa) personne irréaliste, (il) ne pourr(ait) (se) rendre chez les filles folles..."⁷². Hiéronymus n'est donc qu'un voyeur, prenant son plaisir dans le spectacle de la volupté, comme le roi d'Escorial, comme Théodore dans Don Juan⁷³, comme encore Messire Uttekas dans D'un diable qui prêcha merveilles⁷⁴. Tout ceci ne peut être un hasard, et il paraît plutôt que l'être ghelderodien trouve un profond plaisir à épier et espionner. C'est un voyeur, mais il projette sur le monde ses propres fantaisies et vit dans la terreur d'être persécuté par le regard des autres.

Tous ceux qui l'ont connu, sans exception, parlent de l'oeil du poète qui

...était stupéfiant à voir comme à subir. Il avait un regard dont il semble qu'émanent comme dans l'illustration naïve, des rayons puissants. On était sous son regard où se mêlaient lentement des volutes de tendresse, de curiosité, de frayeur aussi, et souvent d'une froideur sauvage comme chez les fauves.⁷⁵

Or le personnage ghelderodien est hanté par des regards qui le transpercent et le figent, le fouillent et le devinent. Il est paralysé par certains regards de méfiance⁷⁶, et surtout par certains regards de mépris que les femmes lui lancent. Ces regards le laissent "grelottant de honte", car le mépris est son lot, tandis-qu'aux autres hommes qui viennent de posséder son corps et de lui donner du

⁷²Ibid.

⁷³Don Juan. IV. p. 58.

⁷⁴D'un diable. III. p. 164.

⁷⁵Jean Mogin, "Esquisse pour un portrait", dans Marginales, 112-113, Mai 1967, p. 8. (C'est l'auteur qui souligne).

⁷⁶Par exemple, Barabbas s'écrie; "On me regarde avec méfiance. Tous semblent me dire: "que fais-tu dans la ville? Ta place est sur une croix! Et c'est vrai..." (p. 161)

plaisir, la femme lance de "longs et humides regards de chienne reconnaissante"⁷⁷. Le regard est donc un moyen de posséder et d'être possédé à la fois, de pénétrer et d'être pénétré. Instrument de plaisir car l'être veut posséder de son regard le monde entier, il est en même temps instrument de torture car l'idée d'être pénétré semble lui être intolérable.

Les autres sont aussi perçus comme des mystificateurs, des imposteurs, des menteurs. Tout le théâtre de Ghelderode est plein de personnages qui se font prendre pour ce qu'ils ne sont pas, qui masquent leurs sentiments, qui font semblant. Ce qui est intéressant dans tout cela, c'est ce que Roland Beyen a remarquablement décrit dans "La hantise du masque" de Ghelderode lui-même, qui, une fois encore projette ses fantaisies sur les autres. Il jouait un rôle, et tous ceux qui l'ont connu, ont admis qu'il

...était le premier, le plus grand personnage de son théâtre. Il ne cessait de se jouer lui-même. Il "composait" magnifiquement sa vie, comme on dit d'un comédien qu'il compose un personnage.⁷⁸

Il y a donc là l'essence du théâtre qui forme, on le voit, le noyau même de l'être ghelderodien. Il porte un masque, pour se protéger contre les autres qui en portent aussi. Certes, il joue un rôle mais les autres en jouent un aussi, et le monde entier n'est qu'un vaste théâtre. Cela explique sans doute que l'auteur belge ait justement choisi la forme dramatique pour s'exprimer. Et cela explique sans doute aussi son besoin d'écrire, car par l'écriture, il se faisait démiurge, et pouvait ainsi dominer son univers, microcosme de celui dans lequel nous vivons.

⁷⁷Escorial. I. p. 83. Sybilla aussi a de ces regards quand elle remonte de la cave après avoir passé la nuit avec Armador (Magie. I. p. 152)

⁷⁸Jean Mogin, op. cit. p. 7.

Une autre projection curieuse et intéressante est celle de la hantise des mains que l'auteur semble avoir toujours eue. On a beaucoup parlé de

...ses belles mains aux longs doigts éfilés, blancs comme neige dont on aimerait prendre un moulage de cire. Mains de grand seigneur à mettre sous globe, sur un coussin de soie.⁷⁹

Et dans le théâtre, on retrouve une fascination pour les étranglements et les pendaisons⁸⁰ comme si ces belles mains étaient prises d'une soudaine vie autonome et se livraient, comme les mains blanches de Larose, à leur besogne de bourreau.⁸¹

Il semble d'ailleurs prendre un plaisir certain dans la cruauté physique et la torture infligée, et l'on a un peu partout des descriptions de tortures raffinées et équivoques⁸². Il est à noter que Ghelderode emploie deux expressions tout à fait similaires pour la torture, à laquelle le roi d'Escurial prend une

⁷⁹Côme Damien, "Michel de Ghelderode chez lui", op. cit. p. 238.

⁸⁰Escurial. I. p. 79, 84; Barabbas. V. p. 107, 109, 149; Un soir. IV. p. 11, 15; Le Ménage. V. p. 200; Magie. I. p. 147; Les Femmes. II. p. 199, 205; Sortie. III. p. 228, 234, 250, 257; D'Un diable. III. p. 177; les Ténébreux. II. p. 263; Hop Signor. I. p. 41; Fastes. I. p. 270; La Pie. III. p. 27; L'Ecole. III. p. 297, 329; Le Soleil. V. p. 38; Marie. IV. p. 180.

⁸¹Hop Signor. I. p. 41.

⁸²Escurial. I. p. 78; Barabbas. V. p. 79, 83, 126; Ménage. V. p. 203; Sire Halewyn. I. p. 99; la Balade. II. p. 117, 118; Jaire. I. p. 247; Hop Signor. I. p. 49; Marie. IV. p. 245.

"morne délectation"⁸³ et la masturbation que l'auteur appelle la "délectation morose"⁸⁴. L'idée du plaisir inavouable pris dans la torture que peut représenter "cette maladie de la volonté"⁸⁵ pour un être dans lequel la terreur du péché est si profondément ancrée, se trouvent toutes deux exprimées par le fait que l'auteur emploie deux expressions presque identiques.

Dernière étape de la quête dans la vie est la recherche de l'amour. Il est vrai que Jean-Jacques, l'auteur de la Sortie de l'acteur à qui l'on dit--"L'amour tient peut de place dans vos pièces" répond "on y voit pourtant des femmes..."-- Quelles femmes, cher auteur!" réplique l'interlocuteur, "On meurt trop dans vos pièces et on n'y aime pas assez."⁸⁶ Citant cet échange de répliques, au début du sixième Entretien, Roger Iglésis ajoute que si l'amour classique n'existe pas dans le théâtre de Michel de Ghelderode, l'érotisme par contre y est permanent. Et l'auteur de répondre:

Ce que vous appelez "amour", joliment, gentiment amour sentimental, n'est qu'un camouflage de cet érotisme qui conditionne toute existence et toutes les actions de l'homme. Et encore, quand je dis érotisme, je devrais dire luxure...⁸⁷

En effet, l'amour chez lui, même quand on le trouve, n'est presque

⁸³ Escorial. I.p.82. Il faut rapprocher ceci de la "morne délectation d'un pauvre vieillard égotant" (Les Ténébreux.II.p.231) à laquelle est comparé le culte d'Abcaude pour la morte Azurine.

⁸⁴ Les Entretiens, op. cit. p.20.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Sortie.III. P. 233.

⁸⁷ Les Entretiens, op. cit. p.174.

jamais un sentiment. C'est un acte, et

...La plus azurée et roucouillante fable amoureuse
s'achève par l'évocation d'un bidet, (...) fût-il d'or
et en forme de coeur!⁸⁸

Le fait que l'auteur emploie le mot de luxure, qui implique un jugement moral est intéressant en soi. Nous y retrouvons l'ambivalence à la base de presque chacun des processus mentaux: d'une part, il reconnaît que cet acte physique "conditionne toute existence", et d'autre part il le juge et lui donne la qualité de péché. Dès lors s'explique l'attitude du personnage à l'égard de la femme: il la convoite et la craint. Elle est la tentation et le péché, et elle ne signifie que souffrance pour l'homme qui tombe dans son piège: souffrance de savoir qu'il s'est souillé et ne pourra jamais atteindre à la pureté originelle, souffrance aussi parce que la femme est doublement ennemi: elle est l'Autre et s'adonne donc aux mystifications et aux mensonges auxquels s'adonnent tous ceux qui sont étrangers au Moi, mais elle possède en même temps un avantage supplémentaire: elle n'a pas besoin des caresses et de l'amour de l'homme, et feint donc le désir et la tendresse pour mieux l'enchaîner et le réduire à sa volonté⁸⁹. Elle domine ainsi l'homme et le réduit à sa loi. Son corps constitue "une sempiternelle appétence, un danger..."⁹⁰ et même si l'on ne s'attache pas à remarquer, comme le fit Roger Iglésis que la plupart des personnages féminins du dramaturge belge sont "...des vierges malades ou des rombières en transes compte non tenu des sorcières."⁹¹, car il est vrai qu'en cela, et c'est l'argument de

⁸⁸ Don Juan. IV. p.48.

⁸⁹ Magie. I. p.135.

⁹⁰ Les Ténébreux. II. p.263.

⁹¹ Les Entretiens, op. cit. p.180.

Ghelderode, elles ne sont pas pires que les hommes qui peuplent son théâtre, il faut relever certaines remarques franchement anti-féministes. Ce sont les "perfide et dissimulé, semblable en cela aux femmes"⁹², "superstitieuse femelle"⁹³, "abjectes et sempiternelles putains"⁹⁴, ou "laide, balourde, gonflée, graisseuse, vulgaire, compassée, vaniteuse, autoritaire, sournoise, luxurieuse... De quel mot l'achever? --Femme!..."⁹⁵ Il y a par ailleurs de nombreuses remarques acerbes contre le mariage⁹⁶, et deux réflexions qui reviennent souvent: les femmes, on les retrouve "à tout les calvaires pour le plaisir de geindre", mais elles "ne pleurent jamais que sur elles-mêmes et ce qui les touche immédiatement, (car) (...)elles pleurent comme elles pissent"⁹⁷. L'homme et la femme ne peuvent être qu'antagonistes, "c'est une loi."⁹⁸

Toute cette hostilité semble venir d'une incapacité foncière de l'être à se livrer, incapacité qui se manifeste dans un silence, une réserve, une pudeur, sur le sens desquels la femme pourrait se méprendre car "...la femme a horreur de ce qui reste inexprimé, se retient et ne se déclare pas..."⁹⁹

C'est une goule qui inspire la terreur quand

...le flot de sang qui jaillit du cou d'un supplicié (l')arrose voluptueusement... (ses) oraisons sur l'échafaud sont des hymnes au bourreau!...¹⁰⁰

⁹² Escurial.I.p.81.

⁹³ Jaire.I.p.190.

⁹⁴ D'un diable.III.p.159.

⁹⁵ Les Ténébreux.II.p.294.

⁹⁶ La Balade.II.p.86; La Pie.III.p.15; L'Ecole.III.p.319.

⁹⁷ Les Femmes.II.p.196; voir aussi Sortie.III.p.235.

⁹⁸ Sortie.III.p.252.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Sortie.III.p.235; Hop Signor.I.p.43.

Elle est donc danger, puisqu' elle trouvera son plaisir, sa volupté, dans la torture et la mort de l'homme. La femme-mante religieuse, telle apparait-elle dans le théâtre de Ghelderode.

Rien d'étonnant à ce que cette femme cruelle et qui aime souffrir¹⁰¹, inspire une répulsion foncière, qui va de pair avec la fascination qu'elle exerce. La volupté est d'ailleurs conçue comme une torture qui "s'entoure de pourpre"¹⁰², et "il n'est de bonne noces que sanglantes!"¹⁰³. Le sang, principe de vie, principe de volupté, principe de mort aussi puisque celui qui saigne est en train de perdre le liquide précieux qui est vie, il semble y avoir beaucoup d'ambivalence à l'égard du sang dans tout ce théâtre. Il est intéressant de noter à ce sujet que la Crucifixion, ultime torture, est perçue en images sanglantes. Madeleine rappelle à elle ce à quoi elle vient d'assister

On le coucha sur la croix. Je ne me souviens plus. Les marteaux résonnaient comme le tonnerre. Je me souviens seulement des premières giclées de sang. Les clous ont pénétré dans ses poignets, dans ses pieds. Son corps frémissait longuement. Et la croix s'est dressée, avec quel effort!...¹⁰⁴

Et le guetteur se lamente

¹⁰¹Olympia s'écrie "Je t'aime parce que tu m'a fait du mal. Mes admirateurs, je les ai méprisés tous, même les plus fortunés..." (Don Juan.IV.p.89.), et Purmelende rêve de se métamorphoser en "une bête forlancée qu'un chasseur happera pour l'égorger, chaude, à bout de souffle..." (Sire Halewyn. I.p.102).

¹⁰²Hop Signor.I.p.60.

¹⁰³L'Ecole.III.p.326.

¹⁰⁴Barabbas.V.p.141.

Ténèbres, ténèbres! La montagne saigne. Le ciel saigne. Est-ce le sang du Crucifié qui éclabousse l'univers?¹⁰⁵

Mais dans cette pièce, le sang est en même temps perçue comme un liquide extrêmement sensuel. Barabbas n'en finit pas de le confondre avec le vin dont il a une soif inaltérable. "Ce vin saouïe" dit-il.

Ne sentez-vous pas que vos pensées deviennent gluantes et rouges? Moi, j'ai dans la bouche un goût de sang, dans le nez une odeur de sang. Est-il rien de meilleur? Je me sens vif et souple comme le fauve, dont je possède la ruse et la cruauté.¹⁰⁶

Il y a donc tout un motif sous-jacent de la Crucifixion comme ultime volupté qui devient apparent dans Barabbas. Ainsi la mort serait une volupté, de même que la volupté est une sorte de mort. Don Juan se revoit dans la chambre d'Olympia:

La femme, c'en était une, me supplia de la faire mourir très vite, en ralentissant au dernier soupir. Telle une torture ancienne, chinoise. Sous le plafond nuageux gisaient nos corps, mélodieux automates. Oh cette comateuse adorée! M'écroulant avec elle, j'entraînai l'univers dans ma chute.¹⁰⁷

Tandis que Lazare et Blandine Jaire se rejoignent dans la mort en un accouplement lascif, serrés l'un contre l'autre, engagés

¹⁰⁵ Ibid., p.142.

¹⁰⁶ Ibid., p.89. Le vin est d'ailleurs très souvent perçu comme du sang dans toute l'oeuvre et vice et versa. Cf. Colomb.II.p.167; Barabbas.V.p.85,89; Magie.I.p.156,167,169,179; Adrian.V.p.296; la Balade.II.p.110,116; Jaire.I.p.194.

¹⁰⁷ Don Juan.IV.p.55.

dans une espèce de danse voluptueuse, ils réapprennent leurs corps car:

...c'est une loi secrète qui veut qu'en perdition, les humains se raccrochent aux aspérités et aux crevasses de leur trouble réalité.¹⁰⁸

Dans cette relation avec la femme, il y a donc beaucoup de sado-masochisme qui se révèle encore dans la fantaisie souvent évoquée du viol de la femme. Il n'est pas jusqu'à l'épouse Jaire qui ne rêve que sa propre fille, la petite miraculée, est violée par le vicaire, avec l'approbation du docteur.¹⁰⁹ Et nous rencontrons une curieuse image où le sang, le vin, le viol et la volupté sont mêlés, quand Porprenaz, muni d'un robinet et d'un maillet s'écrie:

...A nous deux, tonne belle, je vais te dépuceler. Je te perfore. Au commencement était la soif. Et le verbe ne vint qu'après.¹¹⁰

Mais violer la femme, la posséder, n'est pas sans danger non plus, car l'ombre de la maladie plane sur l'homme comme

...un végétal épineux que croît dans (son) ventre, une plante hideuse qui dévore lentement (ses) organes, (son) foie, (ses) tripes, (son) coeur...¹¹¹

¹⁰⁸ Jaire. I. p. 240.

¹⁰⁹ Ibid., p. 234; on retrouve cette fantaisie du viol dans Faust. V. p. 256; Don Juan. IV. p. 51; Un Soir. IV. p. 23; D'un diable. III. p. 163, 172, 177, 204; Les Ténébreux. II. p. 257, 311; Hop Signor. I. p. 24; L'Ecole. III. p. 322.

¹¹⁰ La Balade. II. p. 115.

¹¹¹ Magie. I. p. 175. Dans Don Juan, le petit Homme vert représente la syphilis. Dans Les Ténébreux, Mamme dit à Abcaude: "...ou bien notre mère Nature te priva d'attributs, ou

Peur de la castration, dont la femme devient évidemment l'instrument. C'est pourquoi la solitude est recherchée, car elle signifierait pureté, chasteté, et surtout, elle permettrait à l'être rester intact, entier. Mais là encore, l'ambivalence est immense car la pureté, c'est une "vilaine chose"¹¹², l'apanage des chastes, "ces impudiques sans gestes"¹¹³. Les faux saints sont "grelottant(s) de chasteté", "suintant(s) de pureté", "haletant(s) de pudeur".¹¹⁴ Mais la pureté, c'est aussi l'état des poètes, les vrais, qui "n'écrivent point et jamais ne révèlent au vulgaire le secret de leurs extases."¹¹⁵ C'est donc un état de sainteté auquel Ghelderode le poète aspire constamment. C'est aussi l'état parfait d'après la mort, quand on n'éprouve plus aucun émoi, plus rien.¹¹⁶

C'est que le personnage ghelderodien ne rêve pas de pureté physique comme "celle des séminaristes. Il veut la pureté des cimes, des glaciers, des astres du ciel d'hiver, des colombes..."¹¹⁷ Il semble que l'être se sent souillé par ses pensées luxurieuses, et que c'est d'elles qu'il essaie de se laver, plutôt que de ses actes. C'est pourquoi la pureté à laquelle il aspire ressemble tant à celle du non-être qu'est la mort.

bien tu souffres d'un mal gagné au service de Vénus." (II.p. 256.) Dans L'Ecole, Vénérande a aussi une "plaie dont (elle) reste mortellement navrée." (III.p.326)

¹¹² Faust.V.p.233.

¹¹³ L'Ecole.III.p.305.

¹¹⁴ Hop Signor.I.p.32.

¹¹⁵ Colomb.II.p.181.

¹¹⁶ Jaire.I.p.241.

¹¹⁷ Don Juan.IV.p.82.

Notons enfin un côté très curieux de la relation homme-femme. Un portrait de Michel de Ghelderode le décrit tel que

Son physique accusait la dualité dont les biologistes nous apprennent qu'elle survit en nous à la détermination du sexe: il n'avait rien de l'inverti, mais il était, plus évidemment que d'autres, homme et femme.¹¹⁸

Or nous pouvons retrouver la même dualité dans l'oeuvre. On n'est jamais bien sûr si la Mort par exemple, celle qui apparaît dans Le Cavalier bizarre en particulier, est un être féminin ou masculin. Elle est décrite à un moment comme "une vieille gaupe"¹¹⁹, et au moment suivant, vient la question: "Est-ce qu'il la viole, le vieux salaud de célibataire?"¹²⁰, le vieux salaud étant la Mort, bien entendu Sybilla, la femme de l'avare Hiéronymus, est "vêtue d'une longue chemise blanche, comme un somnambule"¹²¹. De même, la beauté de Purnelende d'Ostrelande est "virile"¹²², Fernand d'Abcaude n'est pas sûr de s'adresser à "madame ou monsieur Moustache"¹²³. Tout le théâtre de Ghelderode fait état de cette incertitude quant au sexe des individus et l'on trouve dans Barabbas une image troublante. Le Bandit s'écrie:

Nous avons été des impuissants, comme des terres qui ne contiennent que des ossements et des pierres.¹²⁵

¹¹⁸Jean Mogin "Esquisse pour un portrait", op. cit. p.8.

¹¹⁹Le Cavalier.II.p.18.

¹²⁰Ibid., p.23.

¹²¹Magie.I.p.181.(c'est nous qui soulignons)

¹²²Sire Halewyn.I.p.119.

¹²³Les Ténébreux.II.p.255.

¹²⁴Hop Signor.I.p.23.

¹²⁵Barabbas.V.p.102.

Or la terre est et a été de tous temps, un élément féminin, et l'équivalent féminin de l'impuissance est la stérilité. Mais dans cette image, la fusion est complète. L'être mâle ressent son impuissance comme une stérilité féminine. L'inconscient de l'artiste lui a fait choisir une image qui fait état d'une certaine fusion d'identité typique de presque tous les artistes. Cette fusion d'identité est une condition sine qua non de la capacité de création, qui est perçue comme un état typiquement féminin, ce qui à son tour, engendre un déchirement profond: l'être masculin reconnaît en lui-même deux tendances, deux pôles, entre lesquels il ne cesse d'être tiraillé. Il est homme et femme à la fois, père et mère de l'oeuvre qu'il enfante, conscient de la solitude ambiguë qui doit présider à cette naissance.

Dans toute sa recherche, l'être ghelderodien ne rencontre donc jamais un élément auquel il puisse se raccrocher, qui n'éveille pas en lui toutes ces ambivalences qui finissent par le torturer. Pour lui, la vie ainsi que la mort, est ambivalence. Ce qu'il ne connaît pas le terrorise, ce qu'il connaît le remplit d'amertume. Il est sans cesse tiraillé, mais ne résoud jamais ses ambivalences. Ou plutôt, s'il les résoud, c'est sur le plan de la création, car il semble que la force vive qui pousse l'artiste à créer est justement ce tiraillement constant qu'il ressent au fond de lui-même.

Destructif pour l'être s'il n'avait su s'en servir dans le processus de la création, ce tiraillement devient ainsi l'essence même du génie de Ghelderode.

CHAPITRE IV

LE COMIQUE, LE GROTESQUE ET LE RIRE

Questionné à propos de l'existence de certaines affinités entre l'oeuvre de Jarry et la sienne, Ghelderode répondit que Jarry lui avait "rappelé qu'il existait un rire, un haut rire sans charité dont il fallait garder le registre et l'habitude". Et il ajouta: "C'est ce rire, et ce rire seul, qu'on ne me pardonne pas."¹ Affirmation lourde de conséquences, quand on sait combien l'auteur belge se sentait isolé et mal aimé par ses contemporains. De même Jarry attribue l'échec d'Ubu Roi au fait que le public "ait été stupéfait à la vue de son double ignoble, qui ne lui avait pas encore été présenté; "Or lui, Jarry, avait voulu que" le rideau levé, la scène fût devant le public comme ce miroir des contes de Madame de Beaumont, où le vicieux se voit avec des cornes de taureau et un corps de dragon, selon l'exagération de ses vices;"² Le dramaturge est donc puni, ostracisé, parce qu'il montre au public le vrai visage "de l'éternelle imbécillité humaine, de l'éternelle luxure, de l'éternelle goinfrerie, de la bassesse de l'instinct érigée en tyrannie; des pudeurs, des vertus, du patriotisme et de l'idéal des gens qui ont bien dîné"³.

Quel est donc ce rire dont parlait Ghelderode et qui donc est censé rire, puisque le public d'Ubu Roi, ou en tous cas une partie de celui-ci semble ne pas avoir ri du tout, et avoir même

¹Ghelderode, Les Entretiens d'Ostende, (Paris: l'Arche, 1956), p. 75.

²Alfred Jarry, "Questions de théâtre" dans Tout Ubu (Paris: Fasquelles, 1968), p. 140.

³Ibid.

été violemment choqué par la représentation?

Jarry devait d'ailleurs s'expliquer puisqu'il ajouta que "Vraiment, il n'y (avait) pas de quoi attendre une pièce drôle, et (que) les masques expliqu(aient) que le comique (devait) en être tout au plus le comique macabre d'un clown anglais ou d'une danse des morts." Si bien que Lugné-Poe voulait répéter le rôle "en tragique"⁴. Le rire serait donc celui du public, mais ce devrait être un rire bien particulier puisqu'il jaillirait au spectacle du macabre et du tragique; en effet, bien que paradoxaux, ces termes semblent définir le comique d'Ubu Roi et il y a donc apparemment plus d'une sorte de comique. C'est bien ce qu'affirme Baudelaire dans son traité "de l'Essence du rire", qui voit dans le rire, comme la plupart de ses prédécesseurs, à partir de Platon et d'Aristote un phénomène "essentiellement humain" et qui est "dans l'homme, la conséquence de l'idée de sa propre supériorité"⁵.

Mais là où Baudelaire diffère des autres, c'est quand il voit "le comique, la puissance du rire (...) dans le rieur et nullement dans l'objet du rire."⁶ On ne pouvait en effet parler de comique macabre ou tragique tant qu'on le jugeait à partir de l'objet du rire et qu'on affirmait, comme le faisait Aristote que "le comique consist(ait) dans un défaut ou une laideur qui n'(étaient) ni douloureux ni destructeurs."⁷

Mais se l'on se place du point de vue du rieur, on peut donc dès à présent parler de deux sortes de rire: celui qui jaillit au spectacle de la déconfiture ou de la laideur humaines et que Baudelaire appelle le "comique significatif"⁸, et l'autre, le rire causé par le grotesque, par le spectacle de "créations fabuleuses,

⁴Ibid.

⁵Charles Baudelaire, "de l'Essence du rire", dans Oeuvres complètes: Vol. 1, (Paris: Conard, 1923), p. 379.

⁶Ibid.

⁷Aristote, Poétique, V. 1.

⁸Baudelaire, op.cit. p. 385.

(d)êtres dont la raison, la légitimation ne peut pas être tirée du code du sens commun"⁹ et que Baudelaire nomme "comique absolu"¹⁰ comme antithèse à l'autre.

Il est par ailleurs intéressant de noter que Baudelaire, pour illustrer ce qu'il entend par "comique féroce" que l'on obtiendrait "en exagérant et poussant aux dernières limites les conséquences du comique significatif,"¹¹ se sert de la description d'un spectacle de clowns anglais, comique auquel Jarry comparait le sien. Et c'est ce comique qui va être la base du comique de Ghelderode, féroce, très féroce, cruel, comme si il mettait en pratique la technique qu'Antonin Artaud donna pour son théâtre de la cruauté:

Le théâtre ne pourra redevenir lui-même, c'est à dire constituer un moyen d'illusion vraie, qu'en fournissant au spectateur des précipités véridiques de rêves, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débloquent, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur.¹²

Et c'est dans des précipités de rêve et d'hallucinations que les deux sortes de comique que distingue Baudelaire se fondent dans l'oeuvre de Ghelderode.

Breughel le drôle. "Pour moi" dit Ghelderode, "il reste toujours présent, car son oeuvre n'est pas seulement d'admirable peinture, elle offre également une vision du monde--une philosophie."¹³ C'est le même Breughel dont Baudelaire, qui l'a choisi parmi les quelque caricaturistes étrangers qui illustrent en quelque sorte son essai

⁹Ibid., p. 384.

¹⁰Ibid., p. 385.

¹¹Ibid., p. 387.

¹²Antonin Artaud, Le Théâtre et son double, (Paris: Gallimard "Idées", 1964), p. 139.

¹³Les Entretiens, op. cit. p. 61.

sur le rire, dit :

Or je défie qu'on explique le capharnaüm diabolique et drôlatique de Breughel le drôle autrement que par une espèce de grâce spéciale et satanique. Au mot grâce spéciale substituez, si vous voulez, le mot folie, ou hallucination; mais le mystère restera presque aussi noir. La collection de toutes ces pièces répand une contagion; les cocasseries de Breughel le drôle donnent le vertige¹⁴

Le même Breughel encore que les surréalistes admirèrent et essayèrent d'imiter,¹⁵ le même toujours dans une toile duquel Antonin Artaud voit le théâtre grouiller.¹⁶

Or on a souvent, au spectacle du théâtre de Ghelderode, l'impression d'assister aux cauchemars d'un drogué. Bergson, que l'on pourrait considérer comme le théoricien du surréalisme¹⁷ parle de "la logique propre au personnage comique et au groupe comique, logique étrange, qui peut, dans certains cas, faire une large place à l'absurdité."¹⁸ et il en conclut qu "l'absurdité comique est de même nature que celle des rêves"¹⁹. C'est cette absurdité comique qu Baudelaire appelle "comique absolu", et qui fait la bizarrerie et l'attraction d'un grand nombre des pièces de l'auteur belge, où l'on peut observer le même crescendo dans l'absurdité, dans l'obsession, dans la démence, que dans les rêves.

Où, sinon dans un rêve, trouverions-nous une superposition de

¹⁴Baudelaire, "Quelques caricaturistes étrangers" dans Oeuvres complètes: Vol. 1, (Paris: Conard, 1923), p. 445.

¹⁵Gérard Durozoi et Bernard Lecherbonnier, Le Surréalisme, Théories, Thèmes, Techniques, (Paris: 1972) p. 187. Herbert Gershman, The Surrealist Revolution in France. (University of Michigan Press, 1969), p. 23.

¹⁶Artaud, op. cit. p. 183.

¹⁷Nahma Sandrow, Surrealism. Theater, Arts, Ideas. (New York: Harper Torchbooks, 1972), p. 14.

¹⁸Henri Bergson, Le Rire, Essai sur la signification du comique, (Paris: P.U.F., 1969), p. 138.

¹⁹Ibid., p. 142.

temps et d'action pareille à celle de La Mort du docteur Faust? Où trouverions-nous une telle simultanéité, et en même temps une logique aussi parfaite? Les objets se mettent à vivre, à agir. Le haut-parleur vitupère et finit par **se faire tordre le cou**²⁰, et dans Don Juan, l'orchestration blessé boit des médicaments²¹. De même dans le charmant divertissement Adrian et Jusémina, où prince et princesse se transforment en berger et bergère d'opérette, la comète, la licorne et le paon prennent part à l'action, avec Eglon, le jeune archer figurant l'amour, mais un Amour adolescent, roux, maigre, la voix qui mue, grotesque lui aussi, mais joliment. Merveilleux surréaliste, le même qui, dans Colomb faisait surgir et parler la sirène Visquosine et l'ange Azuret, le même aussi qui transformait en flics les anges de Sortie de l'acteur. Ils sont "Ceinturés de métal, casqués d'argent, ils ont des ailes bronzées, portant des chiffres d'escadrille. On ne voit que peu le visage, beau et commun, taillé en série. Une lampe verte brille sur leur front et au bout de chaque aile."²² L'auteur croyait d'ailleurs, **Parait-il**, très fermement, que les objets possédaient une âme et une volonté propres et qu'il y en avait de maléfiques dont il valait mieux se séparer²³, et dans son théâtre, il parvient à nous le faire croire.

Aussi du domaine de la logique particulière des rêves ou du surréalisme, le suicide de Don Juan qui après avoir été transpercé par son épée²⁴, n'est "mort que d'un oeil"²⁵ et assiste à sa propre

²⁰Faust. V. p. 223.

²¹Don Juan. IV. p. 60.

²²Sortie. III. p. 280.

²³Paul Hellyn, "Michel de Ghelderode et la solitude" dans International Theater Information. Été 1972. p. 9.

²⁴Don Juan, IV. p. 83.

²⁵Ibid., p. 84.

oraison funèbre. Encore une fois, cela fait partie de l'esprit même de Ghelderode. Blandine Jaire, Jan in Eremo, Renatus, il est des êtres qui meurent sans mourir et hésitent indéfiniment entre la mort et la vie.

C'est dans la même veine que nous pouvons situer les diverses apparitions de la Mort et du Diable. Ils sont mêlés aux personnages comme s'ils étaient réels, et ils semblent l'être en effet pour le dramaturge, comme ils le sont dans les tableaux de Breughel. Ils ont des enveloppes corporelles et ils laissent même traîner derrière eux des odeurs caractéristiques entre toutes.²⁶

Les cauchemars d'un drogué, disions-nous. En effet, on sait que l'auteur utilisa, au moins pour un temps, toutes sortes de drogues et d'hallucinogènes. "Toi, tu as une longue habitude de ces gens de l'art, et de leurs drogues," disait-il à son ami Marcel Wyseur en parlant des médecins. "pour moi, c'est assez nouveau, encore que je m'intoxiquais moult dans ma jeunesse, mais poétiquement et par goût des songes interdits."²⁷ On peut d'ailleurs se demander si certains rêves de Hiéronymus que Ghelderode attribue à l'ivresse ne seraient pas plutôt des hallucinations de drogué. Car en effet, si l'on en croit Baudelaire, le vin console et endort les sens²⁸, tandis-que le haschich "donne ou du moins augmente le génie"²⁹. Baudelaire assimile aussi le haschich à la sorcellerie et à la magie "qui veulent" dit-il "en opérant sur la matière, et par des arcanes dont

²⁶La Mort a une odeur: Piet Bouteille. V. p. 313.; Le Cavalier. II. p. 21; p. 22; Colomb. II. p. 156; Escorial. I. p. 73; Pantagleize. III. p. 52.; Sire Halewyn. I. p. 121; La Balade. II. p. 108; Jaire. I. p. 207, 237, 238, 257; Sortie. III. p. 247, 269, 270. Le Diable a une odeur aussi: Marie. IV. p. 183, p. 284, 297.

²⁷Paul Hellyn, op. cit. p. 11.

²⁸Cité par Roland Beyen, La Hantise du masque. (Bruxelles, Palais des Académies, 1971), p. 289.

²⁹Baudelaire, Les Paradis artificiels. (Paris: Conard, 1928) p. 219.

rien ne prouve la fausseté non plus que l'efficacité, conquérir une domination interdite à l'homme ou permise seulement à celui qui en est jugé digne...³⁰ Or Hiéronymus a essayé la magie pour délivrer l'être qu'il avait réprimé tout au fond de lui-même mais seule la drogue pourra finalement lui donner, par l'intermédiaire du rêve, ce que la magie--fausse d'ailleurs--n'a pu lui donner. A la fin du deuxième acte, Hiéronymus, dans son ivresse, s'enferme dans son coffre pour malaxer son or avec qui il va coucher³¹. Le troisième acte s'ouvre sur le rêve qu'a provoqué son ivresse, rêve extrêmement érotique où celui qui fut "le trembleur Hiéronymus"³² voit sa propre statue "tout en or.. gigantesque sur un éléphant d'or, piétinant les dominateurs illustres"³³. Dans la vie de ce vieillard impuissant fait irruption Armador, possesseur, comme l'indique son nom, d'une véritable arme d'or, qui le rend capable, aux yeux du vieillard, de réaliser toutes les magies, et même de transformer une vierge froide en femme amoureuse. Dans son rêve, l'avare va se voir possesseur de cette arme d'or, enfin puissant, jonglant avec des écus et les lançant au zénith au moyen d'une fronde, transformé en une sorte de Zeus à rebours qui, pour engrosser Danaé se transforma en pluie d'or. Sous l'influence de la drogue, Hiéronymus ne connaît plus les limites de son corps; il est l'or, il est pénétré par l'or, il secrète l'or³⁴. Il est "jeté hors du temps et des lois"³⁵, il a faim et soif³⁶, et il pourrait, à l'instar

³⁰Ibid., p. 67.

³¹Ibid., p. 66.

³²Magie rouge. I. p. 165.

³³Ibid., p. 167.

³⁴Ibid., p. 167.

³⁵Ibid., p. 166.

³⁶Ibid., p. 167.

du fumeur de Baudelaire s'écrier "Je suis le plus vertueux des hommes"³⁷ ou encore "Je suis devenu Dieu"³⁸. Vertueux, car il distribue l'or et ses possessions à l'humanité entière qui hurle "Vive le philanthropique Hiéronymus...celui qui sème la monnaie."³⁹ Celui qui, un moment plus tard va vouloir distribuer la semence de vie, imitant inconsciemment Armador et se croyant à présent mieux armé que lui⁴⁰. Dieu, car il a le pouvoir d'acheter les Lieux Saints et les Eléments, le Paradis et l'Enfer⁴¹ et même d'acheter Dieu et les démons en les soudoyant par des cadeaux⁴². Le temps d'un rêve, le temps d'un ivresse, l'impuissant est devenu puissant, le petit homme angoissé est devenu Dieu. Mais la retombée est brutale, les obsessions deviennent lancinantes. Ce qui n'était à l'origine que la peur d'avoir les sangs infectés en courant les ruelles chaudes⁴³ s'est transformé en hallucination apocalyptique. Cette vision rappelle encore une fois un tableau de Breughel où guêpes, insectes gluants, vipères, loups, chats-huants, monstres aux chairs verdâtres et aux haleines puantes, baveuses gargouilles, poursuivent le pauvre Hiéronymus, sans compter les bouchers qui veulent "rabattre(ses) bragues pour lui couper la caude"⁴⁴, et la menace de maladie vénérienne qui comme "un végétal épineux(...) croît dans (son) foie, (ses) tripes, (son) coeur"⁴⁵.

³⁷Baudelaire, Les Paradis artificiels. (Paris: Conard, 1928) p. 40, 41., parle aussi de cette soif tyrannique que détermine le haschich, faim et soif qui n'en perdent pas pour autant leur valeur symbolique dans le cas de Hiéronymus.

³⁸Ibid., p. 60.

³⁹Ibid., p. 61.

⁴⁰Magie rouge. I. p. 167, 168.

⁴¹Ibid., p. 170.

⁴²Ibid., p. 166.

⁴³Ibid., p. 163.

⁴⁴Ibid., p. 136.

⁴⁵Ibid., p. 174.

Revenu à lui, il jure de se faire châtrer "rasibus" et "d'abolir l'amour physique de son royaume"⁴⁶. Mais la tension aura été trop forte pour son esprit déséquilibré. Et la promesse du bourreau, ultime castration, la plus affreuse, le fait sombrer dans la folie qui reste le dernier refuge.

Mais chez Ghelderode, comme d'ailleurs chez Breughel, ces êtres dont "la légitimation ne peut pas être tirée du code du sens commun, /et qui/ excitent en nous une hilarité folle, excessive, (...) qui se traduit en des déchirements et des pâmoisons interminables."⁴⁷, sont souvent des êtres humains dont le corps s'est tordu en une grimace grotesque. Ils sont laids d'une manière si extravagante, qu'ils semblent défier les lois de la Création. On rit d'eux, de ce rire subit et irraisonné qui jaillit au spectacle du comique absolu, mais ils font peur parce qu'ils sont des essences de la bête humaine qui est en tout un chacun. Il serait ici intéressant de rapprocher l'affirmation de Victor Hugo que le drame romantique est né

... du jour où le Christianisme a dit à l'homme: "Tu es double, tu es composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre immortel, l'un charnel, l'autre éthéré, l'un enchaîné par les appétits, les besoins et les passions, l'autre emporté sur les ailes de l'enthousiasme et de la rêverie, celui-ci enfin toujours courbé vers la terre, sa mère, celui-là sans cesse élané vers le ciel, sa patrie;"⁴⁸ avec celle de Baudelaire qui s'écriait "c'est en nous, chrétiens, qu'est le comique."⁴⁹ Le rire que provoque le spectacle de toute cette laideur ne peut sourdre que parce que l'homme reconnaît en lui une étincelle divine qui lui fait transcender ses propres difformités, ses propres limites.

Dans le théâtre de Ghelderode, les nains et les bouffons ont

⁴⁶Ibid., p. 175.

⁴⁷Baudelaire, "de l'Essence du rire", op. cit. p. 384.

⁴⁸Victor Hugo, Préface de Cromwell, dans Théâtre complet. (Paris: La Pléiade. N. R. F. 1963), Tome I. p. 425.

⁴⁹Baudelaire, de l'Essence du rire, op. cit. p. 382.

des corps stigmatisés par leur condition humaine. Leur métier est de faire rire, et c'est même pour cela que Maître Foliai n'a garde de noyer les contrefaçons d'humains qu'on lui confie, et qu'il les "élève au biberon des sorcières"⁵⁰. Mais ceux qui occupent la scène du dramaturge belge ne sont pas souvent drôles. Dès le Foliai de Colomb, tout bariolé qu'il soit, le rôle du fou est de conseiller le roi.⁵¹ Et les conseils qu'il donne sont ceux d'un homme qui a vécu, sceptique et désabusé. "Laissez au peuple crasse et chimères" dit-il, "promettez l'Eden!"⁵²

Quant au Foliai d'Escorial, c'est un être mélancolique, sournois, inquiet. "...arrogant, perfide; non pas malicieux et débordant de faconde comme les bouffons italiens ou français, mais taciturne et vindicatif, comme ceux de (sa) race."⁵³ Sous sa chair grotesque de "gargouille"⁵⁴, il y a le coeur d'un roi, puisqu'il a possédé l'amour de la reine. Sa laideur, d'ailleurs, est "royale, vraiment royale..."⁵⁵.

Les deux nains d'Hop Signor sont d'une laideur extravagante. "bossus et barbus," nous dit l'auteur,

ils ont aggravé leur laideur: Suif exhibe un casque à plumes et un tabard mi-partie jaune et bleu; Mèche s'est tout bonnement habillé en femme, un hibou empaillé planté dans sa tignasse. A leur ceinture pendent des vessies gonflées. Ils avancent péniblement, pareils à de gros insectes"⁵⁶.

Avec toutes leurs farces, ils seraient comiques s'ils

⁵⁰L'Ecole. III. p. 295

⁵¹Colomb. II. p. 161.

⁵²Ibid.

⁵³Escorial. I. p. 77.

⁵⁴Ibid., p. 80.

⁵⁵Ibid.

⁵⁶Hop Signor. I. p. 11.

n'étaient aussi sournois et malfaisants qu'ils sont drôles. Ils sont--pour avoir averti Juréal des commérages qui circulent en ville--responsables de la tragédie. Et pourtant, ils sont les seuls à s'épanouir et à verser de l'"eau temporelle"⁵⁷ au moment de la mort du sculpteur. Mais leur chagrin est de courte durée, et ils inventent, pour se consoler, le jeu du "Hopsignorke", sur lequel tombe le rideau. Disgrâciés par la nature, à l'instar de Juréal, ils servent de modèles à son art "âpre et convulsé"⁵⁸. Mais chez eux, l'écorce est une expression de l'âme, tandis que chez lui, "l'âme bien naquit"⁵⁹ et malgré son squelette qui devient poreux et s'effrite⁶⁰, il a l'âme du grand artiste, du vrai créateur qu'il est. Et l'on pense à l'albatros de Baudelaire, que "ses ailes de géant (....) empêchent de marcher"⁶¹.

Dans l'Ecole des bouffons, la scène est envahie par ces caricatures d'humains. Tous offrent de visibles tares: "claudications, gibbosités, hydrocéphalies variées, sans compter leur laideur faciale aggravée par le fard: de répugnants déchets humains dont l'apparition suscite l'effroi plutôt que la gaîté."⁶² Voilà le mot-clé, l'effroi, la peur, l'angoisse, si intimement mêlés au comique ghelderodien.

Le monde de la matière est laid, il est aussi nauséabond. Au moment de quitter le logis de Hiéronymus, le moine sphérique laisse derrière lui une puanteur suffocante⁶³, les trois caricatures couvertes de défroques et de masques bestiaux, apparaissent chantant, dansant et puant "la caque, fouh!"⁶⁴ pour entraîner à leur suite

⁵⁷Ibid., p. 64.

⁵⁸Ibid., p. 18.

⁵⁹Ibid., p. 17.

⁶⁰Ibid., p. 18.

⁶¹Baudelaire, Les Fleurs du Mal. (Paris: Garnier, 1958), p. 12.

⁶²L'Ecole. III. p. 291.

⁶³Magie rouge. I. p. 134, 149, 177.

⁶⁴Jaire. I. p. 254.

l'épouse Jaire prise de fou-rire, au moment où Blandine va mourir de sa seconde mort et à l'heure où Le Roux rendra l'esprit sur son Calvaire. L'odeur du coeur "adorné d'asticots" d'Azurine "empoisonne" Fernand d'Abcaude⁶⁵ et fait défaillir toute sa compagnie⁶⁶, et dans les Fastes d'Enfer, le rideau tombe sur la scène où Simon Laquedeem soulage son ventre "qui contient assez de vents fétides pour enpester tous les pays de par **deça, mieux que l'hérésie...**"⁶⁷

Mais le comique du théâtre de Ghelderode est surtout ce que Baudelaire nomme un "comique féroce" et qu'Artaud voit comme les "précipités véridiques" des rêves du spectateur, "où son goût du crine, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, /.../ se débondent"⁶⁸.

Dans certaines de ses pièces, le dramaturge belge déchire à belles dents l'humanité qui l'entoure. L'histoire de Piet Bouteille est tragique. Un vieux paysan se meurt. Trois vieilles bigotes hypocrites chargées par le vicaire de répondre pour lui, l'accusent à la place de son fils, mais il ne peut s'en défendre, d'avoir donné un coup de sabot dans le ventre de sa belle-fille enceinte, ce qui aurait provoqué la cécité de la petite Madeleine. Jef, le chiffonnier s'insurge contre la fausse inculpation. Il va révéler toute la vérité, et celle de la mort de la belle-fille, noyée dans la fosse à purin, car Piet Bouteille s'est confessé à lui. A ce moment meurt le vieux paysan, et l'ignoble compagnie s'enfuit, prise de terreur quand elle découvre que la petite aveugle a recouvré la vue. Les portraits des personnages, sommaires, caricaturaux sont du domaine du comique, ainsi que les noms des trois bonnes âmes, Smots (La graisse), Spinnekop (l'araignée), et Betteke (la petite piquêre), qui ne sont différenciées en rien, ce qui ajoute à leur caractère de poupées mécaniques ou de marionnettes. La scène de la confession

⁶⁵Les Ténébreux. II. p. 239.

⁶⁶Ibid., p. 240.

⁶⁷Fastes d'Enfer. I. p. 289.

⁶⁸Artaud, op. cit. p. 139.

est elle aussi de nature grotesque, dans la mesure où elle imite en la dépouillant de sa solennité religieuse, une des cérémonies les plus graves de la vie: les Sacraments. La Mort est là, grande catalysatrice et elle ne fait que révéler l'hypocrisie et la laideur de la société. Certes le spectateur ressent une horreur progressive devant la révélation des méfaits que commettent toutes ces marionnettes vivantes envers le mourant et l'aveugle. Mais Piet Bouteille ne parle ni n'agit. Nous ne sommes donc pas touchés par sa mort ni par son innocence. Son défenseur, Jef, a l'air d'un chien battu plutôt que d'un champion. Et la petite Madeleine est une pauvre d'esprit qui vit dans son monde clos, devant l'être. Il y a donc horreur sans pitié ni affection, et notre rire jaillit, grinçant et grimaçant, semblable au rictus des têtes de mort.

Dans Les Vieillards, douze grotesques caricatures d'apôtres, semblables à douze poupées mécaniques reliées au même mouvement d'horlogerie, se prostituent presque à l'idée qu'ils pourraient recevoir une petite pièce d'or⁶⁹. On s'attendrait à ce que des vieillards aient appris à vivre, que leurs idées et leurs attitudes soient les fruits de leur longue vie et de leur expérience, mais dans le monde ghelderodien l'homme n'apprend jamais.

Dans Trois Acteurs, un drame, c'est le monde du théâtre auquel il s'attaque. Pour qui ne connaît pas l'oeuvre de Ghelderode, ces trois comédiens de bas étage répètent et jouent un mauvais mélodrame pseudo-moyenâgeux. Mais pour le familier, c'est un nouveau visage de l'auteur qui est découvert. Voilà Ghelderode singeant Ghelderode. Une parodie de lui-même, quelques fois assez cruelle, et qui se termine d'ailleurs très mal puisque le malheureux auteur finit par se suicider. Ici, comme Jarry qui affirmait que "Monsieur Ubu (était) un être ignoble, ce pourquoi il nous ressembl(ait) (par en bas) à tous."⁷⁰, l'auteur s'inclut dans la caricature qu'il fait. Et il s'acharne féroceement sur lui-même.

⁶⁹Les Vieillards. IV. p. 131.

⁷⁰Jarry, "autre présentation d'Ubu Roi," dans Tout Ubu, op. cit. p. 21.

Les Aveugles pourraient être pitoyables, si ce n'était que leur infirmité est plutôt l'expression d'un aveuglement mental qui semble être voulu. Ils veulent rester aveugles, ignorer la vérité, s'entêtant avec raideur à refuser l'aide du borgne Lamprido. Il sont risibles, car bien qu'incapables de discerner la lumière ils prétendent voir et savoir. Chacun a un avis très personnel, et bien sûr très erroné quant à l'aspect physique de Lamprido et ils n'en démordent pas. Et enfin, comme les vieillards, ils changent totalement d'attitude à l'idée du moindre gain⁷¹. Ils sont laids, d'une laideur grotesque que seule une infirmité morale peut conférer. Leur châtement est féroce, à la mesure de leur aveuglement et donne à toute la pièce un caractère gringant.

Dès les premières lignes de La Balade du Grand Macabre, on s'aperçoit que l'auteur s'amuse et qu'il veut amuser son lecteur. L'arbre rond duquel en son temps tombera Nekrozotar comme un fruit mûr doit être "praticable s'il vous plaît"⁷². Et tout le reste est à l'avenant: Porprenaz, le gras pochard dont la chanson cacophonique détonne bizarrement avec la beauté et la poésie d'Adrian et Jusémina, Nekrozotar à la maigreur sinistre, Videbolle en cotte et bonnet, Salivaine habillée en homme et armée d'un fouet, Goulave à face poupine et à bégaiement caractérisé, ainsi que les deux personnages antithétiques, Aspiquet et Basiliquet. Dans un "vertige l'hyperbole" semblable à celui du Pierrot anglais⁷³, Ghelderode accumule les effets comiques, depuis les jeux de scène comme la sortie délirante de Nekrozotar à cheval sur le sphérique Porprenaz au son du "Dies Irae", la scène du fouet, ou encore celle où les deux ministres forcent le malheureux monarque à monter "à dada"⁷⁴ jusqu'au dialogue qui est une véritable "fête des mots"⁷⁵. La fin du monde est proche, et pourtant on s'amuse et on rit. Mais c'est un

⁷¹Les Aveugles. V. p. 68.

⁷²La Balade. II. p. 31.

⁷³Baudelaire, "de l'Essence du rire", op. cit. p. 390.

⁷⁴La Balade. II. p. 64.

⁷⁵Cité par Roland Beyen, Ghelderode, op. cit. p. 77.

rire qui grince, qui fait mal. L'humanité est laide et méchante et la seule qualité rédemptrice--celle que possèdent les compères Coulave, Porprenaz et Videbolle qui ont "retrouvé la voix des ancêtres"⁷⁶--est un certain goût pour le vin et les nourritures terrestres. Les derniers mots de la belle Jusémina sous le coeur de laquelle bat déjà le coeur minuscule d'une nouvelle génération d'hommes **laisse prévoir** que rien ne changera. "Tu es bel, Adrian," dit-elle à son amant, "mais je rêve d'un homme plus beau que toi."⁷⁷

Nous éprouvons le même genre de vertige au spectacle d'un diable qui prêcha merveilles. Les personnages qui se succèdent sur scène au rythme des couplets de la sorcière Fergerite sont d'une laideur morale égalée par leur laideur physique seulement, et à chaque nouvelle entrée nous pouvons espérer que nous venons de voir et d'entendre les choses les plus atroces: mais il y a pire, et encore pire, et cette escalade dans le mal, cette surenchère ne peut exister que dans les cauchemars les plus fous.

L'histoire de la Farce des Ténébreux pourrait être le sujet d'une tragédie; un homme veut mourir d'amour car la femme qu'il aimait est morte. Mais Ghelderode fait de cette sombre histoire un feu d'artifice d'effets comiques les plus variés. Cet homme, apprenons-nous, "gentilhomme d'excellent renom et de faible constitution"⁷⁸ porte le nom significatif de Fernand d'Abcaude et toute l'action de la pièce peut se résumer en une phrase: comment dépuceler ce puceau. Car dans le monde ghelderodien, seul un puceau, de faible constitution et stupide de surcroît, pourrait vouloir mourir d'amour. D'ailleurs mourir d'amour est ridicule en soi, mais vouloir mourir d'amour pour Azurine, alias Putrégina "gaupe maxime"⁷⁹ et "Patronne des prostituées"⁸⁰ est grotesque. Personne ne doute un

⁷⁶Ibid., p. 126.

⁷⁷Ibid., p. 127.

⁷⁸Les Ténébreux, II. p. 211.

⁷⁹Ibid., p. 277

⁸⁰Ibid., p. 278.

moment, et la scène finale de la pièce vient le confirmer, que dès-qu'il aura accompli le premier pas dans la sensualité, Fernand d'Abcaude se raccrochera à la vie et à ses plaisirs. Tous les effets grotesques sont bons et c'est un tourbillon de gestes et de scènes grossiers⁸¹, de jeux de mots⁸², pour nous détourner, le temps de la lecture ou de la représentation, du thème principal: l'homme est foncièrement bas et vicieux, incapable de grands sentiments et de belles actions, sauf quand il se fait des illusions ou quand il laisse le reste du monde le tromper. Nous rions constamment, emportés par le vertige.

Quant à La Pie sur le gibet, c'est l'histoire, non moins tragique, d'une erreur judiciaire. Mais Ghelderode situe l'exécution en kermesse, et la troupe qui doit la mener à bien s'entête à la rendre aussi agréable que possible pour le pauvre "patient". On a peint la potence en rose⁸³, la corde est dorée⁸⁴ et il sera mené à la mort avec **une chemise neuve**⁸⁵. Inutile de dire que le patient est muet de saisissement devant tous ces égards et finit par mourir de peur, ou "d'un excès de joie"⁸⁶. Techniquement parlant, l'erreur judiciaire est évitée mais cette farce en dit long sur la confiance de l'auteur en la justice et la compassion humaines.

Mais c'est dans Hop Signor, puis dans L'Ecole des bouffons que la cruauté est finalement érigée en principe de l'art⁸⁷. Dans la première, il y a le mépris féroce de Marguerite pour son mari, le

⁸¹Par exemple, l'allumage des cierges des deux sexes, p. 214; les gifles, p. 219; chanson de l'imitation d'un glas, p. 225 etc...le coeur, p. 233. p. 239.

⁸²Par exemple, Ibid., p. 222; p. 228; p. 235.

⁸³La Pie. III. p. 25.

⁸⁴Ibid., p. 27.

⁸⁵Ibid., p. 26.

⁸⁶Ibid., p. 31.

⁸⁷L'Ecole. III. p. 331.

"crom" Juréal. Elle s'acharne sur lui, le déchire de son rire, et lui "la gargouille"⁸⁸, il pleure. Il y a aussi dans cette pièce l'aspiration presque forcenée de cette femme à la volupté. Et cette volupté, elle commence à la ressentir quand les cris de douleur que le bourreau arrache aux nains l'emplissent d'"un obscur plaisir"; car, "la volupté n'est qu'une torture abrégée."⁸⁹ Et elle ne trouvera la satisfaction physique qu'elle désire à en mourir, que dans le sommeil de la mort. Il y a même dans cette pièce le "cannibalisme" dont parlait Artaud, quand l'arguerite, se penchant sur le corps d'Helgar tué par Adorno s'écrie: "Je te posséderai tant que tu respirez encore. La plaie de ton flanc, je la veux fermer de mes lèvres."⁹⁰ Et dans L'Ecole des bouffons, Maître Foliai enseigne à ses apprentis que le secret de tout art qui veut durer, "c'est la CRU-AU-TE!..."⁹¹. Or nous venons de le voir s'interposer en hurlant entre les acteurs qui jouaient pour lui la scène où Foliai II poignardait Vénérande⁹². La véracité du jeu des deux nains a fait tomber le Maître dans le piège, car ils ont choisi la scène cruelle entre toutes de la mort de sa fille, qui dans la réalité vient de déchirer Foliai, et c'est cela l'art, le vrai, quand le théâtre devient aussi réel que la vie. Dans la scène finale,

avec un large geste de semeur, il flagelle l'espace,
et son geste s'amplifiant encore, il se flagelle lui-même,
impitoyablement, et ne le sent...⁹³

Ce geste ambigu jette une clarté nouvelle sur ce que Ghelderode entend par cruauté. Elle doit s'étendre à soi car toute création

⁸⁸Hop Signor. I. p. 21.

⁸⁹Ibid., p. 41.

⁹⁰Ibid., p. 60.

⁹¹L'Ecole. III. p. 331.

⁹²Ibid., p. 326.

⁹³Ibid., p. 331, 332.

est souffrance. Ainsi que l'écrivait Artaud "...la création et la vie elle-même se définissent que par une sorte de rigueur, donc de cruauté foncière qui mène les choses à leur fin inéluctable, quel qu'en soit le prix."⁹⁴

Certaines fois quand la férocité du rire de Chelderode se mêle au surnaturel, au grotesque du comique absolu, le spectacle devient insoutenable. On a l'impression de vivre un cauchemar éveillé et la bizarrerie de ce qui se passe sur scène devient si réelle qu'elle engendre la confusion et l'angoisse chez le spectateur.

Prenons par exemple, l'une de ses premières pièces: Le Cavalier bizarre. Le spectacle sur la scène est carrément grotesque: des vieillards laids et décrépits sautillent dans tous les sens, frappent des mains comme des enfants retardés⁹⁵, se glissent sous les couvertures et sous les lits d'où ils émettent "quelques gémissements, quelques jurons, quelques bouts de litanies/.../. La pétarade d'une foirade aussi."⁹⁶, à l'idée que la Mort s'en vient. Au début de la pièce seul le guetteur perçoit l'immense Cavalier monté sur un cheval au col duquel "pendent des grelots, grands, très grands, qui sont des cloches..."⁹⁷, mais cette vision de cauchemar devient de plus en plus réelle. Les cloches sonnent⁹⁸, puis le glas⁹⁹ et quand à la fin de la pièce, nous apprenons que la Mort s'en va avec dans ses bras, au lieu d'un de ces déchets humains, un nouveau-né, la peur et l'horreur se sont insidieusement installés au fond de nous. Ce qui n'était que vision est devenu réalité;

⁹⁴Artaud, "Troisième lettre sur la cruauté", dans Le Théâtre et son double, op. cit. p. 156.

⁹⁵Le Cavalier. II. p. 19.

⁹⁶Ibid., p. 22.

⁹⁷Ibid., p. 16.

⁹⁸Ibid., p. 13.

⁹⁹Ibid., p. 15.

et une réalité malfaisante, terrifiante. Les vieillards l'ont échappée belle, nous aussi. Nous n'avons pas vu le Cavalier bizarre, mais il n'y a plus de doute qu'il était là, à nos portes, le temps de la représentation.

De même dans Don Juan, le début de la pièce est comique. On s'attendrait à ce que des prostituées fussent suffisamment attirantes, jeunes et jolies pour tenter le client et le précipiter dans le péché et les délices de la chair. Mais ce n'est pas le cas des hôtesses de l'établissement Babylone au nom prometteur. Elles sont asthmatiques, quinquagénaires et possèdent de surcroît des croupes prodigieuses qui terrifient le pauvre Don Juan¹⁰⁰. On rit de ce petit homme terrorisé. L'auteur en rit aussi d'ailleurs puisque Ghelderode l'a prénommé François René¹⁰¹, comme Chateaubriand. Allusion littéraire, et clin d'oeil de l'auteur à son public. La vague des passions, cette "instabilité inquiète d'une très grande sensibilité qui ne trouve dans un monde vide aucun objet digne de ses passions"¹⁰², c'est bien là, en quelque sorte, l'état d'âme du pauvre Don Juan. Ghelderode s'acharne sur lui. Il est ridicule et laid. Mais dès la première apparition du petit bonhomme vert¹⁰³ avec ses manières de rat et sa face spongieuse qui se révélera être l'ancien Don Juan ravagé par la syphilis, l'horreur s'installe, le macabre, le tragique. Ou plutôt, c'est trop horrible, et nous sommes forcés de rire quand nous apprenons que c'est à cela que ressemblera notre pauvre Don Juan dans quelques années. Et le grotesque confine à l'horreur à nouveau, ou plutôt, comme le dit l'auteur: "l'horreur confi(ne) au comique"¹⁰⁴ quand le vrai physique d'Olympia nous est révélé: elle est squelettique, haletante,¹⁰⁵

¹⁰⁰Don Juan. IV. p. 35.

¹⁰¹Ibid., p. 91.

¹⁰²Henri Bénac, Vocabulaire de la dissertation, (Paris: Hachette, 1949), p. 172.

¹⁰³Il apparaît à la fin de chaque acte. Don Juan. IV. p. 56, 72, 94.

¹⁰⁴Ibid., p. 94.

¹⁰⁵Ibid., p. 88.

son visage est une tête de mort¹⁰⁶ et son crâne est chauve comme une bille¹⁰⁷. Hideux spectacle s'il en fut, mais terrifiant au-delà des mots quand on sait que c'est cet être, syphilitique de surcroît, que Don Juan a possédé, et qui symbolisait la Beauté.

De la même façon, au début de la pièce, le spectateur peut s'imaginer que Borax, le patron du Ménage de Caroline, est victime d'hallucinations. Il fuit ses mannequins qu'il croit rembourrés de "fluide"¹⁰⁸ et habités par le Diable¹⁰⁹. Mais tout à coup, nous voilà précipités dans la même hallucination: les mannequins se mettent à vivre et à agir sous nos yeux, et courent la ville dans une frénésie criminelle où l'enjeu est au plus abject. Borax est poussé à la folie, et quand le rideau tombe, il reste en nous une impression de malaise, comme au sortir d'un mauvais rêve.

Enfin, dans Les Fastes d'Enfer, l'horreur à nouveau confine au comique quand Jan in Eremo se lève de sa couche mortuaire et s'anime avec une violence qui n'a plus rien d'humain. Revenu d'entre les morts, il n'a plus rien du saint qu'il était. Son apparition, sa furie muette mais épouvantable nous plonge dans la terreur de la mort qui fit inventer à l'homme primitif tant de rites compliqués pour séparer le monde des morts du monde des vivants. Il a "le regard fou", et s'immobilise au milieu des idoles, guettant sa victime, "confondu parmi les monstres."¹¹⁰ Puis il lui saute dessus, l'attaque et s'apprête même à le frapper d'une hache justicière quand la vieille Vénérande, sa mère, l'immobilise, puis le délivre de l'hostie empoisonnée qui le retenait entre morts et vivants.

¹⁰⁶Ibid., p. 93.

¹⁰⁷Ibid., p. 93.

¹⁰⁸Le Ménage. V. p. 181.

¹⁰⁹Ibid., p. 182.

¹¹⁰Fastes. I. p. 306.

La tension dramatique est d'autant plus intense qu'elle existe au delà des mots. Et nous rions, justement parce qu'elle devient insoutenable, comme les personnages, qui souvent éclatent de rire, mais quel rire! Ce ne sont que ricanements sinistres, rires jaunes et grêles, rires grossiers ou séniles, équivoques ou moqueurs. Pour tous ces vivants "dont le propre est de rire"¹¹¹, le rire est "une réaction"¹¹² qu'ils ne s'expliquent pas très bien. Souvent d'ailleurs, il est confondu avec les larmes, tant leurs manifestations physiques sont proches.

Les trois hôtes du "Babylone" s'étouffent de rire à la vue du pantalon déchiré de Don Juan. Pourtant, elles parviennent à le convaincre qu'elles sont en train de pleurer. "Pleurent-elles ou rient-elles?" se demande Don Juan. Et il conclut, en arrachant le mouchoir que Diana tenait sur sa figure: "c'est la même chose..."¹¹³

Dans Escorial, la confusion est encore plus grande. Folia est pressé de faire rire le roi lors des funérailles de la reine car "on parlera dans le monde entier de la magnanime douleur du roi"¹¹⁴. Et quand il parvient enfin à dérider le roi, on s'aperçoit, au moment où sa face apparaît qu'elle est "inexprimablement contractée"¹¹⁵ et qu'il sanglotait.

Dans Les Femmes au tombeau, Madeleine, à la limite de la douleur, est prise d'une crise de fou-rire, qui la laissera spasmodique et suffocante¹¹⁶. Et Jean-Jacques, l'auteur, est lui aussi pris d'un fou-rire déconcertant à l'enterrement de son ami l'acteur Renatus¹¹⁷.

¹¹¹Le Cavalier. II. p. 19.

¹¹²Pantagleize. III. p. 80.

¹¹³Don Juan. IV. p. 79.

¹¹⁴Escorial. I. p. 75.

¹¹⁵Ibid., p. 76.

¹¹⁶Les Femmes. II. p. 191.

¹¹⁷Sortie. III. p. 267

Ils rient donc pour ne pas pleurer. Ils rient aussi parce qu'ils ont peur et que cette réaction nerveuse et physique peut les aider à chasser l'angoisse.

Dans Pantagleize, par exemple, au moment de l'attaque de la banque, les deux employés hurlent de terreur, tandis-que les deux soldats sont pris d'un rire inextinguible¹¹⁸. "c'est la même chose", aurait dit Don Juan.

Tandis que dans La Balade, Adrian dit à Jusémina "Je ris comme tu ris et nos rires sont d'inquiétude. Ton front est moite et mes dents se serrent."¹¹⁹

Et Porprenaz, disparaissant dans le tombeau essaie de se rassurer: "Quelle excellente cave pour le vin ça ferait!" dit-il "j'ai peur, et je ris."¹²⁰

Le rire et le comique chez Ghelderode sont donc de nature extrêmement ambigue. Or Baudelaire, après avoir primitivement séparé le comique absolu du comique significatif établissait une classification de comiques "suivant les climats et les diverses aptitudes nationales."¹²¹ Et il est intéressant de noter que les formes du comique particulières à Ghelderode sont justement celles qui, d'après le poète, sont les plus éloignées de l'esprit français puisqu'en effet,

Comme un des diagnostics particuliers de toute passion française, de toute science, de tout art français est de fuir l'excessif, l'absolu et le profond, il y a conséquemment ici peu de comique féroce; de même notre grotesque s'élève rarement à l'absolu.¹²²

Mais par contre, "la rêveuse germanie nous donnera d'excellents échantillons de comique absolu."¹²³, et

¹¹⁸Pantagleize. III. p. 95

¹¹⁹La Balade. II. p. 41.

¹²⁰Ibid.

¹²¹Baudelaire, "de l'Essence du rire", op. cit. p. 386.

¹²²Ibid., p. 387.

¹²³Ibid., p. 388.

Les Espagnols sont très bien doués en fait de comique. Ils arrivent vite au cruel, et leurs fantaisies les plus grotesques contiennent souvent quelque chose de sombre.¹²⁴

Le comique du dramaturge belge serait donc un autre signe de son appartenance à la Flandre sur la terre de laquelle l'esprit germanique et l'esprit espagnol se sont mêlés et qui emprunte donc à ces deux racines sa sève et sa saveur.

Or d'après cette classification, l'oeuvre de Jarry, qui préfigure pourtant tout le théâtre de l'absurde n'appartiendrait pas non plus au génie typiquement français. Ceci est donc un lien supplémentaire passant par Jarry et par Artaud entre Michel de Ghelderode et les dramaturges de notre époque. Car la tragi-comédie grotesque, bien que née il y a bien longtemps du lien

...entre l'Espagne héroïque et l'Espagne picaresque, comme la nécessaire manifestation du génie d'un peuple où la loi des contrastes est si forte qu'elle unit indissolublement Don Quichotte et Sancho Pança¹²⁵

est aussi très moderne en ce qu'elle unit les irréconciliables. En effet, notre époque ne connaît plus la séparation des genres, car l'homme moderne n'a que trop conscience de la position dérisoire qu'il occupe dans l'univers. Ses héros ne sont plus sublimes, ses clowns pleurent. Il ne pourrait en être autrement dans un monde dont la précarité ne fait qu'augmenter et dont la destruction semble parfois ne dépendre que d'une plaisanterie qui tournerait mal.

La tragi-comédie grotesque moderne que le théâtre de Ghelderode annonce en quelque sorte, et qui sert d'expression à ce monde contemporain, a ainsi recouvré selon le souhait d'Artaud, tout à la fois "...la gravité, (...) l'efficacité immédiate et pernicieuse,-- et pour tout dire (...) le Danger." et "le sens de l'humour vrai et du pouvoir de dissociation physique et anarchique du rire."¹²⁶

¹²⁴Ibid., p. 388.

¹²⁵Ernest Martinenche, L'Espagne et le Romantisme français, (Paris: Hachette, 1922), p. 91.

¹²⁶Antonin Artaud, Le Théâtre et son double, op. cit. p. 61.

CHAPITRE V

LE MODERNISME DE GHELDERODE: SA DRAMATURGIE

Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret.

Je dis que ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire les sens, qu'il y a une poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, et que ce langage physique et concret auquel je fais allusion n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé.¹

Ghelderode qui affirmait par ailleurs avoir "découvert le monde des formes avant de découvrir le monde des idées"², pourrait être l'auteur de cette déclaration d'Antonin Artaud tant son théâtre fait preuve d'une recherche minutieuse d'un "langage concret". En effet, par plus d'un côté, les deux hommes, qui pourtant ignoraient tout l'un de l'autre au moment où ils écrivirent³ se rencontrèrent dans

¹Antonin Artaud, Le Théâtre et son double, (Paris: Gallimard "idées", 1964.) p. 53-4.

²Ghelderode, Les Entretiens d'Ostende, (Paris: L'Arche, 1956), p. 59

³Ghelderode l'affirme dans l'introduction radiophonique à l'émission de L'École des bouffons, R.T.F., 15 Février 1953. Cité par Roland Beyen, Ghelderode, (Paris: Seghers-Théâtre, 1974), p. 172-3.

Helen Hellman et Roland Beyen le confirment. Helen Hellman, "Hallucination and Cruelty in Artaud and Ghelderode", French Review, Oct. 1967, p. 9.

Roland Beyen, *ibid.*, p. 111-112.

leur vision de l'utilisation des moyens scéniques. Il y a toutefois des divergences notables, dont l'une, et pas la moindre, est le refus d'Artaud de jouer dans son Théâtre de la Cruauté des pièces écrites⁴ et son désir de renoncer "à la superstition théâtrale du texte et à la dictature de l'écrivain."⁵ tandis-que Ghelderode, tout en déclarant que "la littérature au théâtre, ce n'est pas bon"⁶ n'en resta pas moins un auteur dramatique qui n'eut que très peu de contacts réels avec la scène⁷ et n'assista même pratiquement jamais aux répétitions ni aux représentations de ses propres pièces.⁸ Il disait lui-même qu'il n'était pas intéressé à "la prise de chair" de son théâtre que c'était "une expérience toujours décevante et qu'il aimait mieux ne pas savoir ce que devenait un rêve."⁹ Le dramaturge belge fut donc, et avant tout, un écrivain aux prises avec les difficultés que présente l'art dramatique. Mais comme il affirmait que nombre de ses oeuvres théâtrales naquirent "d'une émotion visuelle"¹⁰ et qu'il régnait dans sa prose "une exigence musicale"¹¹, il semble intéressant d'examiner le côté dramaturgique, le côté visuel et le côté auditif de son oeuvre et de voir dans quel sens c'est justement par sa dramaturgie que Ghelderode appartient à son époque.

⁴Artaud, Ibid., p. 149.

⁵Ibid., p. 187.

⁶"A André Paris", Le Soir, 25 Octobre 1960. Cité par Roland Beyen, *ibid.*, p. 176.

⁷Roland Beyen, Michel de Ghelderode ou La Hantise du masque, (Bruxelles: Palais des Académies, 1971), p. 256.

⁸Ibid., p. 256, 262, 280.

⁹Emmanuel Robles, "Bruxelles, 71 Rue Lefrancq", dans Marginales, 112-113. mai 1967. p. 34.

¹⁰Les Entretiens, *op. cit.* p. 191.

¹¹Ibid., p. 31.

I: LE THEATRE: UN LIVRET

...Un théâtre qui soumet la mise en scène et la réalisation, c'est à dire tout ce qu'il y a en lui de spécifiquement théâtral, au texte, est un théâtre d'idiot, de fou, d'inverti, de grammairien, d'épicier, d'anti-poète et de positiviste, c'est à dire d'Occidental.¹²

vociférait Artaud. Il est pourtant difficile d'accepter que ces épithètes qualifient Michel de Ghelderode, bien qu'il n'y ait pas de doute que pour celui-ci, le texte, c'est à dire la partie écrite de la pièce ait été primordial, puisqu'il représentait la totalité de son rôle dans le processus de la création.

D'ailleurs, à aucun moment Ghelderode n'a remis en question l'essence du théâtre traditionnel, c'est à dire le fait que le théâtre soit un art profondément relié à la vie sociale, à l'existence concrète, tant par ses origines, par l'utilisation qu'il fait des rôles et des situations vivantes, que par ses résultats sur le public qui assiste à la représentation. Pour lui,

...une pièce, pour être véritable, doit pouvoir se raconter, être transmissible comme un conte fut-ce un conte à dormir debout; sans quoi, il n'y aurait qu'une construction incomplète, des nuages dans les cintres, des fumées sur la scène: des pièces qui ne commencent jamais!¹³.

Nous pourrions rapprocher ceci de l'affirmation d'un théoricien du théâtre classique et conventionnel comme Lajos Egri, par exemple, qui affirmait que si l'on examinait l'oeuvre de tous les grands dramaturges on constaterait qu'ils ont brisé toutes les règles, sauf les règles fondamentales, et l'une d'entre elles, essentielle, étant

...(a) direction: a clear cut premise. Furthermore, if you know what to look for, you'll find sharp orchestration as well. They were dialectical without knowing it.¹⁴

¹²Artaud, *Ibid.*, p. 59.

¹³Ghelderode, Les Entretiens, op. cit. p. 41.

¹⁴Lajos Egri, The Art of Dramatic Writing, (New York: Simon and Schuster, 1960), p. 245-6.

Quand il accepte ceci, le dramaturge accepte donc tacitement de se plier à toute une série de limitations, de restrictions et de conventions particulières au genre dramatique. Or l'un des premiers problèmes qui se pose, et qui découle directement du fait que le théâtre est avant tout présence réelle, est un problème de temps et d'espace. Le temps de la représentation--à part de rares exceptions qui ne doivent leur valeur qu'à leur titre d'exception ou d'expérimentation--, n'excède pas deux à trois heures. Ceci particularise l'action dramatique car elle doit être compacte, ou doit être rendue compacte, sans pour autant subir des pertes vitales. Le dramaturge est donc tenu de sélectionner d'une manière rigoureuse les éléments qu'il va inclure dans sa pièce. Celle-ci doit s'en tenir au présent, et ne présenter le passé ou le futur que par des suggestions. En général, l'auteur doit ignorer les ramifications antérieures ou postérieures d'une situation, s'en tenir au point culminant, au moment de la crise, et commencer sa pièce le plus près possible de ce moment. Car le temps devenant un élément tangible et mesurable au cours de la représentation, il est difficile pour le dramaturge de faire accepter par son public des allers et retours continuels dans le temps, pareils à ceux que peut, sans inconvénient aucun, se permettre le romancier. Quant au lieu, il présente les mêmes difficultés ou de plus grandes, dans la mesure où un changement de lieux entraînerait aussi un changement de décor.

Pour pallier à ces problèmes, le théâtre a créé un découpage conventionnel des pièces en actes et scènes, découpage que Ghelderode utilise d'une manière personnelle et disons-le, assez fantaisiste. Répondant au journaliste qui lui disait: "La notion du temps ne fut jamais précise dans votre oeuvre et l'on ignore, à moins d'exception, si d'un acte à l'autre, un jour, un mois ou deux heures se sont écoulées!", le dramaturge belge s'écria:

Si j'aime le théâtre, c'est que précisément j'y trouve un instrument qui permet d'échapper au temps; j'imagine les époques et je fais admettre facilement, par le jeu des

conventions, que le Temps nous obéit et que nous en devenons le maître.¹⁵

Or il a tout d'abord toute une série de pièces où le temps de l'action est égal au temps de la représentation et où le lieu de l'action est un et invariable. Ce sont, et de loin, les plus nombreuses.¹⁶ Ce sont aussi les plus courtes et celles qui sont potentiellement les plus dramatiques, puisqu'en un temps très court elles parviennent à nous présenter une crise et son dénouement. Citons par exemple Escorial et Hop Signor, qui sont à notre avis parmi les meilleures pièces de l'auteur, sinon ses chefs-d'oeuvre, tant y est grande l'économie des moyens, et la concentration dramatique intense. Mais Ghelderode change constamment de méthode quant au découpage typographique de ce genre de pièces.

Au début de sa carrière, il ne les découpe pas du tout et se contente d'indiquer les entrées et sorties des personnages. Puis, à partir du Ménage de Caroline, il les découpe en scènes d'après la méthode classique française devenue obligatoire à partir de 1650 environ¹⁷. Mais même là, il ne s'y tient pas d'une façon stricte puisque dans la pièce Adrian et Jusémina, par exemple, la scène six¹⁸ qui est composée de l'entrée et de la sortie de Cornebelline, puis de l'entrée et de la sortie de Eboufantasius devrait être

¹⁵Ghelderode, Les Entretiens, op. cit. p. 135.

¹⁶Liste des pièces où le temps de l'action est égal au temps de la représentation et où le lieu de l'action est toujours le même.

Piet Bouteille, Les Vieillards, Le Cavalier, Escorial, Un Soir, Le Ménage, Les Aveugles, Les Femmes, Adrian et Jusémina, Hop Signor, Fastes, La Pie, L'Ecole, Le Soleil.

¹⁷Jacques Scherer, La dramaturgie classique en France, (Paris: Nizet, n.d.), p. 438.
cf. La définition: "subdivision de l'acte, déterminée obligatoirement, à partir de 1650 environ, par l'entrée et la sortie d'un personnage. Toutefois cette division n'est pas obligatoire si le personnage qui entre ou sort est peu important et a un rôle très court ou si sa sortie est suivie d'un court monologue prononcé par un personnage qui reste sur le plateau."

¹⁸Adrian. V. p. 296-7.

divisée en deux. Et la scène treize, qui commence par nous présenter Eglon tout seul devrait aussi être coupée au moment de l'entrée du paon et de la licorne.¹⁹ Plus tard dans sa carrière, il néglige encore de découper Hop Signor en scènes, mais partage ensuite et d'après le même principe, les Fastes d'Enfer, La Pie sur le gibet, L'Ecole des bouffons et Le Soleil se couche.

Ghelderode a, par ailleurs, toute une série de pièces en trois parties²⁰, mais encore une fois, il n'applique aucune méthode rigoureuse ou suivie pour les diviser. La plupart du temps²¹, il appelle ces divisions des actes, mais dans Christophe Colomb, il les appelle des tableaux; c'est ainsi d'ailleurs qu'il nomme les quatre divisions de Mademoiselle Jaire, tout au moins dans le sous-titre, puisque plus tard au cours de la pièce il les nommera des actes²². Peut-être fait-il ici allusion au côté pictural de chacune de ces scènes, mais il semble plus probablement encore qu'il emploie plutôt le terme théâtral moyenâgeux, quand la représentation se faisait sur une scène à décors juxtaposés (mansions)²³ ou sur les "pageant cars"²⁴ qui transportaient tout un tableau de station en station à travers toute la ville. Il utilise aussi le terme de "tableau" dans Pantagleize, mais cette fois, pour les subdivisions des actes. Cependant, le tableau diffère généralement de la scène dans la mesure où il peut avoir une existence indé-

¹⁹ Ibid., p. 306-7.

²⁰ Liste des pièces en trois parties: Don Juan, Colomb, Barabbas, Pantagleize, Magie, La Balade, Sortie, D'un diable, Les Ténébreux, Marie.

²¹ Liste des pièces divisées en actes: Don Juan, Barabbas, Pantagleize, Magie, La Balade, Sortie, D'un diable, Les Ténébreux, Marie.

²² Jaire. I. p. 181, puis 185, 207, 222, 242.

²³ A.M. Nagler, A Source Book in Theatrical History, (New York: Dover 1952), p. 39.

²⁴ Archdeacon Robert Rogers, English Pageant Cars, in Nagler, op. cit. p. 49.

pendante dans l'acte, peut ne pas toujours amener une progression dramatique, et ne faire que suggérer une atmosphère ou un état d'âme. Or chez Ghelderode, la division en tableaux de Pantagleize équivaut exactement à une division en scènes. D'ailleurs, le découpage de cette pièce en actes est plutôt une superstructure de cette division. Entre chaque tableau, il y a chaque fois un certain laps de temps qui passe et les personnages se déplacent de lieu en lieu, mais si l'on examine ce qu'ont en commun les trois premiers tableaux puis les quatre suivants, et enfin les deux derniers et l'épilogue, on s'aperçoit que les trois actes représentent la matinée, l'après-midi et la nuit de la journée fatidique qui est en même temps le jour de l'anniversaire de Pantagleize, celui de l'éclipse et celui de la révolution.

A propos de la division de Pantagleize, il est à remarquer que par deux fois dans son théâtre, Ghelderode laisse le lecteur et le metteur en scène choisir si une scène doit ou non être incluse dans la pièce. Dans le cas de Pantagleize, le choix est intéressant. L'épilogue est laissé "ad libitum"²⁵. Or, ce qu'il présente, c'est la mort du héros. En d'autres mots, nous devons choisir entre un héros sûrement mort sous nos yeux, ou un héros qui, par un des tours de passe-passe auxquels ce personnage chaplinesque nous a habitués, échappe miraculeusement à la mort et part pour de nouvelles aventures. C'est un choix crucial car si Pantagleize, le "Poète"²⁶ meurt à coup sûr, il entraîne dans sa mort brutale et absurde tous nos espoirs d'un monde meilleur. Tandis-que s'il nous est permis de penser qu'il ne meurt pas, nous pouvons espérer que la naïveté et la douceur--que ce petit personnage funambulesque partage avec Charlot--peuvent se mesurer avec la férocité du monde, et parfois la surmonter. Il est étonnant d'avoir à faire un choix si crucial, mais Roland Beyen raconte à combien de reprises Ghelderode accorda, même à des metteurs en

²⁵Pantagleize. III. p. 136.

²⁶Ghelderode, Epitaph for Pantagleize, in Seven Plays, vol. I, (New York: Hill and Wang, 1960), p. 145.

scène qu'il ne connaissait nullement, ce qu'il décrivait lui-même comme "cette liberté parfois nécessaire qu'un metteur en scène, s'il est créateur, prend vis-à-vis d'une oeuvre."²⁷ Il écrivait dans le même sens à Jean Boon, secrétaire du VVtooneel, de dire à de Meester, le metteur en scène de la troupe, qu'il était "le maître absolu" de Saint François et qu'il pouvait faire "ce que bon lui sembl(ait)"²⁸.

Dans le cas de La Farce des Ténébreux, l'auteur propose une variante à la scène finale du premier acte. Dans la première version, l'acte se termine sur une jolie scène de genre où "Emmanuèle se trousse et danse avec grâce, tandis-que Ludion fait le second, en vrai galant de comédie"²⁹ sur l'air vivace que Jéraspel joue sur l'épinette. Dans la deuxième version, le rideau tombe sur "une scène burlesque"³⁰ où Jéraspel et Ludion en viennent aux mains pour la possession d'Emmanuèle, tandis-que celle-ci leur brise sur la tête une soupière de soupe dans laquelle flotte le coeur puant de la dénommée Azurine. Choisir l'une ou l'autre de ces versions ne change rien à la signification de la farce dans son ensemble, mais modifie le ton de la pièce.

L'auteur ne subdivise pas ses actes en scènes, à part dans Marie la Misérable où, il faut l'avouer, le nombre des personnages et la longueur de la pièce rendraient sa production d'une difficulté immense, n'étaient-ce au moins les listes des personnages qui précèdent chacune des scènes et rendent ainsi un peu plus facile le tâche du metteur en scène ou du lecteur. Il est en outre intéressant de noter en passant que la seule autre pièce qui comporte une liste des personnages au début de chaque scène est Le Soleil se couche qui, d'après la chronologie de Roland Beyen, daterait de

²⁷Roland Beyen, La Hantise du masque. op. cit. p. 259. Note 2.

²⁸Ibid., p. 259.

²⁹Les Ténébreux. I. p. 247.

³⁰Ibid., p. 246.

1943, c'est à dire serait la pièce écrite juste avant Marie la Misérable tandis-que d'après la chronologie de l'auteur, elle daterait de 1933.³¹ Ce détail confirmerait sans doute la date de Mr. Beyen à l'encontre de celle de l'auteur, car ce serait une méthode dramaturgique acquise au moment du Soleil se couche et utilisée dans la pièce suivante.

Il subdivise aussi les tableaux-actes de Mademoiselle Jaire³², mais cette fois les scènes sont si courtes et leur nombre si grand que cela finit par rendre la pièce difficile à lire.

Dans Sortie de l'acteur, Ghelderode utilise, sans qu'encore une fois la raison en soit évidente, un procédé curieux: il donne un titre à chacun des actes, et nomme le premier Froid derrière le rideau³³, le second L'Illusion reste à l'affiche³⁴ et le troisième La Comédie crépusculaire³⁵. On se demande à quoi étaient censés servir ces titres dans l'esprit de l'auteur, s'ils n'étaient destinés qu'au lecteur, ou si le metteur en scène devait trouver un moyen de les communiquer à ses spectateurs par un moyen ou un autre.

Il partage La Mort du docteur Faust en un prologue et trois épisodes. Il n'y a pourtant aucune différence de forme entre les épisodes dans cette pièce, et les actes ou les tableaux dans les autres. De plus, dans Faust, il ne semble pas non plus y avoir de différence de ce genre entre le prologue et les épisodes, puisque l'action de la pièce même commence dans le prologue qui se passe dans la chambre de Faust et se termine au même endroit, et avec les mêmes personnages. Cependant, dans le Faust de Goethe, par exemple, la séparation entre le prologue et la tragédie se justifie mieux,

³¹Roland Beyen, Ghelderode. op. cit. p. 7.

³²Il y a 24 scènes dans le premier acte, qui a 22 pages, 8 scènes dans le deuxième qui en a 15, 11 scènes dans le troisième qui en a 19, et 15 scènes dans le quatrième qui en a 20.

³³Sortie, III. p. 223.

³⁴Ibid., p. 245.

³⁵Ibid., p. 261.

puisque le prologue se passe au Paradis, et présente le "pari" entre Dieu et Méphistophélès, tandis-que la tragédie se passe sur la terre et nous montre Faust qui cède à la tentation. Pourquoi donc Ghelderode n'a-t-il pas donné le même nom aux quatre divisions de sa pièce?

Par ailleurs, il construit Sire Halewyn comme une chanson, comme la ballade ancienne qui lui a servi d'inspiration. Elle contient effectivement deux séries de refrains: l'un créé par le dialogue entre la voix grave et la voix grêle, qui ouvre la pièce et se répète cinq fois tout au long³⁶. Ce sont les voix des guetteurs qui veillent pendant que la tragédie s'accomplit, et leur dialogue semble nous parvenir chaque fois que le vent souffle dans la plaine; ces hommes sont aux aguets, ils savent que le danger plane et ils nous communiquent leur angoisse. L'autre, par la chanson d'Halewyn, qui fredonne dès son entrée en scène³⁷. Nous savons qu'il n'est jamais très loin puisqu'un couplet se fait entendre de temps en temps³⁸. Inexorablement, il continue de chanter et il est si sûr de son pouvoir que la ruse et le courage de Pirmelende qui fera taire cette tête chantante paraissent inouis.

³⁶Le refrain reparait au début des scènes 1; 3; 8; 10; 13; Sire Halewyn. I. p. 91, 97, 110, 116, 117.

³⁷Ibid., p. 94.

³⁸Le chant se présente de la manière qui suit:
Neiges blanches et rouge sang (Halewyn. I. p. 94.)
Sang de vierges et neiges d'anges

Neiges saignez à mon chant
Aimez Mourez vierges blanches!...

Mes chers loups sortez du bois.(p. 94, plus loin)
Follettes venez vers moi... (p. 94, plus loin)
Il n'est plus ni gel ni froid...(p. 95)
Je donne l'extase dans l'effroi...(p. 95, plus loin)

Neiges blanches et rouge sang (p. 97)
Sang des vierges et neiges d'anges...
Neiges saignez à mon chant (97, plus loin)
Aimez Mourez vierges blanches...

La potence est de bon bois (scène 6; p. 106.)
Et ses chaînes sont sonnantes
Un lourd collier mes amantes
A celle qui vient vers moi...

Enfin, dans plusieurs de ses pièces, Ghelderode présente un théâtre dans le théâtre, quand deux actions qui appartiennent à deux mondes différents sont mises en présence et deviennent simultanées par la magie du théâtre. Dans Trois Acteurs, un drame, nous assistons, grâce au découpage en un prologue et un épilogue, aux deux niveaux de l'action: le monde des acteurs minables et de la répétition, et le monde grandiloquent et moyen âgeux de la pièce dans la pièce. Au fur et à mesure que le drame se déroule, les deux actions se mêlent irrémédiablement. Dans L'Ecole des bouffons, nous assistons, en même temps que Folia, Galut et les autres bouffons, à la représentation que Bifrons et Horrir nous offrent. Ils jouent le drame de la nuit de noces de Folia II avec la belle Vénérande, fille de Folia et inconsolable maîtresse de l'Infant.³⁹ De la même façon dans Le Soleil se couche, nous

Halewyn n'aime qu'une fois
Et n'aime que la pucelle...

Aucune ne fut rebelle (scène 7; p. 107.)

Aux prestiges de ma voix...

Vous qui n'avez pas d'amour (p. 108.)

Vers le loin tendez l'oreille...

Que votre coeur s'émerveille (p. 109.)

Mettez vos plus beaux atours...

L'amour je vous donnerai (p. 109; plus loin)

L'amour et bien davantage

Alors vous n'aurez plus d'âge

La mort je vous donnerai

J'aurai bu tout votre sang (scène 9; p. 111.)

Et mâché votre coeur tendre

A mon cou venez vous pendre

Je donne amour pour du sang

Neiges blanches et rouge sang (p. 111; plus loin)

Vierges venez à mon chant

L'amour vous demanderez...(p. 112)

Et la mort vous recevrez...(p. 112; plus loin)

³⁹L'Ecole. III. p. 317 à 327.

assistons avec Charles Quint au spectacle des marionnettes⁴⁰, et dans Marie la Misérable, on nous présente, en même temps qu'au Duc de Brabant et à sa suite, l'Ommegang dans tout son faste et son extravagance.⁴¹

Et Ghelderode se surpasse dans l'art du jeu de miroirs au début de sa carrière justement, quand dans La Mort du docteur Faust, il crée toute une série d'actions simultanées qui ne font que se faire écho et se refléter. Mais il y en a finalement tant que l'histoire devient confuse et révèle les expérimentations d'un jeune dramaturge qui veut se faire la main.

Un autre des problèmes qui se pose au dramaturge découle du fait que le théâtre est avant tout, et uniquement, dialogue entre les personnages: d'une part, l'auteur ne peut faire aucun commentaire direct sur la signification d'une action, d'un mot ou d'aucun élément de la pièce, et d'autre part, il ne peut faire que très peu d'utilisation directe d'actions purement mentales ou psychologiques. Quelquefois pourtant Ghelderode utilise certaines formes conventionnelles qui lui permettent de faire savoir au spectateur ce qui se passe dans l'esprit du personnage. Le soliloque, le monologue et l'aparté en sont, mais pour les rendre vraisemblables, l'auteur doit faire preuve de beaucoup de doigté, car il demande en fait au spectateur de croire que son personnage parle seul, sans pour cela être fou, ou qu'il parle devant d'autres personnages qui ne l'entendent pas, sans pour cela être sourds. Il arrive, par exemple, à O'Neill de faire dire toutes leurs pensées à ses personnages au milieu d'une scène et il attend de ses spectateurs, mais ceci demande un véritable tour de force de "willing suspension of disbelief", qu'ils croient que les autres personnages sur scène n'ont rien entendu⁴².

⁴⁰Le Soleil. V. p. 33 `41.

⁴¹Marie. IV. p. 202 à 210.

⁴²Voir par exemple Strange Interlude. Les pensées des personnages sont tapées en lettres plus petites. First part. Act I. Conversation entre Marsden et Prof. Leeds. ("arguing with himself", "thinking resentfully", etc.), dans Nine Plays, (New York: Liveright Inc., 1932), p. 491.

S'il trouve quelquefois des solutions assez subtiles à ces problèmes, Ghelderode emploie aussi, par moment, des méthodes tout à fait artificielles et qui doivent difficilement passer la scène. Certains personnages vont le représenter directement, et commenter ce qui se passe sur scène. Le bonimenteur dans Don Juan est l'un d'entre eux.⁴³ L'auteur le tient totalement en dehors de l'intrigue. C'est un personnage qui hante le proscénium et en sait plus que les spectateurs, et plus surtout que les personnages. Il joue le rôle du montreur de marionnettes, d'une espèce de dieu qui ne peut intervenir et empêcher la catastrophe, mais donne des conseils auxquels le héros reste sourd. Car nous n'écoutons pas la voix de la raison. Le bonimenteur est Ghelderode, et en même temps la conscience de Don Juan et celle du spectateur. Il rassemble donc en lui les trois niveaux de conscience et par ce biais, l'auteur crée une intimité, une complicité, entre les trois.

L'auteur de Trois Acteurs, un drame, et Jean-Jacques, celui de Sortie de l'acteur, en sont d'autres. Ces deux là représentent Ghelderode de son propre aveu⁴⁴, et ne représentent que lui cette fois. Ils sont mêlés à l'action, en souffrent, en meurent⁴⁵, et nous parlent ainsi directement du dramaturge et de ses déboires au théâtre et dans la vie.

D'autres fois, Ghelderode confie à l'un de ses personnages le rôle d'annoncer au public ce qui va se passer, en s'adressant à lui directement. Videbolle, porteur d'une lanterne d'éclusier, et précédant Nekrozotar juché sur le dos du pochard-cheval traverse la salle de théâtre, s'installe devant le tréteau au rideau baissé et fait aux spectateurs un véritable boniment sur la fin du monde et l'Apocalypse⁴⁶. Capricant, sous le prétexte de faire un sermon aux

⁴³ Don Juan. IV. p. 33-34; p. 44; p. 59-69; p. 73-5; p. 80.

⁴⁴ Ghelderode, Les Entretiens, op. cit. p. 143.
"L'auteur qui apparaît dans ces trois actes (Sortie), c'est moi, je ne m'en cache pas."

⁴⁵ Trois Acteurs. II. p. 149.

⁴⁶ La Balade. II. p. 78-80.

habitants de Brugelmonde, monte en chaire et déblatère sans interruption pendant presque tout le deuxième acte D'un diable qui prêcha merveilles⁴⁷. A moins que le metteur en scène et l'acteur ne soient d'une stature inégalée, le spectateur va sans doute regretter son péché le plus grand: celui d'avoir assisté à la représentation. Quant à Foliant, il fait un discours à la foule moyenâgeuse venue assister à la fête⁴⁸ et les spectateurs sont mélangés et confondus avec cette foule.

D'autres fois encore, le dramaturge belge crée un personnage comme le guetteur, qui tout au long du troisième acte de Barabbas⁴⁹, a les yeux tournés vers le calvaire et suit l'agonie du Crucifié. Il la décrit et la commente, et ainsi, cette agonie suprême, porteuse d'orages et de ténèbres devient l'atmosphère dans laquelle baigne la tragédie de Barabbas.

Quand l'auteur fait monologuer l'un ou l'autre de ses personnages c'est, la plupart du temps, au début des ses pièces, et il les charge ainsi de l'exposition des faits. Le rideau vient de se lever, et le spectateur est pris par surprise. C'est le moment où il est le plus apte à accepter de croire qu'un personnage parle seul, car les règles du jeu--et la représentation théâtrale en est un--n'ont pas encore été tracées. Souvent, ce personnage sera aussi celui qui, dans la pièce, aura le plus tendance à l'introspection, celui dont nous finirons par connaître l'âme et ses remugles. Faust⁵⁰, Colomb⁵¹, Barabbas⁵², Hiéronymus⁵³, Jaire⁵⁴ sont tous engagés dans des monologues intérieurs qui sont parfois d'une longueur dé-

⁴⁷D'un diable. III. p. 187 à 199.

⁴⁸Marie. IV. p. 149-152.

⁴⁹Barabbas. V. p. 137 à 173.

⁵⁰Faust. V. Prologue p. 215-9; p. 200-201.

⁵¹Colomb. II. p. 155; p. 166-9; p. 176-7.

⁵²Barabbas. V. p. 77-9; p. 102; p. 134; p. 172-3.

⁵³Magie. I. Au début de chaque acte.

⁵⁴Jaire. I. p. 185-7; p. 190; p. 191; p. 194;
Blandine: p. 256; p. 258.

concertante et demandent des prouesses de la part de l'acteur⁵⁵, au moment où le rideau se lève, ou à chaque moment où ils restent seuls sur la scène. Quant à Don Juan⁵⁶, Pantagleize⁵⁷ et Fernand d'Abcaude⁵⁸, ils ne sont pas sur scène au moment où le rideau se lève, mais ils ont, comme les autres, tendance à se perdre dans de longs monologues intérieurs. Nous l'acceptons car cela devient leur seconde nature, un trait de leur caractère que nous ne discutons pas plus que leur apparence physique. La vraisemblance est sauvée, mais le temps de l'action en souffre quand le personnage n'en finit pas de ratiociner.

Quelquefois, les monologues semblent si naturels que le stratagème utilisé devient invisible: on accepte sans discuter qu'un homme ivre ou fiévreux parle seul. Porprenaz⁵⁹ et Borax⁶⁰ sont ivres. Le pauvre Renatus est délirant de fièvre⁶¹. Quant à Colomb et au Foliai de L'Ecole des bouffons, ils sont engagés dans de longues tirades quand le Poète⁶² et Galgut⁶³, lassés, se retirent en douce, et les laissent ainsi monologuer.

⁵⁵ Monologues d'une longueur excessive: Faust. V. p. 215-219.; Colomb. II. p. 166-9.; Magie. I. p. 7. Les trois monologues qui ouvrent les trois actes. Don Juan. IV. p. 55-57; 75-78; Pantagleize. V. p. 108-112; Sortie. III. p. 250-8.

⁵⁶ Don Juan. IV. p. 55-57; p. 72; p. 75-8; p. 81-2; p. 87; p. 94.

⁵⁷ Pantagleize. III. p. 67-70; p. 75-7; p. 108-12; p. 112-14; p. 138-39.

⁵⁸ Les Ténèbreux. II. p. 249-51; p. 263-4; Ludion: p. 213-4; p. 285-86.

⁵⁹ La Balade. II. p.

⁶⁰ Le Ménage. V. p. 195.

⁶¹ Sortie. III. p. 250-8.

⁶² Colomb. II. p. 181.

⁶³ L'Ecole. III. p. 300-301.

Par contre, il y a d'autres monologues qui sentent l'artifice, et ne peuvent passer la scène sans un tour de force du metteur en scène. Ainsi en est-il des monologues dans Adrian et Jusémina et de ceux qui émaillent D'un diable qui prêcha merveilles. Là, les monologues ne sont ni le fait de l'introspection--qui s'attendrait à ce que Plumhail de Villehain⁶⁴ ou Adrian⁶⁵ s'adonnent à l'introspection?--ni amenés d'une façon naturelle. Ils gênent donc la progression de l'action à laquelle ils ne s'intègrent pas.

Enfin, une seule fois, sur la scène de Ghelderode, nous rencontrons un personnage qui se livre à un aparté: Pantagleize, qui vient d'entrer dans le café où l'on complot la révolution, s'assied à l'avant-plan et se livre à des réflexions sur la signification de tout ce qu'il vient de voir, tandis-que les conjurés se tiennent cois à l'arrière-plan⁶⁶.

Bien qu'il lui arrive souvent de changer de méthode sans raison apparente, Ghelderode semble donc se plier d'une manière assez conventionnelle aux exigences de l'action dramatique. "Je suis allé vers le théâtre par nécessité" déclarait-il à Alain Trutat et Roger Iglésis lors des Entretiens d'Ostende, "parce que cette forme se trouva me convenir; à mons que le théâtre ne soit venu vers moi! Cette forme, je ne l'ai pas prise, elle m'a prise(sic)voilà la vérité. On ne choisit pas. Ou si peu."⁶⁷ Et la forme dramatique conventionnelle semble lui être naturelle, sans application méthodique de principes théoriques.

Mais, dans son traitement des personnages, il s'éloigne totalement du théâtre conventionnel tel que le décrit Lajos Egri par exemple. Le théoricien affirme en effet, que dans les oeuvres de tous les grands dramaturges "you'll find character development through conflict/.../. They built on character. A three dimensional character is the foundation of all good plays."⁶⁸ Or chez Ghelderode,

⁶⁴D'un diable. III. p. 174.

⁶⁵Adrian. V. p. 297.

⁶⁶Pantagleize. III. p. 62-68.

⁶⁷Ghelderode, Les Entretiens, op. cit. p. 41.

⁶⁸Lajos Egri, op. cit. p. 245.

nous l'avons vu,⁶⁹ il n'y a pas, ou très peu, de personnages à trois dimensions. En cela son oeuvre est à comparer avec celles d'Ionesco, de Beckett ou de Genet, où les personnages n'existent souvent qu'en fonction les uns des autres et où la scène se transforme ainsi en un symbole visuel du subconscient de leur auteur.

Il s'en éloigne aussi et surtout quand il classe ses pièces dans un genre ou un autre en inventant souvent de nouveaux noms pour des catégories qui lui semblent mieux décrire ses oeuvres.

S'inspirant du Moyen-âge, il donne à ses pièces les sous-titres de "moralité" ou de "mystère". Ainsi en est-il des Aveugles dont la morale à tirer serait "C'est une vanité parmi toutes que de vouloir le bien de son prochain."⁷⁰ Morale bien désabusée, et à rebours de celle des pièces médiévales à l'intention édifiante. Ainsi en est-il aussi de Mademoiselle Jaire, D'un diable qui prêcha merveilles et de Marie la Misérable, auxquelles il donne le nom de "mystères". Ce nom était réservé, au Moyen-âge, au genre théâtral qui mettait en scène, sous forme de tableaux, des sujets religieux. Ces trois pièces traitent en effet de sujets religieux, mais à part dans Marie la Misérable, pour faire de la religion une parodie grotesque.

La Balade du Grand Macabre rappelle par son titre le nom des poèmes de Villon, "La Ballade des dames du temps jadis", ou "La Ballade des pendus". Mais ce n'est qu'un homonyme. Ghelderode fait un jeu de mots, et sa "balade" n'est qu'une façon familière de dire "promenade" du Grand Macabre. Ou bien alors, Ghelderode s'inspire d'autres formes artistiques pour sous-titrer certaines pièces. A l'instar de la peinture qui donne ce nom à des croquis en couleurs exécutés en quelques coups de pinceau, ou de la littérature de fiction qui donne ce nom à des oeuvres au ton souvent burlesque, et écrites rapidement, il appelle "pochades" Le Cavalier bizarre et

⁶⁹Voir Supra, chapitre Personnages.

⁷⁰Les Aveugles. V. p. 71

Le Ménage de Caroline. L'auteur veut sans doute insister d'une part sur la rapidité de l'action dans les deux oeuvres, et d'autre part, sur la présence du burlesque dans les deux, ces deux éléments étant, sans doute, les seuls qu'elles ont en commun.

Et à l'instar de la musique, il nomme Adrian et Jusémina un "divertissement", et implique sans doute ainsi que cette pièce peut comporter, comme son homonyme musical des entrées de ballet, ou des intermèdes chantés et dansés.

D'autres fois encore il nomme ses pièces des drames.⁷¹ C'est le nom qu'on donne couramment à des pièces dont l'action tragique ou pathétique s'accompagne d'éléments réalistes, familiers ou comique. "le drame," dit Victor Hugo "qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le drame est le caractère propre de la troisième époque de poésie, de littérature actuelle."⁷² Il est difficile en ce cas, de voir ce que Sire Halewyn a à faire avec les cinq autres pièces rangées sous cette catégorie, puisqu'il ne comporte aucun élément comique, grotesque ou bouffon. Cette pièce a d'ailleurs été faite pour les ondes et, comme le dit Roland Beyen "dans un certain sens, contre le théâtre"⁷³. Ghelderode lui-même déclarait à Gianni Nicoletti, son traducteur italien, que c'était "beaucoup plus un poème théâtral, un opéra oral, une fresque vocale--ou ce que vous voudrez--qu'une pièce de théâtre au sens strict."⁷⁴ Pourquoi alors l'a-t-il mise dans la même catégorie que les autres?

⁷¹Liste des pièces qui ont pour sous-titres: "drames" Escorial; Barabbas; Les Femmes au tombeau; Sire Halewyn; Hop Signor; L'Ecole des bouffons.

⁷²Victor Hugo, Préface de Cromwell, dans Oeuvres Complètes, op, cit. Vol. I, p. 422.

⁷³Roland Beyen, Ghelderode. (Paris: Seghers Théâtre 1974), p. 68. C'est Beyen qui souligne.

⁷⁴Lettre inédite du 25 août 1953. Citée par Roland Beyen, Ibid., p. 69.

Dans la même veine, et après l'avoir sous-titré "drame burlesque"⁷⁵ il appelle Piet Bouteille un "moment dramatique". Il est difficile de voir pourquoi l'auteur a fait cette correction et dans quelle mesure cette pièce mérite un différent sous-titre que celles qu'il a rangées sous la catégorie de drames, à moins qu'elle ne le doive à sa longueur--c'est avec Les Vieillards et Les Aveugles, la plus courte des pièces de son théâtre--son titre de "moment".

Puis il appelle Christophe Colomb une "féerie dramatique", non, semble-t-il, parce que le merveilleux et le surnaturel qu'elle contient y aient plus de place que dans n'importe laquelle de ses pièces, mais peut-être pour souligner l'avis au metteur en scène qu'il a trouvé bon d'énoncer: "Danse, lumières, musiques, quelques acrobaties, du pathétique, du ridicule, du tragique, une thèse pour qui les aime. Cette pièce est spectacle et féerie, se joue vite, sans appuyer, avec l'optique du songe."⁷⁶

Ensuite il nomme Trois Acteurs, un drame "une comédie dramatique". Ici aussi, il est difficile de comprendre pourquoi il n'a pas classé cette pièce avec les autres drames, car, le suicide du pauvre auteur qui termine la pièce est pathétique tandis-que la vulgarité et la médiocrité des trois acteurs, loin d'être subtilement comiques, ce qui aurait justifié le sous-titre de comédie, sont bouffonnes et grotesques.

Enfin il donne au Soleil se couche le sous-titre d'"action dramatique" sans qu'il semble y avoir de raison évidente pour le classer dans une catégorie différente de celle des Femmes au tombeau ou de L'Ecole des bouffons, dans la mesure où elle partage avec ces deux pièces le mélange de pathétique et de bouffon qui justifiait l'appellation de drames: si l'on compare donc leur genre, leur rythme, leurs dénouements même, ces trois pièces semblent appartenir à la même catégorie. De même, on se demande pourquoi--

⁷⁵Roland Beyen. Ibid., p. 11.

⁷⁶Colomb. II. p. 154.

et il ne semble pas y avoir une explication logique à cela-- Ghelderode a choisi de supprimer les sous-titres des Vieillards, qui était nommée originellement une "farce mystique"⁷⁷, et de Don Juan, et a choisi de n'en donner aucun à Un Soir de pitié, au Club des menteurs, à Magie rouge et à La Sortie de l'acteur.

Mélange des genres, disions-nous, qui est déjà impliqué dans le terme "drame", Mais Ghelderode va plus loin. Il forge ses propres sous-titres, en rendant le mélange encore plus évident entre des éléments encore plus irréductibles. Il appelle Faust une "tragédie pour le music-hall", ne renonce qu'au moment de l'édition définitive au sous-titre de Don Juan "drame-farce pour le music-hall"⁷⁸, nomme Pantagleize un "vaudeville attristant" et les Fastes d'Enfer une "tragédie-bouffe", sur le modèle du mot opéra-bouffe qui décrit un opéra qui appartient à un genre lyrique et léger. Ce mélange des genres tout moderne met l'accent sur l'ambiguïté de la condition humaine. C'est une tragédie qui fait rire ou une farce qui fait pleurer. Ghelderode annonce ainsi les "anti-pièce"⁷⁹, "drame comique"⁸⁰, les "comédie naturaliste"⁸¹ "farce tragique"⁸² et "pseudo-drame"⁸³, de Ionesco.

Parti donc d'une vision du théâtre toute conventionnelle, Ghelderode, comme ses contemporains, comme surtout ses successeurs, crée une dramaturgie qui s'adapte à la vision de l'homme du vingtième siècle. Il ne s'agit pas pour lui de révolutionner les formes dramatiques, de bouleverser un status quo. Ce n'est pas un théoricien, et même dans ses techniques, il "ne songe pas plus à édifier qu'à corrompre--ou à convaincre,"⁸⁴ Il se sert d'un outil existant--le théâtre--mais le transforme pour son propre usage,

⁷⁷ Roland Beyen, Ghelderode, op. cit. p. 13.

⁷⁸ Beyen, Ibid., p. 23

⁷⁹ Ionesco, La Cantatrice chauve.

⁸⁰ Id., La Leçon.

⁸¹ Id., Jacques ou la Soumission.

⁸² Id., Les Chaises.

⁸³ Id., Victimes du devoir.

⁸⁴ Ghelderode, Les Entretiens, op. cit. p. 26.

peut-être même sans être conscient qu'il lui donne ainsi une forme mieux adaptée à toute notre époque.

II. LE THEATRE: "UNE OPTIQUE".

"Le théâtre commence toujours par les yeux; c'est pourquoi sans doute, il paraît fait d'abord pour les yeux avant de l'être pour l'esprit--pour la raison si vous préférez.¹

déclarait Ghelderode. Et en effet, dès le lever du rideau et tout au long de la représentation, il crée un spectacle qui parle à nos yeux. Les formes et les couleurs qui emplissent l'espace scénique lui servent à créer une atmosphère, à nous faire percevoir par les yeux ce que l'action de la pièce communiquera à notre esprit. Et comme ce message pèse directement sur les sens, il est plus clair et plus direct que l'autre. Par de longues et minutieuses indications scéniques, l'auteur s'assure que nous comprenons vraiment, dans le sens étymologique de "saisir ensemble" tous les éléments qu'il nous donne. Cette double élaboration, plastique et poétique, est l'une de ses particularités les plus frappantes.

Le rideau se lève souvent sur "un clair-obscur propice à la naissance du fantastique et du burlesque"². La plupart des pièces se passent en effet entre la tombée de la nuit et l'aube³. Car le

¹Ghelderode, Les Entretiens, op. cit. p. 191.

²Masques. IV. p. 316.

³Liste des pièces qui se passent entre la tombée de la nuit et l'aube: Les Vieillards; Le Cavalier; Faust; Don Juan; Colomb (2e tableau); Trois Acteurs; Un Soir; Pantagleize (3e acte); Le Ménage; Magie rouge; Les Aveugles; Les Femmes; Masques; Sire Halewyn; La Balade; Jaire (dernières scènes); D'un diable; Les Tenebreux; Fastes; L'Ecole.

soir, c'est l'heure pourpre, où l'on croit voir dans la plaine en sommeil et "déployée pour les rêves"⁴ un cavalier bizarre. La fièvre monte,⁵ et dans un petit bar des quais, c'est le moment où les hommes peuvent enfin croire à leurs mensonges. Au soir aussi, "les mots ont d'autres résonances qu'au matin. C'est pourpquoi les confessionaux sont toujours obscurs"⁶.

Dès le moment où "la nuit voluptueuse monte"⁷, les personnages de Ghelderode semblent surgir, comme si, symboliquement, ils sortaient de l'inconscient de l'auteur pour se débattre sous nos yeux. La nuit, c'est aussi le domaine de l'inconscient et de l'instinct et presque tous ces êtres privés de lumière sont des instinctifs, poussés comme par tropisme vers leur destin. Ghelderode écrivait la nuit, semble-t-il, pendant ces longues "nuits de silence, à martyriser l'esprit"⁸, où les personnages, paraît-il, venaient vers lui sans qu'il aille vers eux⁹. Nés de la nuit, domaine des hallucinations et des spectres, ils semblent tous être possédés à cette heure d'une mystérieuse vie autonome qui les pousse à vivre leur drame dans les ténèbres grouillantes. La nuit, les ténèbres, la pénombre, président à la création, comme si, comme dans la théologie orphique, la Nuit était la mère universelle génératrice des dieux et des hommes.¹⁰

Dans les profondeurs infinies de l'Erèbe la nuit aux ailes noires enfanta un oeuf sans germe d'où sortit, à la saison fixée, Eros le désirable, le dos resplendissant de deux ailes d'or, pareil aux tourbillons rapides comme

⁴Le Cavalier. II. p. 16.

⁵Le Club. IV. p. 110.

⁶Magie rouge. p. 149.

⁷Charles Baudelaire, "La fin de la journée", dans Les Fleurs du Mal, (Paris: Garnier 1958), p. 228.

⁸Jean Stévo, "Michel de Ghelderode et la Dame", La Revue générale belge, janvier 1958, p. 1.

⁹Idem, "Entretiens avec Ghelderode", Synthèses, no 95, p. 4.

¹⁰Brian Juden, Traditions orphiques et tendances mystiques dans le Romantisme Français, (Paris: ed. Klincksieck, 1971), p. 24.

le vent.¹¹

On sait par ailleurs que dans l'alchimie--et certains voient en Orphée le père de l'alchimie¹²--la première étape du Grand Oeuvre est le Noir. C'est l'état de la séparation initiale, qui est placée sous le signe de la putréfaction de la matière et sans laquelle on ne pourrait passer aux phases suivantes. "Le tout est d'obtenir la coloration noire, et, l'ayant obtenue, d'arriver à s'en échapper par le passage au blanc."¹³ Minuit l'heure du malheur¹⁴, heure des actes maudits¹⁵ ou occultes¹⁶, minuit aussi, heure des apocalypses¹⁷ et des exécutions¹⁸, il est souvent minuit dans le théâtre de Ghelderode.

Et quand vient l'instant difficile¹⁹ du point du jour, la gestation est terminée, la pièce est accomplie. C'est la fin de la magie, la fin de l'hallucination; le drame est fini²⁰, l'oeuvre est créée. Le matin a ravi, comme chez Baudelaire, l'image "vague et lointaine"²¹ du rêve du dramaturge.

¹¹Aristophane, Les Oiseaux, dans Théâtre complet II. (Paris: Garnier & Flammarion, 1966), p. 57.

¹²Dom Pernety, Fondateur de la loge des illuminés, alchimiste lui-même serait de ceux-ci. Voir Brian Juden, op. cit. p. 114-5.

¹³Hervé Masson, Dictionnaire Initiatique des sciences secrètes, (Paris: Belfond 1970), p. 127.

¹⁴Magie. I. p. 131.

¹⁵Trois Acteurs. II. p. 14.

¹⁶Le Ménage. V. p. 187; Sire Halewyn. I. p. 166.

¹⁷Magie. I. p. 166; Les Ténébreux. II. p. 283.

¹⁸La Balade. II. p. 40.

¹⁹Pantagleize. III. p. 141.

²⁰Colomb. II. p. 169.

²¹Liste des pièces qui finissent à l'aube: Un Soir; Le Ménage; Magie rouge; Les Femmes; Sire Halewyn; La Balade; Les Ténébreux; L'Ecole. D'autre part, c'est l'aube au début du 2e tableau de Colomb; au début de Barabbas; au début de Pantagleize; L'aube se lève enfin à la fin de la scène III de l'acte 2 de Jaire.

Une profusion de lumières troue ce clair-obscur. Quelquefois, ce sont des rayons de lumière projetés au milieu des ténèbres environnantes par une lampe, une lanterne, une bougie. Le contraste lumière-ombre devient immédiatement une métaphore visuelle de la quête du personnage ghelderodien, et de la recherche de l'homme sur la terre. Il est dans les ténèbres, et comme le "Elk" de Breughel, il cherche la vérité, il cherche la lumière²². "Je cherche la vérité!" s'écrie Fernand d'Abcaude. Et Ludion de lui répondre "Elle se cherche avec une lanterne, ordinairement."²³ Et Barbara, la servante fidèle qui est restée dans les ténèbres quand Purmelende s'enfuit avec la lampe gémit: "Mon Dieu, elle a volé la lampe! Donnez-lui votre lumière, mon Dieu, un peu de votre lumière!..."²⁴

Dans Barabbas, tout le thème du héros qui est l'envers du Christ est souligné par les jeux de lumières. Autour de Jésus rayonne "une lumière irréaliste", "il est l'aurore" dans les "ténèbres mortelles"²⁵ qui sont le lot de Barabbas et de ses compagnons. Au moment de la crucifixion, "le ciel s'obscurcit (...). Le soleil défaille. C'est une lumière en agonie. C'est une lampe de sépulcre. Et tous les fanaux, les sémaphores à la dérive..."²⁶ Car Jésus "...était la lumière. Il était la chaleur. Il était la justice"²⁷,

²²Charles Baudelaire, "Rêve parisien", dans Les Fleurs du Mal, op. cit. p. 167.

²³On retrouve très souvent un personnage qui entre en scène porteur d'une lanterne ou d'une chandelle comme dans le tableau de Breughel. Dans Colomb. II. p. 158 (Le somnanbule) Pantagleize. III. p. 41 (Bam Boulah); Les Femmes. II. p. 194. La Balade. II. p. 79; Jaire. I. p. 257. Sortie. III. p. 267. Les Ténébreux. II. p. 214.; p. 285; p. 289; Fastes. I. p. 309.; L'Ecole. III. p. 306.

²⁴Les Ténébreux. II. p. 293.

²⁵Sire Halewyn. I. p. 109.

²⁶Barabbas. V. p. 100.

²⁷Ibid., p. 139.

tandis-que Barabbas, fauve égaré, est poursuivi dans sa cage par les lampes des gardes²⁸. Et plus tard, il errera dans la ville en quête de quelqu'un pour l'éclairer sur ce qui s'accomplit à ce moment là, "sur ce qui s'accomplit dans le monde. Car il s'accomplit un mouvement aussi mystérieux et impérieux que l'évolution des astres, aussi secret et souverain que la jonglerie des astres dans la nuit universelle."²⁹

De même, dans Mademoiselle Jaire, une obscurité totale enveloppe la dernière scène dans laquelle tâtonnent et se heurtent aveuglément les pauvres parents de Blandine. On voit pendant un instant une lumière "qui palpite et s'éteint aussitôt", symbole peut-être de l'âme de la petite ressuscitée, puis les ténèbres se referment sur la mère qui sanglote: "Si noir!...Elle s'est éteinte... Mon Dieu...de la lumière!...Un peu de lumière..."³⁰

Par contre, il y a des personnages qui ne désirent voir qu'une partie de la réalité, et une chandelle est bien suffisante pour eux, car elle éclaire son champ immédiat d'une "tiède lumière"³¹, et laisse le reste baigner dans des ténèbres rassurantes³². Et une fois encore, la lumière de cette chandelle au milieu des ténèbres environnantes devient une métaphore visuelle de l'aveuglement volontaire de ces personnages qui refusent la réalité.

D'autres fois c'est une profusion de lumières de toutes les couleurs qui souligne l'action. C'est comme si Ghelderode appliquait ici les principes d'Artaud:

L'action particulière de la lumière sur l'esprit entrant en jeu, des effets de vibrations lumineuses doivent être recherchés /.../. Pour produire des qualités de tons particu-

²⁸ Ibid., p. 108.

²⁹ Ibid., p. 82.

³⁰ Ibid., p. 162.

³¹ Jaire. I. p. 264.

³² Magie. I. p. 128; de même, Colombine aurait voulu se chauffer à la flamme de la chandelle de Pierrot dans Le Ménage. V. p. 189.

lières, on doit réintroduire dans la lumière un élément de ténuité, de densité, d'opacité en vue de produire le chaud, le froid, la colère, la peur, etc.³³

Dans Mademoiselle Jaire, les différents éclairages annoncent les différentes saisons. Il fait "jaune" en automne³⁴, la neige donne un éclat particulier à la lumière d'hiver³⁵, tandis-qu'au printemps, le soleil est "oblique"³⁶ et éclaire vivement la scène. Dans Pantagleize, la lumière se fait rouge au moment où la révolution éclate³⁷. Dans La Balade, tout devient intensément rouge au moment fatidique de l'Apocalypse³⁸. La lumière est bleue dans Colomb et dans les Masques ostendais quand les personnages rêvent ou sont dans l'état qui précède le rêve³⁹. Dans La Sortie de l'acteur, les brumes d'octobre qui donnent au début du troisième acte son atmosphère oppressante remontent vers la fin et "le réverbère désoppressé jettera un cercle d'or; la nuit tombée sera violette et fastueusement étoilée."⁴⁰ La lune se lève, "écarlate"⁴¹ et les

³³Pantagleize, dans la chambre de Rachel qui vient d'être assassinée s'aperçoit que la lampe a été brisée. Il la rejette, puis s'écrie "une bougie fera l'affaire" (III. p. 111.) En fait, il ne veut pas voir que celle qu'il aimait est morte. De même Hiéronymus qui compte ses possessions ne veut rien voir d'autre. (Magie. I. p. 128.) Et Don Juan, saisi de frayeur quand il entend Olympia l'appeler, éteint l'éclairage du bar, se réfugiant dans la "tremblante clarté" de la bougie. (IV. p. 82.)

³⁴Antonin Artaud, Le Théâtre et son double, op. cit. p. 145.

³⁵Jaire. I. p. 185.

³⁶Ibid., p. 222.

³⁷Ibid., p. 242.

³⁸Pantagleize. III. p. 77.

³⁹La Balade. II. p. 55-58, 63.

⁴⁰Colomb. II. p. 165; Masques IV. p. 319.

⁴¹Sortie. III. p. 261.

couleurs revenues rendent réelle la scène surréelle où Renatus échappé du paradis revient sur terre pour une dernière fois. Dans Fastes d'Enfer, la résurrection de Jan in Eremo n'est perçue par le spectateur qu'à la lueur des éclairs qui "strient le ciel orangeux."⁴² Tandis-que dans Le Soleil se couche nous assistons aux hallucinations de Charles Quint et la lumière pourprée, "comme un clair d'éclipse"⁴³, sanglante,⁴⁴ devient verte⁴⁵ quand la Mort apparaît. Cette lumière verte d'aquarium rappelle le ciel "vert glauque"⁴⁶ qui pèse sur les "âmes noyées dans océan de pluie"⁴⁷ du Ménage de Caroline. Il est intéressant de noter ici que si la première étape du Grand Oeuvre est le Noir, le Rouge, et nous venons de voir que les lumières rouges sont chez Ghelderode celles de la révolution, de l'Apocalypse et des résurrections, est le point culminant du processus alchimique.

Quand la lumière est assez vive, on distingue souvent un tableau ou un personnage connus que Ghelderode évoque dans ses indications scéniques. Breughel est naturellement un peu partout. Les Aveugles et La Pie sur le gibet sont des tableaux du peintre qui se sont tout à coup mis à vivre. Mais tandis-que chez Breughel on assiste à une tragédie où les aveugles sont des victimes, qui à l'encontre de la parabole des Evangiles⁴⁸ sont conduites par des malheureux auxquels ils ont fait imprudemment confiance, chez Ghelderode les aveugles sont des sots, vantards, buveurs et menteurs à la fois. Chez Breughel le drame de l'humanité est son abandon, sa précarité. Chez Ghelderode, son drame c'est sa méchanceté.

⁴²Ibid., p. 283.

⁴³Fastes. I. p. 300.

⁴⁴Le Soleil. V. p. 48.

⁴⁵Ibid., p. 50.

⁴⁶Le Ménage. V. p. 178.

⁴⁷Ibid., p. 179.

⁴⁸Mattieu, 15: 14.

Dans La Pie sur le gibet, le dramaturge part du tableau de Breughel qui illustre les vieux proverbes flamands "bavard comme une pie", "dire du mal de quelqu'un sur le gibet" (c'est à dire faire pendre quelqu'un en ayant dit du mal de lui), et "danser sur le gibet"⁴⁹. Mais il y greffe l'aventure du malheureux qui fut pris pour l'Espiegle et à cette occasion il peint de nouvelles couleurs le gibet et la corde qui auraient dû servir à l'exécution en kermesse si le condamné n'était mort de peur auparavant.

Parfois, il paraphrase l'un des tableaux du Maître et peint avec des mots ce que Breughel peignait avec ses couleurs⁵⁰. Ou alors c'est un tableau de Bosch qui naît dans notre imagination⁵¹, à entendre l'une de ses descriptions.

D'autres fois, il simplifie ses indications scéniques en évoquant le tableau ou le peintre qui lui a servi d'inspiration. La chambre de Videbolle est "comme un intérieur d'Ostade ou de Teniers"⁵², Olympia, comparée à la Joconde⁵³, ressemble à un "ange primitif italien chipoté par Burne-Jones,"⁵⁴ et dans La Farce des Ténébreux, Mamme est une naine "dans le style de Goya"⁵⁵, Tribor est "un personnage comme en peignit Jordens" et Dagut, un "capitan loqueteux et superbe, comme en grava Jacques Callot"⁵⁶. Jacques Callot dont "les figures carnavalesques" furent classées parmi le "vrai grotesque" par Baudelaire⁵⁷ avait déjà suggéré au dramaturge les portraits des

⁴⁹Wolfgang Stechow, Bruegel, (New York: Abrams 1969), p. 144.

⁵⁰Magie. I. p. 174; La Balade. II. p. 89; Marie. IV. p. 288, 290.

⁵¹D'un diable. III. p. 180; L'Ecole. III. p. 305.

⁵²La Balade. II. p. 47

⁵³Don Juan. IV. p. 44.

⁵⁴Ibid., p. 67.

⁵⁵Les Ténébreux. II. p. 252.

⁵⁶Ibid., p. 264.

⁵⁷Charles Baudelaire, "De l'Essence du rire" dans Oeuvres Complètes, vol. I, (Paris: Conard, 1923) p. 388.

vieillards qui peuplaient le vieil hôpital du Cavalier bizarre⁵⁸. La Luna du Club des menteurs est un personnage de Rubens⁵⁹ sur son automne; la Mort qui apparait dans Le Soleil se couche est celle de "Holbein, Durer ou Urs Graff"⁶⁰ et le mur du cimetière où l'on enterre Renatus est l'un de ceux "qu'eût aimé Laermans"⁶¹. Tous ces peintres que Ghelderode évoque peignent, pour la plupart, une imagerie fantastique, un monde de violence caricaturale et grotesque qui les apparente au monde du dramaturge belge.

Sur la scène de son théâtre il fait évoluer des marionnettes ou des masques. Dans son discours à l'occasion de la première représentation d'Ubu roi au théâtre de l'Oeuvre, Jarry déclarait:

Il a plu à quelques acteurs de se faire pour deux soirées impersonnels et de jouer enfermés dans un masque, afin d'être bien exactement l'homme intérieur et l'âme des grandes marionnettes que vous allez voir⁶².

Comme lui, Ghelderode écrit des pièces pour marionnettes⁶³. Or les marionnettes possèdent

...the mystery and power of the inanimate figure. The marionette is an ideal masque, suprahuman because it brooks no human familiarity and superhuman because it is able to embrace all human percepts as well as the shadows wherein they fade /.../. But more frequently, the Ghelderodian puppet is capable of greater transmutations. He shares with all inanimate objects in this curious world of the author, the ability to acquire prosaic life and to dispense the full measure of symbolism that comes from such metamorphosis. He

⁵⁸Le Cavalier. II. p. 9.

⁵⁹Le Club. IV. p. 101.

⁶⁰Le Soleil. V. p. 50.

⁶¹Sortie. III. p. 261.

⁶²Alfred Jarry, "Discours prononcé à la première représentation d'Ubu roi au Théâtre de l'Oeuvre, le 10 Décembre 1896, et publié en fac-similé autographe dans le tome XXI de "Vers et Prose" (avril-mai-juin 1910)" dans Tout Ubu, (Paris: Fasquelle, 1968) p. 19.

⁶³Les Femmes au tombeau et d'un diable qui prêcha merveilles sont toutes deux sous-titrées "mystère pour marionnettes" et il y a une représentation de marionnettes dans Le Soleil se couche.

then casts on the human thus born the mantle of his magic.⁶⁴

Quand ils ne sont pas des marionnettes, ses personnages eux-mêmes se mettent souvent à agir comme les petites poupées de bois. Les vieillards du Cavalier bizarre, "grappe de poupées"⁶⁵ dansent comme de raides marionnettes⁶⁶. Les morts qui sont sur la scène de Pantagleize sont "comique(s) à voir. On dirait des pantins au bout d'un fil,"⁶⁷. Dans Hop Signor, la foule fait sauter Juréal dans le ciel comme "une poupée"⁶⁸ et à la fin de la pièce une "marionnette disloquée, habillée en seigneur, avec plume et épée"⁶⁹ prendra sa place dans le drap qui la fait rebondir, tandis-que dans La Pie sur le gibet le patient mort de peur "s'effondre sur le gazon, comme une marionnette"⁷⁰.

Sur la scène de Ghelderode parti lui même à la recherche du "montreur de marionnettes et (du) sens de la pièce que nous jouons"⁷¹ toutes ces marionnettes sont à nouveau une manière de métaphore visuelle de la condition de l'homme destiné peut-être un jour à se retrouver face à face avec le tireur de ficelles.

⁶⁴David Grossvogel, The Self-Conscious Stage in Modern French Drama (New York: Columbia University Press, 1958)

⁶⁵Le Cavalier. II. p. 22.

⁶⁶Ibid., p. 25.

⁶⁷Pantagleize. III. p. 137.

⁶⁸Hop Signor. I. p. 49.

⁶⁹Ibid., p. 65. Il est intéressant de noter que Simon Laquedeem fait allusion au même jeu cruel du Hopsignorke dans Les Fastes d'enfer. I. p. 288-9.

⁷⁰La Pie. III. p. 15.

⁷¹Ghelderode, Les Entretiens, op. cit. p. 58.

Quant aux masques, ils hantent surtout le monde ensorien des carnivals ostendais. Ces carnivals se déroulent à la mi-carême, jour qui, dès l'origine, fut l'occasion d'interrompre les jeûnes et l'austérité pour se gorger et se saouler et suspendre ainsi, pendant vingt quatre heures, l'ordre de la société et de ses institutions. Tout le monde peut porter un masque ce jour-là, le fou devient roi, et le roi fou⁷². De jeunes folles se transforment en vieilles édentées⁷³, de pâles individus se métamorphosent en Dons Juans⁷⁴. Nous sommes en mars, mois pluvieux aux soirées orageuses⁷⁵. Ce n'est plus l'hiver, mais pas encore tout à fait le printemps. C'est pourtant le moment où la sève monte, où la vie, qui avait hiberné pendant de longs mois, éclate en un glorieux renouveau. C'est le moment où la ville en folie est peuplée d'êtres déguisés et inquiétants.⁷⁶ Or les masques remplissent le double rôle de cacher le visage et de le révéler à la fois. Ils cachent l'être profond sous "une grimace qui agit et persuade." mais ils le révèlent aussi car "le masque est le visage de la conscience"⁷⁷. Encore une fois nous nous trouvons en présence d'une métaphore visuelle. Ghelderode nous montre qu'

Il nous arrive à tous de nous considérer dans un miroir et nous demander qui nous sommes, quel est notre véritable visage. C'est que nous en avons plusieurs, nous changeons

⁷²Escorial. I. p. 79.

⁷³Masques. IV. p. 321.

⁷⁴Don Juan. IV. p. 33.

⁷⁵Il y a des orages dans: Piet Bouteille; Faust; Barabbas; Un Soir; Le Ménage; Masques; La Balade; Jaire; Sortie; Fastes. D'autre part, les amours de la Reine avec Folial dans Escorial eurent lieu par un soir d'orage (p. 83).

⁷⁶On trouve des masques de carnaval dans: Faust. p. 229; Don Juan p. 60; Un Soir; Pantagleize p. 71-73; Les Masques p. 316, 317, 324; Jaire p. 260; Les Ténébreux p. 281, 313; dans Barabbas, les apôtres portent des loups p. 140-144.

⁷⁷G. Buraud, Les Masques, (Paris: éd. du Seuil, 1948), p. 22.

fréquemment de visage. Et si nous simplifions, si nous nous considérons dans le Temps, nous n'en arrivons jamais à réduire ces aspects d'un être à un masque unique, originel modelé depuis des siècles peut-être. Nous ne sommes pas doubles, comme on l'a prétendu, nous sommes multiples, et dans cette aspiration à l'unité se trouve le plus secret et dévorant souci de l'homme⁷⁸.

C'est comme si Ghelderode appliquait ce qu'Antonin Artaud appelle

Le langage visuel des objets, des mouvements, des attitudes, des gestes, (...) à condition qu'on prolonge leur sens, leur physionomie, leurs assemblages jusqu'aux signes, en faisant de ces signes une manière d'alphabet⁷⁹.

On pourrait y ajouter les bulles de savon que Colomb s'applique à faire et qui par leur sphéricité éphémère préfigurent les rêves du voyageur⁸⁰, rêves de perfection et d'infini que partage Blandine Jaire dans sa soif de non-être⁸¹. On pourrait y ajouter aussi la béquille dorée et la couronne fantastique du roi de Colomb dont le royaume va "avec des béquilles"⁸². Le même Colomb possède un réveil qui avance toujours. C'est un souvenir de sa mère⁸³, celle qui lui donna la vie, et lui donna donc la mort par la même occasion. Ce réveil sonne son heure, l'heure du départ, l'heure de la mort aussi, autre voyage. La salle du trône d'Escurial avec son trône "bizarre et comme en équilibre"⁸⁴ symbolise la dangereuse folie du roi. Ses vêtements crasseux et ses pierres fausses⁸⁵ sont un signe extérieur de la crasse et de la fausseté de son âme.

⁷⁸Ghelderode, Les Entretiens, op. cit. p. 139.

⁷⁹Antonin Artaud, Le Théâtre et son double, Paris: Gallimard; idées, 1964) p. 136.

⁸⁰Colomb. II. p. 155, 158, 172, 173.

⁸¹Jaire. I. p. 219, 259.

⁸²Colomb. II. p. 161, 179.

⁸³Ibid., p. 159.

⁸⁴Escurial. I. p. 71.

⁸⁵Ibid., p. 69.

De même le bégaiement de Goulave⁸⁶ est signe de son impuissance, et la douleur du père Jaire devient visible, physique, quand il est pris d'une irrésistible envie de se gratter, "avec des ongles de fer..."⁸⁷. L'auteur emploie la même image, mais en la ridiculisant, quand Fergerite est prise, à entendre le nom de Capricant, d'un "urticaire d'amour" qui la fait se gratter furieusement⁸⁷. On retrouve de ces signes un peu partout⁸⁸ qui, en une image, en disent plus long que de longs discours. Ils jouent, par rapport à la pièce le rôle que la métaphore joue dans le poème. Ils contiennent l'essence d'un message total que l'auteur développe par la suite dans le poème ou dans la pièce.

Très souvent, les personnages dansent sur scène et expriment avec leur corps tout entier ce qu'ils n'ont su ou n'ont pu exprimer avec des mots. Ces corps qui se meuvent ne possèdent presque jamais la grâce, la joie, la liberté de corps vivants et mouvants. Bien au contraire, on ne danse dans le théâtre de Ghelderode que lorsqu'on est mort, ou lorsqu'on va mourir. Les moribonds du Cavalier bizarre dansent "la macabrée", car "c'est fête des vieux"⁸⁹. C'est une "lourde danse"⁹⁰ qui reprend à la fin de la pièce, "spasmodique", avec les vieillards qui tournent, "la bouche ouverte, les poings fermés comme de raides marionnettes."⁹¹ Dans Colomb, on assiste à "une invasion de plumes magnifiques" et les indiens dansent leur mort

⁸⁶ La Balade. II. p. 69.

⁸⁷ Jaire. I. p. 191.

⁸⁸ D'un diable. III. p. 148.

⁸⁹ nous retrouvons de ces "métaphores théâtrales" dans Faust p. 219 (la boule), p. 266 (la marche des gendarmes), p. 267 (le crieur qui a un point d'interrogation fixé sur sa tête); dans Don Juan. p. 80 (la plaie dans son pantalon); Dans Un Soir. p. 13 (le moulin qui tourne); Dans Pantagleize, p. 72 (les lunettes noires), p. 87 (le sabre démesuré du Général Mac-Boum).

⁹⁰ Le Cavalier. II. p. 19.

⁹¹ Ibid., p. 25.

"parmi (leurs) pyramides désuètes et (leurs) soleils dédorés."⁹². Dans Escorial le roi danse "à la mort". Il danse "comme un veuf, comme un bouc de sabbat, comme un satyre ancien..."⁹³. On trouve encore la "danse macabre"⁹⁴ de Bam-Boulah, la "saltation (...) sorcière"⁹⁵ des trois vieilles poissardes des Masques ostendais, et de Fergerite autour de Capricant⁹⁶, le tournoiement vertigineux de la guenon Cléopâtre chargée d'un squelette⁹⁷, la "danse nocturne" des apprentis bouffons⁹⁸, la danse raide et saccadée du Macabre dégingandé qui apparaît dans les hallucinations de Charles Quint¹⁰⁰ et la danse sinistre de la foule silencieuse de Marie la Misérable¹⁰¹.

La danse comme le rire, prend chez Ghelderode des connotations funèbres. Le rire ressemblait au rictus des têtes de mort, la danse rappelle la saltation des squelettes dans les tableaux moyenâgeux. La vision, dans son réalisme, nous fait frissonner car quiconque meurt

La mort le fait frémir, pâlir.
le nez courber, les veines tendre,
le col enfler, la chair mollir,
jointes et nerfs croître et étendre.¹⁰²

⁹²Colomb. II. p. 173, 174.

⁹³Escorial. I. p. 81, 82.

⁹⁴Pantagleize. III. p. 50, 55, 56.

⁹⁵Masques. IV. p. 321.

⁹⁶D'Un Diable. III. p. 182.

⁹⁷Les Ténébreux. II. p. 284.

⁹⁸L'Ecole. III. p. 316.

⁹⁹Ibid., p. 314.

¹⁰⁰Le Soleil. V. p. 50.

¹⁰¹Marie. IV. p. 279.

¹⁰²François Villon, "Le spectre de la mort" dans Le Testament.

Et il n'est de corps, si tendre, si précieux soit-il, qui ne subira tous ces maux une fois mort.

Ces corps qui s'agitent sous nos yeux portent en eux leur propre mort, leur décomposition, et ils l'expriment en une danse sinistre. Souvent, leurs mouvements rappellent ceux des marionnettes¹⁰³ car c'est le Tireur de ficelles qui nous a fait mortels. La beauté, la grâce ne sont que des enveloppes, des masques, qui servent à cacher la laideur grotesque et grimaçante du squelette qui nous habite.

III. LE THEATRE: "UNE ACOUSTIQUE"

Pendant que cette profusion de formes et de couleurs parle à nos yeux, bruits et musiques complètent l'envoûtement.

Le théâtre de Ghelderode est plein de foires, de kermesses, de processions religieuses et d'Ommegangs burlesques¹ et en cela aussi le dramaturge rejoint Artaud qui

...se propose de recourir au spectacle de masses; de rechercher dans l'agitation de masses inportantes, mais jetées l'une contre l'autre et convulsées, un peu de cette poésie qui est dans les fêtes et dans les foules, les jours, aujourd'hui trop rares, où le peuple descend dans la rue.²

On ne sait jamais très exactement à l'occasion de quoi ces fêtes ont été organisées, mais elles n'ont d'importance que parce qu'elles baignent les drames qui se déroulent sur scène dans leur atmosphère de bruit, de licence, de liesse et de désordre. Toute cette agitation extérieure est une métaphore théâtrale du climat de crise et du conflit qui déchire les personnages. On ne voit presque jamais ces processions³ mais on entend leurs rumeurs. Du point de vue théâtral, sans compter qu'il serait sans doute onéreux et encombrant

¹⁰³Le Cavalier. II. p. 25. Les Masques. IV. p. 321.
L'Ecole. III. p. 306, p. 314.

¹Liste des pièces où il y a une procession, une foire, une kermesse, un ommegang ou un cortège religieux: Faust; Barabbas; Pantagleize; Le Ménage; Les Femmes; La Balade; Jaire; D'un diable; Les Ténébreux; Hop Signor; Fastes; La Pie; Le Soleil; Marie.

²Antonin Artaud, Le Théâtre et son double, op. cit. p. 130.

³A part dans Christophe Colomb; L'Ecole des bouffons, Marie.

de faire paraître des foules sur scène comme on peut le faire au cinéma⁴, il semble plus effectif de faire entendre la foule que de la montrer, car le spectateur peut rarement, même dans un très grand théâtre, avoir la vue d'ensemble qui a créé l'atmosphère orangeuse d'une foule.

D'ailleurs Ghelderode se sert beaucoup de bruits venus du dehors. Dans Faust, on entend la pluie, les sirènes, les cloches, des crépitements de tir⁵, puis il y a "Vent. Grêle. Sifflets. Fusions. Bolides. Orages. Eclairs. Feux. Salves. Pièces d'artifice. Silence."⁶ Dans Escorial, nous l'avons vu⁷ les aboiements des chiens affolent le roi et le poursuivent. Ce sont les chiens de la culpabilité, qui avec "leur intuition" ont deviné que la Mort approche. Ils la saluent hargneusement, dans une "cacophonie désolante"⁸. La foule dans Pantagleize gronde "comme une meute de dogues"⁹. Un chien hurle dans les Masques ostendais¹⁰ et des dogues aboient lugubrement dans Sire Halewyn¹¹. Dans Jaire, le chien sait que la petite fille va mourir et il aboie et geint, hurle à la mort interminablement¹². Car les chiens ont de ces prémonitions, ils ont

⁴La foule des Enfants du paradis de Marcel Carné, par exemple, est tout à fait pareille à ce que serait une foule ghelderodienne si on la voyait. Elle ressemble d'ailleurs beaucoup à la foule dans Marie la Misérable.

⁵Faust. V. p. 214.

⁶Ibid., p. 228.

⁷Voir Supra, chapitre Les Personnages (aboiements des chiens), p.35.

⁸Escorial. I. p. 71.

⁹Pantagleize. III. p. 75.

¹⁰Les Masques. IV. p. 318.

¹¹Sire Halewyn. I. p. 98.

¹²Jaire. I. p. 187, 188, 190, 199, 210, 211, 256, 257.

un flair pour la mort¹³ et ils reconnaissent son odeur de décomposition¹⁴.

Quant aux cloches, elles ne sonnent jamais mariages ou naissances dans le théâtre du dramaturge belge. Ce sont de "terribles cloches"¹⁵, des cloches "funéraires"¹⁶ et "solennelles"¹⁷ qui ne font qu'annoncer, elles aussi, la mort.¹⁸

Quand un navire sombre dans la tempête
Quand l'incendie dévore les moissons...,
Quand le peuple se révolte, quand la guerre...¹⁹

A certains moments, c'est le silence qui parle²⁰, car Ghelderode comme Artaud, a compris que

Les mots parlent peu à l'esprit; l'étendue et les objets parlent; les images nouvelles parlent, même faites avec des mots. Mais l'espace tonnant d'images, gorgé de sons, parle aussi, si l'on sait de temps en temps ménager des étendues suffisantes d'espaces meublées de silence et d'immobilité.²¹

Les sons qui parviennent du dehors sont parfois discordants, cacophoniques, énervants, et d'autres fois harmonieux et agréables, mais ils sont toujours destinés à souligner ce qui se passe sur scène, à remplacer de longs discours, et par l'atmosphère qu'ils créent, à faire le pont entre nos sensations et nos émotions. Les cacophonies mettent nos nerfs à fleur de peau²², surtout quand ce

¹³Sortie. III. p. 229, 248.

¹⁴D'un diable. III. p. 153, 154, 157, 193, 215.

¹⁵Le Cavalier. II. p. 12.

¹⁶Jaire. I. p. 197.

¹⁷Marie. IV. p. 29.

¹⁸Le Cavalier, II. passim; Escorial, I. passim; Trois Acteurs, II. p. ; La Balade, II. p. 36 ; Jaire, I. p. 197 ; Sortie, III. p. 264 ; Le Soleil, V. p. 56; Marie, IV. p. 142, 187, 151, 225, 291.

¹⁹Le Cavalier. II. p. 12.

²⁰Fastes. I. p.

²¹Antonin Artaud, Le Théâtre et son double, op. cit. p. 133.

²²Escorial. I. p. 71; Les Masques. IV. p. 318.; Jaire. I. p. 219; L'Ecole. III. p. 296.

sont des musiques d'accordéon, de musette ou de cornemuse, qui agacent nos oreilles de leurs sons aigus et perçants²³ et nous mettent dans le même état d'exaspération, d'exacerbation que celui dans lequel sont les personnages. Nous n'avons plus besoin de nous identifier avec eux pour sentir ce qu'ils ressentent. De temps en temps, Ghelderode utilise des morceaux de musique classique connus pour accentuer et commenter ce qui se passe sur scène²⁴. Mais ce que l'on trouve le plus souvent, ce sont des chansons, dont l'auteur écrit les paroles et dont il laisse la musique à la discrétion du metteur en scène. Rares sont les pièces de Ghelderode qui n'en contiennent pas²⁵. Nous avons déjà vu comment la chanson D'Halewyn structurait toute la pièce²⁶. De même, la complainte du chanteur nocturne, nostalgique, déchirante, traverse la nuit d'Un Soir de pitié²⁷, Les Aveugles imperturbables continuent leur chant de marche d'un bout à l'autre de la pièce²⁸, et la chanson de Fergerite se prolonge pendant tout le premier acte, régulièrement interrompue par l'entrée de nouveaux personnages.²⁹

²³Le Cavalier. II. p. 19, 25; Colomb. II. p. 184; La Balade. II. p. 31; D'un diable. III. passim.

²⁴On trouve de la musique classique dans: Faust, p. 228, 285; Colomb, p. 182, 183; Trois Acteurs, p. 146; Adrian, p. 307; Le Menage, p. 187; Sortie, p. 265 (Bach), p. 268 (Shubert).

²⁵On trouve des chansons dans: Les Vieillards, p. 129, 130; Colomb, p. 166, 169, 184; Barabbas, p. 91-92; Pantagleize, p. 42, 68, 120, 121, 146; Adrian, p. 292; La Balade, p. 31, 32, 33, 34, 56, 61, 78, 108, 114, 125; Jaire, p. 196, 200, 217, 253, 255, 260, 263; Les Ténébreux, p. 225, 235, 242, 270, 272, 273; Hop Signor, p. 12, 13, 48, 51; Les Fastes, p. 274; La Pie, p. 11, 21, 15, 18, 35; L'Ecole, p. 292, 296, 330; Le Soleil, p. 35; Marie, p. 159, 160, 168, 178, 194, 207, 239, 240, 260, 261.

²⁶Voir Supra, p. 111.

²⁷Un Soir. IV. p. 11, 15, 19, 22.

²⁸Les Aveugles. V. p. 63, 67, 71.

²⁹D'un diable. III. passim.

A écrire ces refrains, Ghelderode semble s'en être donné à coeur joie comme si Philostène Costenoble, le croque-mort-poète qu'il avait en lui avait continué d'exister et d'écrire "ses vers de mirilton"³⁰ sous le couvert du parolier des chansons qui émaillent les pièces de notre auteur.

Mais le vrai poète, celui qui crée l'incantation par la magie de ses mots et du rythme de ses phrases, c'est Ghelderode, l'auteur de la prose que parlent ses personnages. On a dit qu'"un auteur dramatique flamand, écrivant en français, est confronté avec un problème qui semble insoluble: celui de la langue. La langue parlée qu'il s'agit de transposer en langue de théâtre." Car, en effet, "La Belgique est un pays où le langage est remplacé par une bouillie bilingue."³¹. Or, bien qu'il emploie des belgicisms typiques comme "carabistouilles"³², "septante"³³ pour le soixante dix des français et "savoir" au lieu du "pouvoir" français³⁴, la langue de Ghelderode est une langue luxuriante qui rappelle un peu celle de Villon ou de Rabelais. Elle est riche, imagée, redondante et semble être dans un perpétuel état de fusion et de transformation.

Qu'il emploie des archaïsmes ou des néologismes, le dramaturge tient son lecteur ou son spectateur dans un état de tension constante: ces mots que l'on comprend, mais que l'on ne fait que reconnaître sous un autre masque, font de la langue une pâte vivante à la texture épaisse et sensuelle au lieu d'être un simple outil de communication.

³⁰Ghelderode, "Les Fantômes d'Ostende", dans Le Journal de Bruges, 6 janvier 1951, cité par Roland Beyen, La Hantise du masque, op. cit. p. 172.

³¹Paul Willens, "A la recherche d'un langage", dans Marginales, nos. 112-113, mai 1967, p. 105.

³²Pantagleize. III. p. 61.

³³Barabbas. V. p. 84, 133; Pantagleize. III. p. 124; Magie. I. p. 134; D'un diable. III. p. 173, 195; Les Tenebreux. II. p. 274; Fastes. I. p. 292; La Pie. III. p. 28; Marie. IV. p. 150.

³⁴Le Ménage. V. p. 181; Barabbas. V. p. 102; La Balade. II. p. 74.

La Mort est "cimée" de plumes de paon³⁵, Nekrozotar "soiffe"³⁶, Le bedon de Simon Laquedeem est devenu "gigantal"³⁷ et Tribor sacre Abcaude "écuyer du Noiresque empire"³⁸; la langue se crée, comme si la musique des mots les portait à évoluer et à se transformer dans la bouche des personnages. Typique est le discours de Videbolle où les mots deviennent une incantation et où ils engendrent d'autres mots parla magie des sons plutôt que celle du sens

Barytonne, mascaron! T'époumone, ronronne, détonne, bombardonne! Gueule en welche, en bourgonche, en cacatois. Je ferai le contrepoint à coup de poings et le chorus angelorum. Oyez, Macabre aux blêmes oreilles.³⁹

Il n'est pas jusqu'à l'auteur lui même qui ne prenne la responsabilité de ces croissances, ou excroissances du langage: dans ses indications scéniques, il crée des mots comme "rauquement"⁴⁰ ou "obscuration"⁴¹ et fait ainsi du langage sa création propre.

Certains mots prennent un sens insolite comme la "corporation" qui décrit la danse des grâces de Don Juan⁴² et les "revenants" pour "ceux qui reviennent"⁴³.

Les dialogues sont émaillés d'expressions médiévales ou archaïques, bien que la langue soit en elle même moderne et actuelle. Les "céans"⁴⁴ les "trétous"⁴⁵, les "oncques"⁴⁶, "adoncques"⁴⁷ et "moult"⁴⁸,

³⁵Le Cavalier. II. p. 18.

³⁶La Balade. II. p. 91.

³⁷Fastes. I. p. 156.

³⁸Les Ténébreux. II. p. 274.

³⁹Colomb. II. p. 169; Le Ménage. V. p. 179.

⁴⁰Pantagleize. III. p. 79.

⁴¹Don Juan. IV. p. 38.

⁴²Marie. IV. p. 266.

⁴³Le Cavalier. II. p. 13.

⁴⁴Ibid., p. 16.

⁴⁵D'un diable. III. p. 183; Le Soleil. V. p. 38.

⁴⁶D'un diable. III. p. 189; Marie. IV. p. 150.

⁴⁷D'un diable. III. p. 187.

⁴⁸Jaire. I. p. 198.

les "on ne peut mie"⁴⁹ et l'usage de "devers"⁵⁰ pour "envers", et de "devant que" pour "avant de"⁵¹ donnent à son langage une couleur temporelle et situent ses pièces au temps médiéval même quand l'auteur donne des indications aussi vagues que "Jadis en Flandre". Pourtant ici aussi si Ghelderode met dans la bouche de l'un de ses personnages le mot de "pourtraicture"⁵² il prend à son propre compte un mot comme "vêture"⁵³ qui a des résonances aussi vétustes que le premier. Et soudain, ce langage daté devient celui de l'auteur même. On a bien dit de lui que

Tout son génie se condensait dans son parler, aux accents légendaires, créateur de mythologie et dont ses personnages multipliaient par ailleurs les facettes et dispersaient les échos. Grâce à ce langage imagé et percutant, ses improvisations prenaient une extraordinaire vigueur et notamment celles qu'il consacrait à lui-même et à ses contemporains. Tout se parait de cocasserie, devenait mystérieux ou étrange.⁵⁴

Et il pourrait assumer à son propre compte le discours de Foliant

Oui, c'est moi, le prince--de quoi?--des fols. Adoncques Foliant. Voyez ci mes patentes. M'entendez, pacants, gueules beurrées, le prince Foliant, des Cours de France, de Navarre et de Brabant, où je reçus la botte à l'entrefessure pour mon trop-parler fleuri, ma fine et vogelpiquante jactance. Il m'en reste, de cet esprit solaire--mais qu'en feriez-vous?⁵⁵

La langue des personnages, comme le masque de Don Juan, se colla à

⁴⁹Hop Signor. I. p. 26.

⁵⁰D'un diable. III. p. 191, 196; L'Ecole. III. p. 323.

⁵¹D'un diable. III. p. 200.

⁵²Le Soleil. V. p. 13.

⁵³Daniel Van Damme, "Ghelderode cet innocent visionnaire" dans Marginales, nos. 112-113, mai 1967, p. 25.

⁵⁴Marie. IV. p. 150.

⁵⁵Daniel Van Damme, op. cit. p. 29.

Ghelderode. Au cours de "l'étrange voyage en arrière que fut son existence", et par une espèce de mimétisme, "son langage s'émailla et se hérissa d'expressions vieilles ou de tours tombés en désuétude"⁵⁶ qui finirent par envahir son écriture⁵⁷ et son parler⁵⁸.

Partout, toujours, on trouve aussi des expressions très familières, argotiques, scatologiques qui font partie de la langue populaire vulgaire moderne.⁵⁹ Le langage est d'une vigueur et d'une verdeur saisissantes et il s'y mêle d'une manière insolite des métaphores poétiques⁶⁰. Pour ne donner qu'un exemple, le guetteur du Cavalier bizarre qui soupire

L'infini se dédore. Il fait pourpre. La plaine est en sommeil déjà, déployée pour les rêves.⁶¹

⁵⁶Voir langue des contes. Sortilèges etc.

⁵⁷Voir langue des Entretiens d'Ostende, et Entretiens avec Jean Stévo. etc.

⁵⁸Quelques exemples: Le Cavalier, p. 21, 23, 24; Faust, p. 228, 233, 239, 250, 255, 265, 268; Don Juan, p. 63, 93; Colomb, p. 162, 165, 166, 169, 171, 172, 174, 177, 179; Barabbas, p. 83, 85, 109, 125, 137, 142, 149, 151, 172; Trois Acteurs, p. 133, 137, 140, 144, 145, 146, 149; Un Soir, p. 25; Pantagleize, p. 53, 67, 71, 77, 80, 82, 83, 85, 86, 88, 89, 90, 98, 123, 129; Le Ménage, p. 191; Magie, p. 163, 170; Les Femmes, p. 204, 205; Adrian, p. 291, 292, 297; Masques, p. 318, 319, 323; La Balade, p. 34, 66, 93, 96; Jaire, p. 197; Sortie, p. 226, 266, 268, 271, 272, 277, 282; D'Un Diable, p. 156, 162, 164, 179, 181, 191, 205, 217; La Pie, p. 22; Les Ténébreux, p. 287, 298, 299, 314; Hop Signor, p. 14; Le Soleil, p. 37; Marie, p. 150, 214.

⁵⁹Quelques exemples: Piet Bouteille, p. 313 "le ciel gonflé"; Le Cavalier, p. 11 "le sommeil a cinq sens", p. 16 "la chute du soir", "plaines fiévreuses", "il fait pourpre", "la plaine...rêves", "l'infini se dédore", "marécages d'étain" Colomb, p. 159 "le baiser salé de la haute mer"; Barabbas, p. 81 "Tu es gonflé de larmes", p. 145 "L'orage gonfle, les étoiles ont vécu", "Et cette foule...démontée", p. 158 "la terre... étoiles"; Pantagleize, p. 102 "le soleil opéré de son éclipse" p. 78 "mon destin a des bleus"; Magie, p. 144 "une pensée...cruelle" etc.

⁶⁰Le Cavalier. II. p. 16.

⁶¹Ibid., p. 21.

demande aussi aux vieillards de "retenir (leurs) chiasses"⁶². Il n'y a que lui qui puisse se prétendre valide dans cet hôpital car

Ici, des vieillards, rien que des vieillards, indignes de votre attention; des vieillards ratatinés, déplumés, renâcleurs, décharnés, mal torchés, saliveurs. Leur nombre

Achille qui chique, Romain qui vesse, Gommaire qui module, Rombaut qui pèle, Simon qui buccine, Ghislain qui enfle, Arnold qui sèche, et cette ci-devant Vierge de la procession de Furnes, Maria qui lacryme debout! Parole d'honneur!⁶³

Ce vocabulaire argotique et scatologique se trouve aussi dans les indications scéniques⁶⁴, comme il se trouve dans les interviews de l'auteur⁶⁵ ou dans les lettres à ses amis⁶⁶.

Presque tous ses personnages, et on le lui a reproché⁶⁷, quel que soit leur degré de culture ou leur niveau social, quelle que soit aussi l'époque à laquelle ils vivent, parlent de la même façon, ou plutôt empruntent à Ghelderode son langage. Malgré le mélange avec des expressions très populaires et actuelles, c'est une langue surannée, empruntée, presque artificiellement stylée. Tous ses personnages emploient par exemple des passés simples ou des subjectifs plus-que-parfait, qui ne sont plus employés--et même là rarement--que dans la forme écrite. Diamotoruscant, diable de trente sixième catégorie⁶⁸ demande à Faust: "Pourquoi quittâtes-vous votre chambre et vos études?"⁶⁹, Colomb soupire "j'eusse aimé partir sans larmes."⁷⁰, Barabbas, le bandit, dit "On ne pourrait les faire assez

⁶²Ibid., p. 23.

⁶³Masques. IV. p. 318, 319; La Balade. II. p. 96.

⁶⁴Par exemple Les Entretiens, op.cit. p. 180.

⁶⁵Par exemple Lettre à M. Lupovici, cité par Roland Beyen, La Hantise du Masque, op. cit. p. 409.

⁶⁶Auréliu Weiss, Le monde théâtral, op. cit. p. 91.

⁶⁷Faust. V. p. 234.

⁶⁸Ibid., p. 233.

⁶⁹Colomb. II. p. 162.

⁷⁰Barabbas. V. p. 82.

solides, ces barreaux, car s'il arrivait qu'ils se rompissent, on verrait des geoliers avaler leur blessante lanterne!"⁷¹, et Judas se plaint "...les aveugles ont repoussé ma main. Comme si je leur eusse offert un tison ardent"⁷².

Les exemples sont innombrables, et tous les personnages se servent de ces formes comme si elles faisaient partie de la langue parlée journalière. Il est vrai que parfois l'usage de ces "nous nous rencontrassions"⁷³, "vous connussiez"⁷⁴, "que je l'aimasse"⁷⁵ ou "vous m'octroyâtes"⁷⁶ ajoutent par leur préciosité mal placée au burlesque de la pièce. Ghelderode le sait bien qui met des subjonctifs plus-que-parfait dans la bouche de Plumhail de Villehain⁷⁷, Mais le plus souvent ils sont là parce que les personnages et leur auteur connaissent les règles de la concordance des temps, et la respectent.

De même, on trouve beaucoup de formes interrogatives inversées qui, on le sait, ne font plus vraiment partie du langage parlé courant. Bacchus le cabaretier⁷⁸, Pantagleize⁷⁹, Charles Quint⁸⁰, Ludion⁸¹, Abcaude⁸², Jéraspel⁸³, tous emploient ces formes littéraires.

⁷¹Ibid., p. 107.

⁷²Pantagleize. III. p. 111.

⁷³Ibid., p. 133.

⁷⁴Adrian. V. p. 299.

⁷⁵La Balade. II. p. 59.

⁷⁶D' un diable. III. p. 172.

⁷⁷Un Soir. IV. p. 11.

⁷⁸Pantagleize. III. p. 43, 71.

⁷⁹Le Soleil. V. p. 39.

⁸⁰Les Ténébreux. II. p. 287.

⁸¹Ibid., p. 291, 297.

⁸²Ibid., p. 291

⁸³Gilbert Ganne: Interviews impubliables, (Paris: Bonn, 1952), p. 72-73.

Et quant à la syntaxe, elle est souvent bouleversée, et certaines phrases toutes simples prennent ainsi une valeur poétique, car il semble que la musique des mots ait présidé à ces mutations.

J'ai mis dans mes pièces le sens du rythme qui appartient à la phrase musicale. Les acteurs m'ont souvent dit qu'en me récitant ils éprouvaient une sorte d'euphorie. "Nous retenons vos textes avec facilité." Les phrases semblaient faites pour leur bouche. J'ai recherché certains mots qui sont là comme des couleurs ou des sons cuivrés.⁸⁴

affirmait Ghelderode. Et en effet, des phrases comme "Le directeur est un vieillard à nous pareil"⁸⁵, "étale est l'infini, sans joies ni peines"⁸⁶, "le soleil s'en va coucher; les brumes montent violettes"⁸⁷, "je ne m'en puis empêcher"⁸⁸ chantent. Les sons se coulent les uns dans les autres, ils se lient, et même si elles expriment des choses toutes simples, ces phrases appartiennent au domaine de la poésie. Angoissée, Edwiggha, la mère d'Halewyn crie "tes mains sont des serres souffrant de me rien saisir"⁸⁹. Et l'allitération accentue notre perception de son angoisse.

Parfois, les personnages font des réflexions sous forme de sentences qui sonnent comme des proverbes. "Mourir c'est métier aux hommes"⁹⁰, "Nous sommes des vivants, dont le propre est de rire"⁹¹, "Où Mort il y a, luxure ne manque!"⁹² s'écrie-t-on dans le Cavalier bizarre, Colomb soupire "qu'on n'est jamais si bien qu'au sein de sa

⁸⁴Le Cavalier. II. p. 14.

⁸⁵Colomb. II. p. 182.

⁸⁶Les Aveugles. V. p. 70.

⁸⁷Les Ténébreux. II. p. 224.

⁸⁸Sire Halewyn. I. p. 96.

⁸⁹Le Cavalier. II. p. 17.

⁹⁰Ibid., p. 18.

⁹¹Ibid., p. 23.

⁹²Colomb. II. p. 179.

famille"⁹³ et Marguerite de s'exclamer: "L'espérance est bonne fille".⁹⁴

A cause de tout cela, on a reproché à la langue de Ghelderode de ne pas être dramatique⁹⁵. En effet, on ne parle pas en poésie. Pourtant, quand on est sous pression, on a tendance à accentuer le rythme de son langage et à utiliser une langue plus figurée. En fait, la langue poétique devient naturelle quand le tempo s'intensifie. Il est vrai que bien souvent on ne parle pas comme les personnages ghelderodiens, mais après tout, leur auteur le faisait bien, lui. Jamais leur langage ne devient déclamatoire, jamais il ne manque de souplesse et de flexibilité, jamais il ne donne l'impression de ne pas être vécu.

Certaines répliques s'enchaînent en des jeux de mots qui en font des unités organiques. "Folial, ton métier est d'être gai"⁹⁶

⁹³Hop Signor. I. p. 25.

⁹⁴Auréliu Weiss, op. cit. p. 91 er ss.

⁹⁵Malgré^{nc}ré son immense maîtrise, notons pour finir que dans deux de ses meilleurs pièces Ghelderode fait parfois dire à ses personnages le contraire de ce qu'ils veulent dire. Adorno, qui vient d'assassiner Helgar et qui serait mis au billot s'il restait faire l'amour à Marguerite décide
Et puis, non!...Entre le billot et la couche d'une femme, je n'hésite pas. Mon cheval est rapide.(...)
Adieu! (Hop. Signor. I. p. 60.)

Et Porprenaz, menacé par Nekrozotar de ne plus avoir soif quand il sera mort, s'écrie:

Halte! Qu chantez-vous? Plus soif?...Monseigneur, vous parliez de mort et non de châtiment. La soif est torture aux damnés. Or je suis un parterre de vertus. (La Balade.II. p.3

Porprenaz l'ivrogne n'a qu'une raison de vivre: c'est sa soif. Or dans cette réplique, il semble dire qu'il ne veut pas du chaâtiment de la soif qui est torture auz damnés. S'il avait dit par exemple:

"Or je ne suis pas un parterre de vertus," il aurait impliqué qu'il voulait être damné, donc avoir soif.

⁹⁶Colomb. II. p. 162.

dit le roi "--le vôtre d'être poli"⁹⁶ répond le bouffon du tac au tac. Et Colomb rêve:

Colomb - J'ai foi dans les étoiles.

Reporter - Les étoiles? En effet, quelle belle nuit!

(...) Votre visage, sur ces paroles...vous étiez sublime.

Colomb - Je ne pensais à rien.⁹⁷

Par moments pourtant, le dramaturge tente de donner à certains de ses personnages un jargon particulier et de les personnifier ainsi. Ses nègres parlent anglais⁹⁸, mais c'est une langue que Pierrot⁹⁹ et le Gendarme¹⁰⁰ connaissent aussi. Sir Edward s'en sert occasionnellement¹⁰¹ et Ghelderode aussi, dans ses didascalies.¹⁰²

Dans Le Ménage de Caroline, Borax fait les fautes de français typiques des forains "M'ame Olympe l'estralucide", le professeur Honoré "presdigateur", l'"esquise" Paméla, ou un "antromoporphe"¹⁰³ dit-il.

Il y a à plusieurs reprises, l'emploi d'expressions flamandes, des jurons¹⁰⁴ que le public ne comprend probablement pas mais qui ajoutent à la couleur de cette langue française qui n'est pas de France.

Et quelquefois, Ghelderode imite Molière quand il fait parler

⁹⁷ Ibid., p. 157.

⁹⁸ Bam-Boulah dans Pantagleize, Béni-Bouftout dans Don Juan.

⁹⁹ Le Ménage. V. p. 191.

¹⁰⁰ Ibid., p. 202.

¹⁰¹ Le Club. IV. p. 105.

¹⁰² Colomb. II. p. 161, 170.

¹⁰³ Le Ménage. V. p. 180.

¹⁰⁴ Ibid., p. 179; Fastes. I. p. 283; La Pie. III. passim; Le Soleil. V. p. 19.

¹⁰⁵ Molière, Don Juan, acte II, scène 1 cf: Adrian. V. p. 301.

ses paysans en patois¹⁰⁵ et quand ses Ténébreux se livrent à une cérémonie digne de celle du Bourgeois Gentilhomme¹⁰⁶.

Dans Mademoiselle Jaire, les personnages

peuvent paraître inventés, mais leurs voix trahissent des modulations qu'on percevrait en nos jours d'écoute aigue. C'est à la recherche de ces timbres que l'auteur de ce Mystère s'appliqua. Il pense être arrivé à enregistrer certaines résonances curieuses des âmes, souci qui situe son jeu hors des époques convenues et dans le silence pur.¹⁰⁷

En effet, Jaire impuissant devant la mort de sa fille émet des bouts de phrases décousues, désarticulées. Et pendant l'agonie du Crucifié Blandine délire. Ses phrases se bousculent, s'enchevêtrent comme les émotions qu'elles tentent d'exprimer. Rien de plus touchant que la **colère bafouillante** du père, rien de plus immédiatement vécu que le délire de la ressuscitée. S'il existe un discours au fond de nos consciences, il doit être pareil à celui de Blandine, sans forme, avec des mots qui s'enchaînent par associations.

Ici encore Ghelderode préfigure Ionesco ou le long discours de Lucky dans En attendant Godot. Il crée des "résonances d'âmes" et elles nous touchent à un niveau primaire, pré-conscient, là où les mots n'ont pas encore perdu leur valeur, là où ils ne sont pas encore devenus des instruments de mensonge. Nous n'avons pas besoin de comprendre ce que dit Jaire pour ressentir son angoisse et sa colère. Nous n'avons pas besoin de comprendre les piaileries des trois Mariekes pour sentir ce que leur présence a d'atroce. Ce sont des pleureuses, elles escortent la mort de leurs cérémonies, et à force de la pratiquer, elles sont devenues aussi impénétrables qu'elle. Dans cette pièce, la langue prend valeur d'incantation et l'on a l'impression d'assister à des pratiques magiques où elle devient instrument de communication avec l'au-delà. On peut, ici

¹⁰⁶Molière, Le Bourgeois Gentilhomme, scène finale.
cf: Les Ténébreux. II. p. 248.

¹⁰⁷Jaire. I. p. 184.

¹⁰⁸Ghelderode, Les Entretiens, op. cit. p. 33.

encore, rapprocher Ghelderode, affirmant que

Sans cette incantation verbale qui le rend dépendant de la Magie, le Théâtre se désagrège de lui-même, s'émiette en paroles, renonce à sa primauté sur les autres formes littéraires et récuse son pouvoir obsessionnel ou possessionnel, ses prestiges.¹⁰⁸

d'Antonin Artaud qui disait que

...faire la métaphysique du langage articulé, c'est faire servir le langage à exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude: c'est s'en servir d'une façon nouvelle, exceptionnelle et inaccoutumée, c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique, c'est le diviser et le répartir activement dans l'espace, c'est prendre les intonations d'une manière concrète absolue et leur restituer le pouvoir qu'elles auraient de déchirer et de manifester réellement quelque chose, c'est se retourner contre le langage et ses sources bassement utilitaires, on pourrait dire alimentaires, contre ses origines de bête traquée, c'est enfin considérer le langage sous la forme de l'Incantation.¹⁰⁹

IV. LE THEATRE: "UN INSTRUMENT QUI PERMET D'ECHAPPER AU TEMPS"

Il est évident à présent que dans sa conception du théâtre, bien qu'il n'ait pas connu Artaud et qu'il ait précédé Ionesco, Beckett, Adamov ou Genet, Ghelderode a instinctivement rejoint le courant de pensées qui fut à l'origine du théâtre de notre époque.

Typique aussi de notre époque est le retour aux mythes de la civilisation occidentale. Mais en y retournant, Giraudoux, Cocteau, Anouilh, Sartre, pour ne citer qu'eux, se livrent tous à une "modernisation" de ces mythes qui chez tous prend la forme d'anachronismes évidents.

¹⁰⁹ Antonin Artaud, Le Théâtre et son double, op. cit. p. 67.

Chez Ghelderode, ces anachronismes semblent provenir de sa forme typique de fantaisie et d'imagination. Auréliu Weiss parle de

...cette suppression vertigineuse de tout écart de temps, ces superpositions et confusions d'époques qui ne sont pas de simples figures de style ou d'acrobatie philosophique...mais le reflet d'un état d'esprit réel.¹

Faust se fourvoie au vingtième siècle, le corps de Judas repose à la morgue dans la glace et le formol², Mademoiselle Jaire est ramenée à l'existence en une Bruges de l'époque bourguignonne. On se souvient de l'épisode biblique de la résurrection par Jésus de la fille de Jairus en Galilée³ ainsi que celle de Lazare en Béthanie⁴. L'auteur les mêle avec la Passion du Christ. Comme dans les rêves où le temps et l'espace n'ont plus la même consistance que pendant l'éveil, événements, Personnages, lieux, se mélangent et deviennent interdépendants. Il disait d'ailleurs de cette pièce que

...c'est médiéval et d'aujourd'hui, car le présent et le passé s'interfèrent et copulent (...) à un point que les poètes ignorent.⁵

De même, Christophe Colomb, sur le départ, est harassé par les éclairs de magnésium d'un reporter⁶ et quand il revient, il porte "une gabardine sur ses habits de style ancien"⁷. Il cite

¹Auréliu Weiss, Le Monde théâtral, op. cit. p. 21.

²Les Femmes. II. p. 205.

³Mattieu, 9:18-26; Marc, 5:22-43; Luc, 8:41-56.

⁴Jean, 11:17-46.

⁵Jacques De Decker, "Aimer mourir: Gloses ghelderodiennes" dans Marginales, nos. 112-113, mai 1967, p.89.

⁶Colomb. II. p. 156-7.

Sir Edgar Poe⁸, est accueilli par des "Vive Lindberg!"⁹ et assiste en statue à sa consécration par les américains du vingtième siècle¹⁰. D'autre part, il est accueilli en "Amérique du Sud" par Montézuma, l'empereur Aztèque du Mexique **emprisonné par Cortez et mort en prison**, qui, quand Colomb lui demande s'il parle français, répond: "C'est une langue élégante. Préfèreriez-vous l'anglais?"¹¹

Du point de vue du mélange des temps, il est intéressant de comparer cette pièce avec le Christophe Colomb de Claudel publié la même année. Claudel décrit son "drame historique" en collaboration avec Darius Milhaud en ces termes:

On voit Christophe Colomb mourant dans l'auberge de Valladoid où il s'est traîné pour demander au roi d'Espagne le moyen de repartir. Et à ce moment où tout son passé prêt à recevoir sa conclusion se retrace devant ses yeux, voici le héros en quelque sorte qui se dédouble et se fait pour nous le spectateur et le juge de sa propre épopée. C'est la ligne de l'horizon, vers l'ouest. C'est la colombe, image du Saint-Esprit, qui traverse la mer et qui vient apporter à Gênes entre les mains d'un enfant rêveur son message palpitant. C'est le navigateur aux Açores, à l'extrémité du monde, recevant les confidences entrecoupées de l'outre-mer et de l'autre-tombe. C'est le génie aux prises avec les créanciers, les courtisans, les pédants, les jaloux et les railleurs. C'est le capitaine domptant la rébellion. Et puis alors c'est l'heure de la Passion. C'est la critique et la contestation des petits esprits. C'est le Révélateur de Globe enchaîné par un cuisinier au ~~gât~~ de son navire, et

⁷ Ibid., p.176.

⁸ Ibid., p. 168.

⁹ Ibid., p. 176.

¹⁰ Ibid., p. 183-4.

¹¹ Ibid., p. 173.

¹² Paul Claudel, "Le drame et la musique" dans Positions et propositions, dans Oeuvres en prose, (Paris: N.R.F. "Pleiade" 1965), p. 153.

souffleté par la rage des hommes et la fureur des éléments. C'est l'ingratitude immense de toute la terre à l'exception d'une seule femme. C'est la mort qui approche et la colombe enfin, comme aux jours du Déluge, qui s'échappe et qui vient apporter et déposer un rameau cueilli à ce monde nouvellement émergé dans le sein du Pantocrator.¹²

Chez Claudel, les différents époques de la vie de Colomb se mêlent et se fondent. Mais chez Ghelderode, le mélange est encore plus hétéroclite, Colomb n'est plus Colomb. Il est aussi Cortez, tous les grands aventuriers de tous les temps, il est le poète et finalement Ghelderode et nous-mêmes. Le Colomb de Claudel est une créature rigide qui ne représente que lui-même. Celui de Ghelderode devient un symbole comme les personnages d'Ionesco, d'Arrabal ou de la plupart des dramaturges actuels. Le Colomb de Ghelderode, c'est l'homme réduit à ce qui fait le propre de la réalité humaine, un être engagé dans une quête éternelle, et qui possède le don de se regarder vivre et devenir. Une comparaison avec des pièces comme Le Roi se meurt d'Ionesco, L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie d'Arrabal ou même avec des pièces plus récentes encore par Armand Gatti, Georges Michel ou Rezvani, pour ne citer que ceux là, se révèle particulièrement intéressante. Le Roi Béranger, par exemple,

...c'est lui qui avait inventé la poudre. Il a volé le feu aux dieux puis il a mis le feu aux poudres. Tout a failli sauter. Il a tout retenu dans ses mains. Il a tout reficelé. (...) Il n'était pas commode. Il a installé les premières forges sur la terre. Il a inventé la fabrication de l'acier. Il travaillait dix-huit heures sur vingt quatre. Il était ingénieur en chef. Monsieur l'Ingénieur a fait le premier ballon, puis le ballon dirigeable. Enfin il a construit de ses mains le premier aéroplane. Cela n'a pas

réussi tout de suite. Les premiers pilotes d'essai, Icare et tant d'autres, sont tombés dans la mer jusqu'au moment où il a décidé de piloter lui-même. (...) Bien avant encore, quand il était petit dauphin, il avait inventé la brouette. (...) Puis les rails, le chemin de fer, l'automobile. Il a fait les plans de la tour Eiffel, sans compter les faucilles, les charrues, les moissonneuses, les tracteurs...¹³

Puis on apprend un peu plus tard qu'il a bâti Rome, New York, Moscou, Genève et fondé Paris. Qu'il a écrit l'Illiade et l'Odyssee qu'il était Shakespeare, en bref, qu'il était l'Homme, tous les hommes, les plus célèbres et les plus anonymes. De même, l'Empereur d'Arrabal se transforme sous nos yeux, en l'Homme, tous les hommes et toutes les femmes qui ont un jour ou l'autre peuplé cette planète. De même encore, la Zizi de Rezvani n'est pas seulement une femme, c'est la Femme, telle qu'elle sera dans un monde où elle aura pris la place de l'homme.

D'autre part, aucun des personnages qui entourent Béranger à ses derniers moments n'existe à proprement parler pour soi. Ils ne sont pas des individus ayant une histoire à eux et c'est la raison pour laquelle quand le Roi se meurt, ils s'effacent et disparaissent. Ils ne sont que des fonctions de la vie du Roi, dans laquelle ils ont rempli des rôles qui les ont rendus irremplaçables, mais qui à eux seuls les définissent entièrement. Chacun d'entre eux incarne et personnifie un aspect de cette vie, de même que les personnages dans le Christophe Colomb de Ghelderode incarnent différentes fonctions de la vie du voyageur. La bonne femme par exemple se transforme pour le héros en sa mère, en sa fiancée, en sa patrie¹⁴. Elle est toutes les femmes, elle est aussi tous les rôles féminins qui ont jamais été tenus dans sa vie. De la même manière, l'architecte d'Arrabal remplit à lui seul

¹³ Eugène Ionesco, Le Roi se meurt, (Paris: Larousse, 1968), collection "Nouveaux classiques", p. 134-5.

¹⁴ Colomb. II. p. 163.

toutes les fonctions de la vie de l'Empereur. A mesure que ce dernier se métamorphose, l'Architecte remplit le rôle correspondant, il est sa mère, il est le juge et finit par devenir, absorption suprême, l'Empereur lui-même. Ces deux personnages qui avaient commencé par exister et par se définir l'un par rapport à l'autre se rapprochent l'un de l'autre de plus en plus, jusqu'à ce que l'un finisse par physiquement absorber l'autre en le dévorant, et finalement jusqu'à ce qu'ils ne fassent plus qu'un. Nous retrouvons encore cette même dépendance des personnages les uns par rapport aux autres dans Victimes du devoir où le policier se transforme tour à tour en père, en psychologue, et joue par rapport à Choubert tous les rôles d'autorité masculine dans sa vie. En réalité dans tout le théâtre moderne s'est réalisé le vœux d'Artaud de voir les personnages se transformer en "véritables hiéroglyphes qui vivent et se meuvent" représentant "l'on ne sait quelle réalité fabuleuse et obscure que nous autres, gens d'Occident, avons définitivement refoulée"¹⁵. Et le génie de Ghelderode, c'est d'avoir anticipé ce qui est devenu le théâtre moderne.

Mais c'est là que s'arrête la ressemblance, car tandis que le théâtre de l'Absurde et celui qui l'a suivi montrent des tendances définitivement métaphysiques et psychologiques, le théâtre de Ghelderode ne possède ni les unes ni les autres.

Déjà dans Victor ou Les Enfants au pouvoir, pièce jouée pour la première fois le vingt-quatre décembre 1928 sur la scène de la Comédie des Champs-Élysées par le théâtre Alfred Jarry dans une mise en scène d'Antonin Artaud, pièce donc contemporaine du Barabbas de l'auteur belge, la plus grande partie de l'action se passe sur le plan psychologique et métaphysique. Victor, c'est avant tout une merveilleuse parodie de la pièce bourgeoise et elle pré-

¹⁵ Antonin Artaud, Le Théâtre et son double, op. cit., p. 91.

sente une histoire tout à fait traditionnelle, à part pour le personnage de Victor qui est enfant gigantesque, un fou, qui heureusement n'atteindra jamais "l'âge de raison", et à part aussi pour le personnage symbolique d'Ida Mortemart qui est un symbole de la société qu'elle représente: belle à la surface mais dégageant une odeur fétide de décomposition. Mais Victor, c'est aussi l'histoire d'un vrai enfant baudelairien, celui qui fait le mal naturellement et qui rêve de balayer tout ce qui est vieux et malade dans le monde qui l'entoure. En cassant l'oeuf, symbole de la vie et de la résurrection, il casse la continuation de la race. Il a cassé "le gros coco du dada"¹⁶, et annonce donc en quelque sorte que le coco du dada, qui en termes enfantins représente le fils du père, va mourir à la fin. Il prévoit donc sa propre mort, et la provoque symboliquement. La pièce contient donc un message: Victor n'est pas porteur de rédemption. Dans un monde sans Dieu, le Christ va mourir, sans pouvoir sauver les hommes. Nous sommes donc loin du théâtre de Ghelderode, théâtre de l'instinct avant tout où le message, quand il y en a un, est celui d'un être qui se cherche, pose toutes les questions mais ne possède aucune des réponses.

De même, le théâtre d'Ionesco est un théâtre psychologique dans la mesure où l'auteur a souvent recours à la psychanalyse dans ses pièces. Mais précisons tout de suite: il ne s'agit nullement du théâtre psychologique méprisé par Artaud et fait pour "élucider un caractère, pour la solution de conflits d'ordre humain et passionnel, d'ordre actuel et psychologique"¹⁷.

Il ne s'agit pas non plus dans ce théâtre

...de savoir si nous baisérons bien, si nous ferons la guerre ou si nous serons assez lâches pour faire la paix, comment nous nous accommodons de nos petites angoisses morales,

¹⁶Roger Vitrac, Victor ou Les Enfants au pouvoir, dans Théâtre I, (Paris: Gallimard, 1946) p. 13.

¹⁷Antonin Artaud, op. cit., p. 59.

et si nous prendrons conscience de nos "complexes" (ceci dit en langage savant) ou bien si nos "complexes" nous étoufferons.¹⁸

Il s'agit plutôt d'une recherche poétique et quasi-métaphysique de l'essence de l'être humain.

Le policier de Victimes du devoir soumet par exemple Choubert à une véritable descente dans son subconscient, descente d'autant plus théâtral qu'elle est mimée physiquement en une extraordinaire **métaphore visuelle**. Ionesco soumet son personnage à cette descente mystique dans les profondeurs de son être. Ghelderode ne se livre jamais à de telles plongées. L'être ghelderodien, nous l'avons vu¹⁹, semble posséder une sensibilité à fleur de peau qui le fait réagir comme par tropisme aux pressions du monde extérieur. Il est conscient d'un **magmas de sentiments confus et contradictoires** au centre de son être, et il tente de les exprimer. Mais jamais il ne part à la recherche de la source de ces sentiments. D'ailleurs, l'auteur belge déclarait :

Le théâtre est un art d'instinct. L'intrusion dans le théâtre de la psychanalyse ou de tout élément analytique me paraît **nocif**. L'auteur dramatique ne doit vivre que de vision et de divination, la part de l'intellect restant auxiliaire. La raison sert de contrôle aux constats de l'instinct. Freud? Ce doit être une mode, une conception précaire de l'Homme, frustré de sens divin. Et une mode et une servitude. J'ai vu naître cette mode. J'ai vu les ravages de cette mode. A mon avis, l'auteur qui soumet son oeuvre à un système de ce genre est contaminé, perdu. Cela revient à faire **du théâtre politique, ou confessionnel**, toujours la même erreur: il fera un théâtre

¹⁸ Ibid., p. 60.

¹⁹ Voir chapitre III: L'Être ghelderodien.

à sens unique et viager qui peut profiter à l'homme de lettres mais récuse l'Homme et nie toute liberté de création.²⁰

Et même si certains pièces, comme Sire Halewyn, peuvent se prêter parfaitement à une analyse freudienne, il est vrai que **Ghelderode**, lui, n'est jamais analytique, jamais intellectuel et que c'est en cela surtout que son théâtre est totalement différent de celui d'Ionesco, d'Arrabal ou de Beckett, pour ne citer que ceux là. C'est une qualité, en bien des endroits, mais cela l'empêche d'avoir la vision d'universalité que possèdent bien de pièces modernes.

L'"artisan" Ghelderode, comme il aimait à se nommer lui-même²¹ a donc fait un théâtre à sa mesure: Par bien de côtés, il a inventé, pour son propre usage, le théâtre de notre époque avec son aspect scénique et physique prédominant, mais par d'autres côtés, il est resté conventionnel, en marge de toute recherche technique, psychologique ou métaphysique. Il a suivi ses instincts et ce sont eux qui lui ont inspiré certaines découvertes qu'Artaud fit simultanément, mais ce sont eux aussi qui l'ont empêché de se lancer dans la même aventure que les dramaturges de l'Absurde, et c'est peut-être la raison pour laquelle il est resté un peu en marge d'être reconnu universellement. En avance pour l'époque où il écrivit, il n'atteignit pourtant jamais le point où commence le théâtre de l'Absurde qui lui succéda.

²⁰ Ghelderode, Les Entretiens, op. cit., p. 70-71.

²¹ Ibid., p. 71.

Conclusion

En suivant le processus de la création dans l'oeuvre de Michel de Ghelderode, nous avons pu voir comment il se servit de la "prima materia" qui s'offrait à lui pour en faire son propre univers dans lequel évoluent des personnages souvent semblables à lui. Et comment, sans rechercher certaines techniques scéniques originales, inconnues ou excentriques, **il a inventé pour son propre usage grand nombre des aspects du théâtre contemporain.**

Il se cherchait des racines: il a trouvé la Flandre. Mais ce qu'il appelle la Flandre n'est pas vraiment un lieu géographique ou historique, mais plutôt l'idée qu'il s'en faisait. La Flandre, c'est un paysage intérieur, un plat pays battu par la mer au temps de sa splendeur médiévale ou pré-renaissante qui se termina en apogée par le règne du grand empereur Charles Quint, flamand de naissance et de tempérament. C'est aussi la Flandre populaire et folklorique dont le tempérament oscille entre un mysticisme ascétique et une sensualité effrénée. C'est enfin une terre où se sont mêlés sang germanique et sang espagnol qui y ont laissé leur couleur. C'est donc parce qu'il avait besoin d'une "patrie morale" que Ghelderode s'est tourné vers la Flandre. Et comme la période de gloire de la Flandre fut le Moyen-âge, il se réfugia dans un Moyen-âge peint des couleurs de son imagination.

Il y a lancé ses personnages. Nous avons vu comment il se servait de la foule et d'une multitude de personnages-types dont

le nom et l'aspect physique sont la destinée et qui représentent toutes les catégories de la société, pour faire ressortir d'autre part l'isolement du personnage ghelderodien. Nous avons aussi vu comment, sous des apparences différentes, c'est toujours le même personnage qui se profile derrière les différents masques qui peuplent son théâtre. Ce n'est pas un être d'exception, loin de là. Mais sa solitude est telle qu'il en est réduit à l'individualité. Il est engagé dans une éternelle remise en question de son identité. Il ne se livre pas à l'introspection, et il semble qu'il ne fasse qu'assister, impuissant, aux mouvements vagues de son subconscient. Bien qu'il semble s'identifier à lui, le dramaturge belge ne lui épargne aucun des ridicules, des petitesesses, des mesquineries qui sont le lot de tous ses personnages. Car pour Ghelderode, c'est la condition humaine que d'être ridicule, petit, et mesquin.

Puis nous avons analysé l'itinéraire de l'être ghelderodien, cette conscience qui se cache derrière tous ses personnages. C'est un être essentiellement ambivalent, tiraillé, déchiré devant l'aventure qu'est la vie, et celle qu'est peut-être la mort. Il a peur de la mort, mais il a en même temps peur de la vie, il veut vivre, mais il serait reposant de mourir. Il cherche l'apaisement dans la Foi en un Dieu auquel il aspire, mais la Religion, qui s'est faite juge des actions des hommes et a ainsi créé le péché ne fait qu'aggraver son inquiétude. Il essaie donc de fuir dans le sommeil et dans le rêve mais dès qu'il s'endort, il est la proie de cauchemars atroces car son esprit, source de misère, prend ainsi le dessus. Il lui faut donc s'enfoncer dans les hallucinations provoquées par la boisson ou par la drogue qui libèrent son corps et laissent remonter à la surface sa vraie nature sensuelle. Comme le Moi n'est que rarement source de plaisir, l'être se tourne vers les autres. Mais il ne peut y voir que la projection de ses propres fantaisies d'espionnage, de mensonge, de mystification, de torture. Quant à l'amour, c'est le plus souvent un acte.

Il convoite la femme, car elle est volupté, mais il la craint car elle ne signifie que péché et souillure. Elle lui fait peur, et il ne conçoit de la posséder que par un acte violent et hostile. Il sent par ailleurs que toute création renferme un aspect féminin primordial, et plus qu'en aucun autre, il y a en lui deux êtres, homme et femme: car il est en même temps le père et la mère de son oeuvre, et pour cela voué à l'extrême solitude de la création. Mais au lieu d'être paralysé par ses ambivalences, elles deviennent la source vive qui le pousse à créer.

Tout ceci est loin de faire rire. Et pourtant nous avons vu que l'oeuvre du dramaturge belge est essentiellement comique, dans la mesure où l'on accepte la définition du comique de Baudelaire et ses catégories de comique significatif et de comique absolu. Dans ce cas, le comique ghelderodien irait du comique féroce et très féroce qui est le comique significatif poussé à l'extrême, au comique absolu qui est le grotesque, quand l'horreur confine au comique. Chez Ghelderode, le rire est toujours ambigu. Ce genre de comique, aussi lointain que possible de l'esprit français est d'une part un lien de l'auteur avec ses racines germaniques et espagnoles, et d'autre part un lien avec la tragi-comédie moderne qui elle aussi ne provoque jamais qu'un rire ambigu.

Pour finir, nous avons examiné sa dramaturgie. En tant qu'écrivain, il se sert de méthodes tout à fait conventionnelles mais fantaisistes pour le découpage de ses pièces ou celui de ses dialogues. Et c'est justement son manque de méthode, sa fantaisie dans le choix qui l'amène au côté moderne de sa dramaturgie: il sous-titre ses pièces comme le feront après lui Ionesco et tant d'autres dramaturges contemporains, en soulignant le fait que presque aucune d'entre elles n'est purement comique, ni purement tragique, mais plutôt entre les deux, comme l'est la vie pour l'homme de notre époque. D'autre part, se méfiant des mots et de

leur contenu intellectuel, il veut créer un spectacle qui parle aux sens. Son théâtre devient donc "une optique" où les lumières, les objets, les mouvements sont tous des métaphores visuelles qui renforcent le message transmis par les mots, et "une acoustique" où les sons créent une atmosphère et où la langue devient incantation. Par cette élaboration plastique et acoustique, Ghelderode rejoint encore une fois sans le savoir les principes d'Antonin Artaud que suivront les dramaturges du théâtre contemporain. Enfin, ses pièces sont pleines d'anachronismes, de mélanges de temps, car ses personnages, même quand ils sont bibliques ou historiques, sont toujours le Poète et un peu chacun d'entre nous. Ceci est aussi typique du théâtre actuel, mais tandis que les dramaturges contemporains se livrent tous à une recherche poétique et métaphysique de l'essence de l'être humain, le dramaturge belge fait un théâtre de l'instinct, avec des êtres qui restent à la surface. Ses héros sont comme lui des écorchés vifs, mais ils ne cherchent jamais à comprendre pourquoi ni comment ils souffrent.

Il y a des êtres qui vivent leurs aventures, et d'autres qui les inventent. Ghelderode fut de ces derniers, isolé et reclus pendant de longues années, mais vivant par procuration les aventures de ses héros.

...Le motif principal du théâtre, ce n'(est) pas la technique scénique, de trouver des timbres inconnus et des gesticulations excentriques, de trouver une optique inattendue ou des éclairages jamais vus: le motif profond du théâtre rest(e) l'homme, ou l'humain. Exprimer l'homme de son temps. Et à travers lui, l'homme éternel.

Et c'est à ce théâtre inconditionnel et intemporel que je suis revenu, très vite, après avoir erré, pendant cinq ou six ans, comme tous les dramaturges de mon époque pour qui le théâtre n'était pas une industrie ¹

¹Ghelderode, Les Entretiens, op. cit., p. 79-80.

déclarait Michel de Ghelderode lors des Entretiens d'Ostende. Mais par "homme de son temps", il semble avoir voulu dire "soi-même". Car c'est lui qui apparaît à chaque page de son oeuvre, homme médiéval et homme contemporain. Pour lui qui disait: "Ma mère me donna le jour en un siècle qui n'est pas le mien, ce dont j'ai moult enragé"², et qui faisait dire à Colomb: "Pardonnez-moi d'être distrait et de vous voir de haut mais je viens d'un autre monde, je ne fus guère du vôtre et je vais dans un autre monde"³, et à Faust: "en vérité je ne suis pas à ma place, ni dans mon costume ni dans mon époque"⁴, le théâtre devient donc un moyen de se créer un monde qui lui convenait mieux que celui dans lequel il vivait. Voilà l'originalité de son théâtre: c'est l'expression d'une conscience qui se fait elle-même durant le processus de la création.

Il nous touche et nous concerne dans la mesure où l'aliénation qu'il exprime est l'un des faits constants de notre époque, et dans la mesure aussi où il est, paradoxalement, puisque le théâtre est par définition un jeu de masques, une tentative d'expression intime.

²Ghelderode, Mes Statues, cité par Jean Francis, L'Eternel Aujourd'hui, op. cit., p.304.

³Colomb. II. p. 164.

⁴Faust. V. p. 315.

BIBLIOGRAPHIE

I OEUVRES DE GHELDERODE

1 OEUVRES THEATRALES¹

Théâtre. Paris: N.R.F. , 5 vols. 1950-1957²

Vol. I (1950) : Hop Signor! (édition originale: 1938, réédition: 1942) - Escurial (1928, 1943) - Sire Halewyn (1943; trad. néerl. 1936) - Magie rouge (1935, 1942) - Mademoiselle Jaire (1942) - Fastes d'Enfer (1943).

Vol. II (1952): Le Cavalier bizarre (1938) - La Balade du Grand Macabre (1935, 1943) - Trois Acteurs, un drame (1929) Christophe Colomb (1928, 1943) - Les Femmes au tombeau (1934) - La Farce des Ténébreux (1942).

Vol. III (1953) : La Pie sur le gibet (1938, 1943) - Pantagleize (1934, 1943) - D'un diable qui prêcha merveilles (1942) Sortie de l'acteur (1942)- L'Ecole des bouffons (1942).

¹14 pièces ont été publiées en anglais dans les deux Seven Plays traduits par George Hauger. (New York: Hill and Wang, 1960 et 1964)

Vol. I : The Women at the Tomb - Barabbas - Three Actors and their Drama - Pantagleize - The Blind Men - Chronicles of Hell - Lord Halewyn.

Vol. II: Red Magic - Hop Signor! - The Death of Doctor Faustus - Christopher Columbus - A Night of Pity-Piet Bouteille - Miss Jairus.

²Entre parenthèses, après chaque titre, on trouvera la date de l'édition originale, suivie éventuellement des dates des différentes rééditions.

Vol. IV (1955) : Un Soir de pitié (1929) - Don Juan ou les Amants chimériques (1928, 1942) - Le Club des menteurs (1943; paru d'abord dans Le Rouge et le Noir, 20 janv. 1932) - Les Vieillards (1925, 1943 : Jeudi Saint) - Marie la Misérable - Masques ostendais (1935, 1943).

Vol. V (1957) : Le Soleil se couche...(1942) - Les Aveugles (1943, 1949; trad. néerl. : 1936; préorig. dans l'Avant-Poste, nov-déc. 1936) - Barabbas (1932, 1949; trad. néerl. : 1931) - Le Ménage de Caroline (1935, 1943) - La Mort du docteur Faust (1926) - Adrian et Jusémina (1935) - Piet Bouteille

Oeuvres théâtrales non reprises dans l'édition Gallimard:

La Farce de la Mort qui faillit trépasser. Bruxelles: A l'Enseigne de "La Sirène", 1952.
Avait d'abord paru en néerl. : Jef Vervaecke en M. de Ghelderode. Van den Dood die bijna stierf, Vilvoorde-Brussel, (1925). Rééditions: 1932 et 1942.

Vie publique de Pantagleize, un acte (1926), dans Audace, janv. 1954.
Ecrit en 1932.

Le Sommeil de la raison, pièce inédite en trois actes, un prologue et un épilogue, dans Marginales, mai 1967, pp.117-144.

2 OEUVRES RADIOPHONIQUES

Théâtre d'écoute. Malines: C.E.L.F. , 1951

Le Singulier trépas de Messire Ulenspiegel (9 mai 1935).
Paru d'abord en néerl. : De Dood van Ulenspiegel, dans Volk, déc. 1937-fév. 1938. N.I.R. , 16 sept. 1935.
Radio-Bruxelles, 16 août 1941.

Le Perroquet de Charles Quint (13-14 février 1934).
N.I.R. , 26 mai 1934. I.N.R., 18 oct. 1936.

La Folie d'Hugo van der Goes (2-8 oct. 1935).

N.I.R. , 27 nov. 1935. Radio-Bruxelles, 18 oct. 1941.

3 PROSES

L'Histoire comique de Keizer Karel telle que la perpétuèrent jusqu'à nos jours les gens de Brabant et de Flandre.
Louvain: ed. de la Sainte Boutique, 1922.
Rééditions: Bruxelles: La Renaissance d'Occident, 1923; Carrefour, 1943. (Deux éditions différentes)

Pantagleize, dans La Flandre littéraire, 15 juin 1925.
Seconde partie d'un conte dont le texte intégral, daté de 1925, est resté inédit.

Sortilèges, Paris-Bruxelles: L'Essor, 1941.

"édition définitive": Liège-Paris: Maréchal, 1947.

Rééditions: "Marabout", 1962 et 1965. Le Jardin malade
a paru en 1943 sous le titre L'Hotel de Ruescas.

La Flandre est un songe. Bruxelles:Durendal, 1953.

4 COLLABORATION A DES VOLUMES

"On a souvent besoin...", dans J. Francis, L'Eternel aujourd'hui
de M. de G., Bruxelles: Musin, 1968, pp.120-128.

Le ms. orig., intitulé Trente ans après et daté de 1947,
présente des variantes notables.

5 COLLABORATION A DES REVUES

"Cinq poèmes de Madeleine Gevers", dans Les Cahiers de la Biloque,
X, 5, sept.-oct. 1960, pp. 203-204.

"Charles de Gand", dans Les Cahiers de la Biloque, X, 5, sept.-
oct. 1960, pp.195-198.

"Charles Quint raconté par son peuple", dans Les Cahiers de la
Biloque, I, janv.-fév. 1961, pp. 26-29.

"Maurice Cantens vu par M. de G.", dans Fantasmagie, 12, janv.
1963, pp. 4-7.

6 CORRESPONDANCE PUBLIEE

Lettres à Catherine Toth et André Reybaz, René Dupuy, Roger Iglé-
sis, Jean Le Poulain, Marcel Lupovici, Gilles Chanclin,
Georges Goubert, publiées par Catherine Valogne, dans
Revue d'histoire du théâtre, XIV, 2, 1962, pp. 118-156.

Hauger, Georges." Dispatches from the Prince of Ostrelande",
dans Tulane Drama Review, VIII, 1, Fall 1963, pp. 24-32.
Extraits d'une vingtaine de lettres à G. Hauger, traduites
par le destinataire.

Lettre à Roland Beyen "Bruxelles, le 4 octobre 1953. Fête de
Saint François d'Assise", dans Marginales, mai 1967,
p. 95.

Lettre à Suzanne de Giey, dans Marginales, mai 1967, p. 31.

Stevo, Jean. Collection particulière.

8 INTERVIEWS

Stevo, Jean. "Entretiens avec M. de G.", dans Synthèses, avril 1954.

Ghelderode, Michel de. Les Entretiens d'Ostende, recueillis par Roger Iglésis et Alain Trutat. Paris: L'Arche, 1956.

Draper, Samuel. "An Interview with M. de G.", dans Tulane Drama Review, VIII, 1, Fall 1963.

Hellyn, Paul. "M. de G. et la solitude", dans International Theatre Information, été 1972, pp. 7-12.
 Trad. anglaise: Solitude and M. de G., pp. 12-16. (Extraits d'un entretien enregistré le 26 juin 1956.)

II OUVRAGES CONCERNANT GHELDERODE

1 LIVRES

Beyen, Roland. Michel de Ghelderode ou La Hantise du masque. Essai de biographie critique. Bruxelles: Palais des Académies, 1971, 538 p.

_____ . Ghelderode. Paris: Seghers Théâtre, 1974, 228 p.

Debert-Malaquais, Elisabeth. La Quête de l'identité dans le théâtre de M. de G. Paris: Ed. Universitaires, 1967, 158 p.

Decock, Jean. Le Théâtre de M. de G. Une Dramaturgie de l'anti-théâtre et de la cruauté. Paris: Nizet, 1969, 217 p.

Francis, Jean. M. de G. Dramaturge des pays de par-deça. Bruxelles: Labor, 1949, 147 p.

_____ . L'Eternel aujourd'hui de M. de G.. Spectrographie d'un auteur. Bruxelles: Louis Musin, 1968, 538 p.

Stevo, Jean. Office des ténèbres pour M. de G. Bruxelles: André de Rache, 1972, 103 p.

Vandromme, Pol. M. de G. Paris: Ed. Universitaires, 1963, 125 p., "Classiques du XXe siècle", 61.

Weiss, Auréliu. Le Monde théâtral de M. de G. Paris: Librairie 73, 1966, 106 p.
 Paru d'abord, partiellement, dans Tulane Drama Review, VIII, 1, 1963, pp. 51-61 : "The Theatrical World of M. de G." .

La Nervie, no VII-VIII, 1932, 38 p.

L'Avant-Poste, "Michel de Ghelderode, Dramaturge ou conteur", mai-juin 1938, 97 p.

Les Cahiers de la Biloque, X, 5, sept.-oct. 1960, pp. 193-240.

Tulane Drama Review, VIII, 1, Fall 1963, pp. 11-71.

Marginales, Bruxelles, no 112-113, 144 p.

3 ARTICLES ET LIVRES CONSACRES PARTIELLEMENT A GHELDERODE

Abel, Lionel. "Our Man in the Sixteen Century: M. de G.", dans Tulane Drama Review, VIII, 1, 1963, pp. 62-72.

André, Lucien. "Notre présence", dans Les Lettres Françaises, (éd. belge), 26 août 1949, p. 9 (Que vaut le théâtre de G.?).

Barjavel, René. Journal d'un homme simple, Paris: Chambriand, 1951, 257 p.
Voir le chapitre "Dieu est pour Barabbas" (3-17 août 1950), pp. 193-212.

Bealu, Marcel. "D'une salubre odeur de sapin", dans Marginales, mai 1967, pp. 56-58.

Beyen, Roland. "Les goûts littéraires de M. de G.", dans Les Lettres romanes, XXIV, 1970, pp. 34-72 et pp. 132-167.

_____. "Franz Hellens et M. de G.", dans Franz Hellens. Bruxelles: de Rache, 1971, pp. 206-220.

_____. "M. de G.", dans Dizionario critico della Letteratura francese, diretto da Franco Simone. Torino: 1972, Vol. I, pp. 476-480.

Bodart, Roger. "M. de G. et son théâtre", dans Les Annales, no 199, mai 1967, pp. 37-50.

Bogaert, Elisabeth. "Le masque dans le théâtre de M. de G.", dans Romanica Gandensia, XII, 1969, pp. 107-133.

Bosquet, Alain. "Notes pour un bilan 1953", dans Combat, 4 fév. 1954.

_____. "M. de G.: un prince du baroque", dans Combat, 3 avr. 1962.

- Chanal, Henri. "Avant de monter Sortie de l'acteur", dans Marginales, mai 1967, pp. 74-75.
- Closson, Herman. "Rapport sur le prix triennal de littérature dramatique 1954", dans Bulletin de l'A.R.L.L.F., 1955, xxxii, pp. 299-304.
M. de G.: pp.302-304.
- Cluzel, Magdeleine E. . . Présences. Entretiens sur l'art. Paris: Maison-neuve, 1952.
M. de G.: pp. 87-113. Trad. ang. : Glimpses of the Theatre and danse. Introductory letter by M. de G. . (Brussels, oct. 15 1952). Translated from the French by Lily and Baird Hastings. New York: Kamin publishers, 1953. Chap. I: "M. de G., storyteller and Flemish dramatist", pp. 15-30.
- Corvin, Michel. "G. ou le triomphe de la mort", dans Recherches et débats du C.C.I.F., 44, oct. 1963, pp. 142-155.
- Culot, J.M.. "Bibliographie de M. de G.", (15-4-38), dans L'Avant-Poste, mai-juin 1938, pp. 87-96. (no G.)
- Cvitanovic, Dinko. "G. y la tradicion bufonesca", dans Cuadernos del Sur, 1967, pp. 119-126.
- Damien, Côme. "M. de G. chez lui", dans Les Cahiers de la Biloque, X, 5, sept. oct. 1960, pp. 234-240.
- De Bock, Paul Aloise. "Hommages. M. de G. avril 1898 - avril 1962", dans Théâtre de Belgique, no 15-16, 1962, pp. 39-44. Traduction anglaise: Ibid., pp. 45-49. Trad. esp.: dans Sur (Buenos Aires), sept.-oct. 1962, pp. 55-62.
- De Decker, Jacques. "Aimer mourir: Gloses ghelderodiennes", dans Marginales, mai 1967, p. 94.
- Dort, Bernard. "Extrait d'une lettre", dans Marginales, mai 1967, p. 94.
- Draper, Samuel; Fox, Renée; Sheffer, Isaiah; Lion, Eugène; Fowlie, Wallace; Hytier, Jean. (Letters to the Editor), "Modern Dramatist", dans The New York Times Book Review, April 22, 1962.
- _____. "Michel de Ghelderode: 1898-1962", dans The Commonweal, Vol. LXXVI, 7, 1962.
- _____. "M. de G.: A Personal Statement", dans Tulane Drama Review, Fall 1963, pp. 33-38.

- _____ ; Alworth, Lois. "Bibliography on M. de G.", dans M. de G., The Strange Rider and Seven Other Plays. New American Translations by Samuel Draper. Acting Edition. New York: The American Friends of M. de G., Curtis Brown Ltd., 1964, pp. 353-356.
Repris dans Modern Drama, déc. 1965, pp. 332-334.
- _____ . "Ghelderode, Playwright of Innocence", dans Los Angeles Times-Calender, Sunday, Oct. 8, 1967.
- Fleischman, Théo. "A propos de la création de Sire Halewyn: M. de G. et la radio", dans Les Beaux-Arts, Bruxelles, 14 janv. 1938, p. 25.
- Francis, Jean. "Un théâtre qui a poings et gueule", dans Les Lettres Françaises (éd. belge), 9 sept. 1949, pp. 9-10/ (Un débat qui prend de l'ampleur. Franz Hellens, Jean Francis et Ch. L. Paron examinent l'attitude et la littérature de M. de G.).
- _____ . "L'Univers de M. de G.", dans La Revue Théâtrale, nos 9-10, 1949, pp. 47-56.
Repris partiellement dans M. de G. dramaturge des pays de par-deça. Bruxelles: Labor, 1949.
- Gaillard, Jean-Jacques. "Séraphin électrifié", dans Marginales, mai 1967, pp. 38-41
- Gerard, Michèle. "Jeu et réalité. Le Comédien dan l'oeuvre de M. de G.", dans Cahiers Renaud-Barrault, no 61, avr.-mai, pp. 108-127.
- Grisay, A.. "Bibliographie de M. de G.", dans Le Livre et l'Estampe, no 31, 1962, pp. 186-194.
-Avec "Erratum et note complémentaire", dans le no 32, 1962, pp. 327-328 ; et "Complément", dans le no 39-40, 1964, p.272, et dans le no 55-56, 1968, p.212.
- Grossvogel, David I.. "The Self-Conscious Stage in Modern Drama". New York: Columbia University Press, 1958.
M. de G.: pp. 254-310.
Réédité sous le titre de 20th Century French Drama. New-York-London: Columbia University Press, 1961, 378 p. (A Columbia Paperback, 22).
- _____ . "Le Bruit et la couleur", dans Marginales, mai 1967, pp. 98-102.
Extrait, correspondant aux pp. 266-273 de l'éd. de la version remaniée de Fernand Crommelynck and M. de G.: Two Farce Authors and an Attempt to Situate an Aspect of the Contemporary Theater. Thèse de doctorat, Columbia University, 1954, 326 p.

- Guicharnaud, Jacques. Modern French Theatre from Giraudoux to Genêt. New-Haven and London: Yale University Press, 1967. Chapter 8: "Poetic Words and Deeds: Audiberti, Ghelderode, Vauthier, Schéhadé". (M. de G.: pp. 164-169).
- Guiette, Robert. "Extraits d'un carnet de notes", dans Marginales, mai 1967, pp. 13-16.
- Hanse, Joseph. "Nos Lettres vues de Paris. Communication faite à la séance mensuelle du 9 mai 1959", Bruxelles: Palais des Académies, 15 p. M. de G.: pp. 3-4. Tiré à part du Bulletin de L'A.R.L.L.F., XXXVII, 1959, pp. 81-93 (M. de G. pp. 81-82).
- Hauger, Georges. "Notes on the Plays of M. de G.", dans Tulane Drama Review, 1959, pp. 19-30.
- Hellens, Franz. "M. de G.", (1938), dans L'Avant-Poste, mai-juin 1938. Repris dans M. de G.. Théâtre. (1943), et dans F. Hellens. Style et Caractère. Bruxelles: La Renaissance du Livre.
- _____. "Préface", dans M. de G.. Sortilèges. (1947). Repris dans Arts, 21 août 1953: "M. de G. conteur. Les Confessions d'un bon diable", et, avec des variantes notables, dans F. Hellens. Essais de critique intuitive, Bruxelles-Paris-Amiens: Sodi, 1968, pp. 205-208: "M. de G. Conteur".
- _____. "Un de nos trois ou quatre écrivains vivants...", dans Les Lettres Françaises (éd. belge), 9 sept. 1949, p. 10. (Un débat qui prend de l'ampleur. Franz Hellens, Jean Francis et Ch.-L. Paron examinent l'attitude et la littérature de M. de G.).
- _____. "Dramaturge ou conteur?", dans Marginales, mai 1967, p. 52.
- Hellman, Helen. "Hallucination and Cruelty in Artaud and G.", dans The French Review, oct. 1967, pp. 1-10.
- _____. "Splendors of Hell: A Tragic Farce", dans Renaissance, automne 1967, pp. 30-38.
- Hellyn, Paul. "Cette voix qui me parle", dans Marginales, mai 1967, p. 30.
- Henahan, Donal, "Pantagleize", Based on G.'s Play Has Premiere at Brooklyn College", dans New York Times, Tuesday, April 10, 1973 (Music: Opera by Starer).
- Herman, René. "La foi d'un folkloriste", dans Marginales, mai 1967, pp. 45-48.

- Herz, Micheline. "Tragedy, Poetry and the Burlesque in G.'s Theatre", dans Yale French Studies, no 29, 1962, pp. 92-102.
- Iglesis, Roger. "Une démangeaison de l'âme", dans Marginales, mai 1967, pp. 103-104.
- Konupec, Jiri. "Tance zivota a smitri", dans Divaldo, Prague: 1966, no 3.
Trad. franç. : "Danse de la vie et de la mort dans l'oeuvre de M. de G.", dans L'Athénée, Liège, mars-avril et mai-juin 1967, pp. 64-69 et 56-61.
- Larbalet, Jean-Pierre. "Le Journal d'une âme", dans Marginales, mai 1967, pp. 59-62.
- Lefebvre, Fernand. "Présence de la Belgique", dans Les Lettres Françaises (éd. belge), 5 août 1949, pp. 9 et 10.
- _____. "N'exagérons rien...", dans Les Lettres Françaises, 26 août 1949, p. 9. (Que vaut le théâtre de M. de G.?).
- Levitt, Paul. "Ghelderode and Puppet Theatre", dans The French Review, Vol. XLVIII, no 6, may 1975, pp. 973-980.
- Lupovici, Marcel. "M. de G. est parmi nous", dans Marginales, mai 1967, pp. 4-6.
- Marques, René. "El Teatro de G.", dans Asomante, XVIII,3, 1962, pp. 7-19.
- Meyer, Paul. "G. ambassadeur contrefait", dans Les Lettres Françaises, (éd. belge), 26 août 1949, p. 9. (Que vaut le théâtre de M. de G.?)
- Mogin, Jean. "Esquisse pour un portrait", dans Marginales, mai 1967, pp. 7-12.
- Muret, Philippe. "M. de G. et l'Histoire. A propos d'un livre récent", (J. Francis. L'Eternel aujourd'hui de M. de G) dans Archives et Bibliothèques de Belgique - Archief en Bibliotheekwezen in België, - , XLI, 1970, no 3-4, pp. 556-572.
- Neuhuys, Paul. "Le Manuscrit jaune", dans Marginales, mai 1967, pp. 36-37.
- Nicoletti, Gianni. "Dieu et la poésie dans l'oeuvre de G.", dans Marginales, mai 1967, pp. 111-116.
- Owen, Thomas. "D'un jardin malade", dans Marginales, mai 1967, pp. 53-55.
- Pankowski, Marian. "La Quête de Dieu par le soufre", dans Marginales, mai 1967, pp. 107-110.

- Pieyre de Mandiargues, André. "Lettre à M. de G.", (1962), dans Marginales, mai 1967, p. 51.
- Pronko, Léonard. Théâtre d'Avant-Garde. Beckett, Ionesco et le théâtre expérimental en France. Paris: Denoel, 1963. M. de G.: pp. 199-218.
- Raine, Jean. "Souvenirs d'un montreur de lanterne magique", dans Marginales, mai 1967, pp. 22-24.
- Robles, Emmanuel. "Bruxelles, 71 Rue Lerfancq", dans Marginales, mai 1967, pp. 33-35.
- Rosenthal, Manuel. "M. de G., mon ami, mon frère", dans Marginales, mai 1967, pp. 19-21.
- Semenoff, Ivan. "Souvenirs", dans Marginales, mai 1967, p. 12.
- Stengele, Roger. "Un pêcheur en goguette", dans Marginales, mai 1967, pp. 81-83.
- Stevo, Jean. "M. de G. ou Le Théâtre de la Cruauté", dans Courrier du Littoral, 1953.
- _____. "M. de G. Prince des lettres belgiques en Occident", dans Le Courrier de Bruges, 24 juillet 1954.
- _____. "Analyse spectrale de M. de G.", dans Les Cahiers de la Biloque, X, 5, sept.-oct. 1960, pp. 199-202.
- _____. "Visages de M. de G.", dans Revue Générale belge, XCVIII, mai 1962, pp. 45-57.
- _____. "Une belle exposition en hommage à M. de G.", dans Courrier du Littoral, Ostende, 12 avr. 1963.
- _____. "La Haute solitude de G.", dans Le Théâtre 347, Programme d'inauguration du théâtre de M. Lupovici, le 22 nov. 1963.
- _____. "M. de G. et l'objet", dans Iô: Critiques - Poésie - Idées, 10 avr., mai-juin 1966, pp. 38-43.
- _____. "Ghelderode fut cet homme...", dans Revue Nationale, 414, avr. 1969, pp. 97-101.
- Stolarek, Zbigniew. "Cette après-midi, il pleuvait sur la ville", dans Marginales, mai 1967, pp. 76-80.
- Trousseau, Raymond. "L'œuvre et les thèmes de M. de G.", dans Le Flambeau, 1960, pp. 657-667, et 1961, pp. 84-95.
- Valogne, Catherine. "M. de G. et ses interprètes", dans Revue d'Histoire du Théâtre, avr.-juin 1962, pp. 113-117.

- Van Damme, Daniel. "G., cet innocent visionnaire", dans Marginales, mai 1967, pp. 25-29.
- Vandegans, André. "Le Mystère de la Passion et Barabbas", dans Revue des Langues Vivantes, 1966, pp. 547-566.
- _____. "Aspects d'Escurial", dans Marginales, mai 1967, pp. 65-73.
- _____. "G., Andréev, et la genèse de Mademoiselle Jaire", dans B.A.R.L.L.F., XLVI, 3, pp. 198-225.
- _____. "Escurial et Hop-Frog", dans Revue des Langues Vivantes, 1968, pp. 616-619.
- _____. "Reflets hugoliens dans Escurial", dans Revue Littéraire de la France, mars-avr. 1969, pp. 262-268.
- Verboom, René. "Au temps du mépris et de la violence", dans Le Journal des Poètes (Bruxelles), oct. 1962, p. 5.
(Extrait d'une lettre de Verboom à Pierre Bourgeois).
- Viviane, Gérard. "Un véritable auteur populaire", dans Marginales, mai 1967, pp. 63-64.
- Wellwarth, George. "M. de G.: The Theatre of the Grotesque", dans Tulane Drama Review, 8, 1, Fall 1963, pp. 11-23.
- Wolfsen, Alain. "Le Paradoxe du pantin", dans Marginales, mai 1967, pp. 49-50.
- Willems, Paul. "A la recherche d'un langage", dans Marginales, mai 1967, pp. 105-106.

III SOURCES SECONDAIRES

- Alquié, Ferdinand. Philosophie du Surréalisme. Paris: Flammarion, 1955.
- Armstrong, Edward. The Emperor Charles V. 2 Vols. 2nd ed. London: Mac Millan & co Ltd, 1910.
- Arrabal, Fernando. Théâtre panique. vol. 4: L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie. Paris: Christian Bourgeois éd., 1967.
- Artaud, Antonin. Le Théâtre et son double. Paris: Gallimard, idée, 1964.
- Baudelaire, Charles. Les Fleurs du Mal. Paris: Garnier, 1958.
- _____. "de l'Essence du rire", dans Oeuvres complètes. vol.1 Paris: Conard, 1923.

- Bentley, Eric. The Playwright as Thinker. New York: Harcourt, Brace & World Inc., 1946; reprint ed. 1967.
- _____. The Life of Drama. New York: Atheneum, 1967.
- Bergson, Henri. Le Rire. Essai sur la signification du comique. Paris: P.U.F., 1969.
Première édition: F. Alcan, 1900.
- Bertin, Charles. Two Plays: Christopher Comlombus and Don Juan. Translated by William Jay Smith. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1970.
- Bianquis, Geneviève. Faust à travers quatre siècles. Paris: Droz, 1935.
- Bloch, Marc. La Société féodale. Les classes et les gouvernements des hommes. Paris: Albin Michel, 1949.
- Calmette, Joseph. Le Monde féodal. Paris: P.U.F., 1951.
- Calvert, Albert. The Escorial. London: John Lane, 1907.
- Caminade, Pierre. Image et métaphore. Paris: Bordas, 1970.
Collection "Etudes Supérieures".
- Carrouges, Michel. André Breton et les données fondamentales du Surréalisme. 6e ed. Paris: Gallimard, 1950.
- Caws, Mary Ann. André Breton. New York: Twayne Publishers inc., 1971.
- Chambers, sir Edmund Kerchever. The Medieval Stage. London: Oxford University Press, 1903; reprint ed. 1954, 2 vols.
- Chastellain, Georges. Oeuvres. 5 vol. publiés par M. le Baron Kervin de Lettenjove. Bruxelles: F. Heussner; vol.1 et vol.2: 1863; vol. 3, vol.4 et vol 5: 1864.
- Clark, Barrett H.. European Theories of the Drama. New York: Stewart & Kidd co, 1918; revised ed. Barrett H. Clark, 1947; newly revised ed. Crown Publishers Inc., 1965.
- Claudiel, Paul. Le Livre de Christophe Colomb. Drame lyrique en deux parties. Paris: Gallimard, 1933.
- Corrigan, Robert W.. Tragedy: Vision and Form. New York: Chandler, 1965.
- Corvin, Michel. Le Théâtre nouveau en France. Paris: P.U.F., 1963.
- Coulton, G.G.. Life in the Middle Ages. 4 vols. Cambridge, England, 1930.

- Court de Gebelin, Antoine. Le Monde primitif analysé et comparé avec le monde moderne. 9 vols. Paris: L'Auteur, 1773-1784; et Paris: Durant, 1787.
- Dabeziès, André. Visages de Faust au XXe siècle. Littérature, Idéologie et Mythes. Paris: P.U.F., 1967.
- David, Maurice. Who was Columbus? New York; The Research Publishing co., 1933.
- De Deyan, Charles. Le Thème de Faust dans la littérature européenne. 2 vols. Paris: Lettres Modernes, 1954.
- Delort, Robert. Life in the Middle Ages. Translated by Robert Allen. Lausanne: Edita Lausanne Publishers, 1972. Distributed by Universe Books, New York, 1973.
- Dez Marez, Guillaume. Notes sur la peine de l'enfouissement. Bruxelles, 1914.
- Durant, Will. The Story of Civilization, vol. 4: The Age of Faith. New York, Simon & Schuster, 1950.
- _____. The Story of Civilization, vol. 6: The Reformation. New York: Simon & Schuster, 1957.
- _____; Durant Ariel. The Story of Civilization, vol. 7: The Age of Reason begins. New York, Simon & Schuster, 1961.
- Durozoi, Gerard; Lecherbonnier, Bernard. Le Surréalisme. Théories, Thèmes, Techniques. Paris: Larousse, 1972.
- Duvignaud, Jean. Sociologie du Théâtre. Paris: P.U.F., 1965.
- Egri, Lajos. The Art of Dramatic Writing. New York: Simon & Schuster, 1960.
- Esslin, Martin. The Theatre of the Absurd. New York: Doubleday & co Inc., Anchor Books, 1961; revised ed. 1969.
- Faligan, Ernest. Histoire de la légende de Faust. Paris: Hachette & co., 1888.
- Faure, Elie. Histoire de l'Art, vol. 2: L'Art médiéval. Paris: G. Crès & Cie, 1921-1924.
- Faucillon, Henri. The Art of the West in the Middle Ages. 2 vols. Traduit par Donald King. Edité par Jean Bory. London: Plaidon Press, 1963.
- Freud, Sigmund. Jokes and their Relation to the Unconscious. Translated and edited by James Strachey, New York: W.W. Norton & co. Inc., & Routledge & Kegan Paul Ltd, 1960.

- Frisch, Max. Don Juan ou l'Amour de la géométrie. Paris: Gallimard, 1969.
- Frye, Northrop. Anatomy of Criticism. Four Essays. New-Jersey: Princeton, 1957.
- Funk & Wagnalls. Dictionary of Folklore, Mythology & Legend. 2 vols. New York: Funk & Wagnalls co., 1949.
- Gendarme De Bevoite, Georges. La Légende de Don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au Romantisme. 2 vols. Paris: Hachette & co., 1911.
- Genicot, Léopold. Les Lignes de faite du Moyen-âge. 4e ed. revue. Tournai: Casterman, 1962.
- Gershman, Herbert S.. The Surrealist Revolution in France. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1969.
- Gouhier, Henri. L'Oeuvre théâtrale. Paris: Flammarion, 1958.
- _____. L'Essence du théâtre. Paris-Bruxelles: Plon & de Kogge, 1963.
- Grillot de Givry, Emile. The Illustrated Anthology of Sorcery, Magic and Alchemy. Translated by J. Courtenay Locke. New York: Causeway, 1973.
- Helbig, J.. "Maria de Ellendige En Martelares Van Woluwe." Etude parue dans De Brabantsche Folklore, sept. 1939-juil. 1940.
- Hoffmann, Werner. Caricature, from Leonardo to Picasso. London: John Calder, 1957.
- Hugo, Victor. Théâtre Complet. 2 vols Paris: N.R.F. "Pléiade", vol. 1: 1963; vol. 2: 1964.
- Huizinga, J.. Le Déclin du Moyen-âge. Paris: Payot, 1948.
- _____. Men and Ideas. History, the Middle Ages, the Renaissance. New York: Meridian Books, 1966.
- Hunninger, Benjamin. The Origin of the Theatre. New York: Hill & Wang, 1966.
- Jarry, Alfred. Tout Ubu. Paris: Fasquelle, 1968.
- Juden, Brian. Traditions orphiques et tendances mystiques dans le Romantisme Français.(1800-1855). Paris: ed. Klincksieck, 1971.
- Knapp, Bettina. Antonin Artaud, Man of Vision. New York: Avon Books 1969; reprinted ed. Discus, 1971.

- Knapp, Bettina. Jean Cocteau. New York: Twayne Publishers Inc., 1970.
- _____. Maurice Maeterlinck. New York: Twayne Publishers Inc., 1975.
- Konrad, Hedwig. Etude sur la métaphore. Préface de René Poirier. Paris: J. Vrin, 1958.
- Langer, Suzanne. Feeling and Form. A Theory of Art, developed from Philosophy in a New Key. New York: Scribner, 1953.
- Larcher, Pierre Henri. Mémoire sur Vénus. Paris: Valade, 1776.
- López-Rey, José. Goya's Caprichos. Princeton: Princeton University Press, 1953.
- Guthrie, W.K.C.. Orpheus and the Greek Religion. London: Methuen, 1935.
- Lepage, Albert. Faust et Don Juan. Pièce en trois actes. Bruxelles: ed. du Celf, 1960. dans Cahiers de la Tour de Babel no 172.
- Mac Mullan, Frank. The Directional Image. U.S.A.: Shoc String Press, 1963.
- Maranon, Prof. . "Les Origines de la légende de Don Juan", dans La Revue Hebdomadaire. //Année 1948. tome 1, pp. 263-287.
- Mariana, Juan de. Histoire Générale d'Espagne (à 1516). Traduite en Français, avec des notes par le Père J.N. Charenton, (supplément à 1660). Paris: 1725.
- Martinenche, Ernest. L'Espagne et le Romantisme Français. Paris: Hachette, 1922.
- Masson, Hervé. Dictionnaire initiatique. Paris: Pierre Belfond, 1970.
- Meyerhold, Vsevolod. Le Théâtre théâtral. Traduit par Nina Goudfinkel. Paris: N.R.F. Gallimard, 1963.
- Michaud, Guy. Message poétique du Symbolisme . Paris: Nizet, 1947;
- Morrison, Samuel Eliot. Admiral of the Ocean Sea: A life of Christopher Columbus. 2 vols. Boston: 1942.
- Nadeau, Maurice. Histoire du Surréalisme. Suivi de Documents surréalistes. Paris: Le Seuil, 1964.
- Nagler, A.M. A Source Book in Theatrical History. New York: Dover, 1952.

- Nygaard, Holger Olof. "The Ballad of Heer Halewijn. A Study of the History and Nature of a Ballad Tradition", dans Folklore Fellows Communications. vol. 67, no 169. Helsinki: 1958.
- Palmer, Philipp Mason; More, Robert Pattison. The Sources of the Faust Tradition from Simon Magus to Lessing. New York: Oxford University Press, 1936.
- Prescott, W. H. . History of the Reign of Philip II. 3 vols. London: 1878.
- Robertson, W. M. . History of the Reign of Charles V. 2 vols. London: 1878.
- Rotondo, D. Antonio. Historia del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial. Madrid: 1863.
- Scherer, Jacques. La Dramaturgie classique en France. Paris: Librairie Nizet, (n.d.).
- Schneider, Reinhold. Felipe II of Religion y Poder. Traducion del Aleman por Martin Almagro. Madrid: 1943.
- Sewel, Richard D.; Lawrence Michel. Tragedy. Modern Essays in Criticism. New Jersey: Prentice Hall, Inc. Englewood Cliffs, 1963.
- Shattuck, Roger. The Banquet Years. London: Jonathan Cape, 1968.
- Singer, Armand Edwards. A Bibliography of the Don Juan Theme. West Virginia University Bulletin. Series 54, no 10-11. April 1954.
- Sprenger, Jacques jacob. Malleus Malificarum. Translated with an Introduction, Bibliography and notes by the Review Montague Summers. (First Edition: Cologne: 1489) London: John Rodker, 1928.
- Striling Maxwell, Sir William. Annals of the Artists of Spain. A New edition incorporating the author's own notes, additions and emendations; with portrait and 24 steel and mezzotint engravings, also numerous engravings on wood... London: J.C. Nimmo, 1891.
- Taylor, Henry Osborn. The Medieval Mind. 2 vols. London: Mac Millan & co., 1930.
- Vacandard, E. The Inquisition. A Critical and Historical study of the coercive power of the church. Translated from the second ed. by Bertrand L. Conway. New York: Longmans, Green & co., 1908.
- Van Eeckhout, Marie Thérèse. Woluwé- Saint Lambert. Esquisse historique. Bruxelles: ed. Moderna, 1953.

Vitrac, Roger. Théâtre I. Victor ou Les Enfants au pouvoir.
Paris: Gallimard, 1946.

Wauters, Alphonse, Histoire des environs de Bruxelles.ou description historique des localités qui formaient autrefois l'annexion de cette ville. Bruxelles: ed. Librairie Science, 1969.