

## Sous la légende : Ghelderode

MICHÈLE FABIEN

### Résumé

Ce texte posthume de la dramaturge Michèle Fabien a été prononcé lors du vernissage de l'exposition à Barcelone sur Michel de Ghelderode, organisée par les Archives et Musée de la Littérature, qui a circulé en Europe entre 1997 et 2000. Michèle Fabien, auteure, adaptatrice, traductrice et dramaturge belge est décédée en 1999. Il s'agit donc de l'un de ses derniers travaux, que *Cuadernos de Filología Francesa* se fait l'honneur de présenter dans ce numéro. La dramaturge, dont la thèse de doctorat porta également sur Michel de Ghelderode (*Michel de Ghelderode : Une dramaturgie de l'étouffement*), présente dans ces lignes les bases de la poétique ghelderodienne en partant de l'évocation de trois de ses pièces majeures : *La farce des ténébreux*, *Mademoiselle Jaire* et *Le soleil se couche*.

Mots-clés : littérature belge, théâtre, Ghelderode.

### Abstract

This posthumous text by the playwright Michèle Fabien was read out during the opening ceremony of the exhibition held in Barcelona on Michel de Ghelderode, organized by the Archives et Musée de la Littérature, which travelled around Europe between 1997 and 2000. Michèle Fabien was a Belgian translator and playwright who died in 1999. This work, which *Cuadernos de Filología Francesa* has the honour of presenting in this issue, was one of her last. In these lines, the playwright, whose doctoral thesis also included the writing of Michel de Ghelderode (*Michel de Ghelderode: Une dramaturgie de l'étouffement*), presents the foundations of Ghelderode's poetry, based on an evocation of three of his greatest works: *La farce des ténébreux*, *Mademoiselle Jaire* and *Le soleil se couche*.

Keywords: Belgian literature, theatre, Ghelderode.

En général, évoquer le nom et l'œuvre de Ghelderode, c'est prononcer des mots comme « sortilèges », « mystères », « truculence », « carnaval », « moyen âge », « Flandres », « Espagne », « démon », « diable », c'est utiliser des adjectifs comme « trouble », « sulfureux », « fantastique », « tourmenté », etc. Lorsque j'ai fait ma thèse de doctorat, terminée en 1974, c'était cela, le discours dominant. Les commentateurs se contentaient de répéter avec quelques variations les propos plus ou moins inventés – en tout cas, savamment racontés –, que Ghelderode lui-même avait tenus dans *Les Entretiens d'Ostende*, publiés en 1956. Tout cela forgeait une sorte de discours à la

fois légendaire et mythique, qui m'avait permis, à l'époque, de constituer une sorte de dossier, un best-of, dirait-on aujourd'hui, sorte de manifeste de la doxa ghelderodienne.

Je vous en livre quelques extraits parmi ceux qui me paraissent les plus significatifs et que j'aimerais remettre en question aujourd'hui :

Le petit Michel était fasciné par les histoires que sa mère lui racontait ; c'était des contes fantastiques, des légendes des campagnes du Nord où apparaissaient tour à tour le diable et les saints.

Michel de Ghelderode vit dans un monde de sa propre invention, un monde qui n'est ni d'hier, ni d'aujourd'hui, ni de demain, un monde où les réalités servent de tremplin pour s'élever dans les espaces fantastiques, où les notions de temps, de lieu et de convention, cessent d'être pertinentes.

Sourd et aveugle au temps présent, il devint l'homme d'un moyen âge qui lui apparaissait ainsi qu'un paradis perdu ou comme une terre promise dont il avait retrouvé la trace et dont il percevait les murmures.

Ce théâtre ne fait pas de référence au réel dont nous avons l'illusion mais concerne les puissances d'ordre imaginaire qui agissent au-dedans de nous, hors de la vie positive et éveillée, qui nous définissent intérieurement notre part irrationnelle.

La première impression est qu'on a affaire à un malade, malade nerveux sans doute. Un homme rongé par une fièvre maligne, envahissante.

La mort représente le triomphe de l'esprit sur la chair : dans l'univers de Ghelderode, elle n'est jamais une tragédie. La Mort est vraiment le personnage central de son théâtre : toutes les couleurs, les contorsions, la cruauté, et les besoins sont incapables de la conjurer ou de l'apaiser. L'attitude de Ghelderode à l'égard de la Mort est ambivalente. Il la désire à cause de sa pureté et la craint parce qu'elle pourrait entraîner l'homme vers un au-delà où les anges ressembleraient de façon affligeante à des flics.

Ces citations ne constituent évidemment pas un recueil d'erreurs. Il est absolument exact que des adjectifs comme « espagnol, flamand, sulfureux », des noms comme « sortilèges, mystères, Mort », etc., peuvent être utilisés pour commenter les trois pièces dont nous allons parler. *Mademoiselle Jaire* semble effectivement, d'après les didascalies, en tout cas, tout droit sortie d'un tableau de Breughel, et les pleureuses, qui s'y nomment les Mariekes, parlent une sorte de sabir d'un genre bruxellois fait, effectivement, d'un mélange de français et de flamand (langue que Ghelderode ne connaissait que très mal : quand ses pièces étaient jouées dans cette langue, il fallait une traduction).

C'est vrai que *La Farce des Ténébreux* se situe en Néerlande, sorte de pays flandrien imaginaire, et que des noms de personnages comme Van Draat ou Van Flint ne

sont pas spécialement des patronymes appartenant à la langue et à la culture françaises. Il est vrai aussi que l'Espagne de l'Inquisition, donc sombre et inquiétante, est présente dans *Le soleil se couche* qui met en scène Charles-Quint au couvent de Yuste.

En fait, quand j'ai entrepris ce travail, c'est qu'il me semblait que ce discours qui renvoyait Ghelderode du côté du « folklore », de l'intemporel et de l'imaginaire, masquait autre chose qui me paraissait plus important, plus dérangent, aujourd'hui plus encore qu'à l'époque de ma thèse, et qui est, je le pense, assez symptomatique d'un pays, d'une époque.

C'est surtout dans les noms de personnages, leur langage souvent teinté d'archaïsme et dans les didascalies que résident les éléments qui fournissent la base et le fondement de ce type de discours « folklorique ». Mais au théâtre, les didascalies n'ont qu'une importance relative : il faut les prendre en compte, certes, mais ne pas nécessairement les appliquer à la lettre. Les mots ne sont pas des images, et telle description magnifique sortant de la plume d'un écrivain risque parfois de donner un espace fort plat quand l'objet sort de l'atelier des constructeurs.

J'ai donc décidé d'essayer de voir les choses autrement.

Tirer Ghelderode du côté du folklorique, du « festif » et de la truculence, c'est occulter son profond désespoir, sa vision absolument noire et pessimiste non de la nature humaine en soi, ontologique ou éternelle, mais telle qu'elle se présentait dans la société dans laquelle il vivait, telle qu'elle se présente encore aujourd'hui, hélas.

J'avais intitulé ma thèse « Une dramaturgie de l'étouffement », parce que j'avais constaté et prouvé, avec, il faut bien le dire, une certaine intransigeance due à la jeunesse, que toutes ses pièces (il en a écrit plus de trente) rentraient dans un même schéma : celui de l'étouffement. Un personnage aspire à quelque chose et n'obtient jamais l'objet de son désir : et même s'il ne se trouve ni mort ni frustré à la fin, c'est que son désir a été modifié en fonction d'une norme, réductrice, oppressive, parfois, mais... normalisante, en tout cas, et inscrite comme telle à l'intérieur de la pièce. En outre, cette norme, quelle qu'elle soit, est le plus souvent, sinon toujours, détestable, voire détestée par l'auteur lui-même qui s'arrange pour la présenter d'une façon critique.

Ghelderode n'écrit pas de pièces qui ne s'inscrivent dans rien ou qui se déroulent dans une historicité légendaire, exotique ou mythique, et s'il choisit souvent cette période de la fin du moyen âge, c'est qu'elle est, comme notre XX<sup>e</sup> siècle, une période où l'histoire bascule, où les valeurs mutent, où les structures sociales se transforment. Le moyen âge de Ghelderode se sent mourir et agonise dans l'outrance et dans la violence, sans que quiconque puisse pressentir une époque à venir, porteuse de

renouveau, de légèreté, voire d'une certaine sérénité même relative et provisoire. Je pense aussi que ce haut moyen âge qui a vu, surtout dans les États bourguignons, la montée en flèche d'une bourgeoisie marchande et riche quand le pouvoir de la terre a commencé à décliner au profit de celui de l'argent, avait pour Ghelderode quelque rapport et non des moindres, avec notre société d'aujourd'hui dont il ne pouvait que pressentir à quel point elle deviendrait petite-bourgeoise et mercantile. Nous sommes bien, à présent, « étouffés » par le pognon et l'audimat !

En général, je n'aime pas spécialement attribuer aux personnages les pensées mêmes de l'auteur, souvent, le porte-parole n'est pas celui qu'on pense, et il faut, la plupart du temps, créditer un auteur d'un peu plus de nuances et de contradictions. Mais ici, dans cette conversation entre les deux jeunes gens amoureux de sa femme et le sculpteur Juréal, je crois quand même avoir le droit de repérer, *mutatis mutandis*, une sorte de manifeste pas si inconscient que cela d'une position de Ghelderode :

ADORNO : Il faudrait plaire et vous déplairez. Les artistes d'aujourd'hui se tournent vers l'antiquité ; leurs œuvres n'expriment plus l'espérance ou le désespoir du chrétien, mais la joie de vivre et de découvrir les forces et les lois éternelles du monde. Délaissez donc la pierre morte et rigide qui noircit et venez en Italie, apprendre à faire chanter et flamber le marbre sous vos mains !

HELGAR : Sculptez-nous quelques jeunes bacchus ou une grappe d'angelots rieurs ! (du divertissement, quoi !)

JURÉAL : Comme vous touchez juste ! Hélas, rien ne peut sortir de ma main que d'âpre ou de convulsé ! Le marbre, je le ferais grimacer comme la pierre. (*Hop Signor !*, p.18)

Voir dans le futur le possible avènement de la sérénité, de la joie, du bonheur, est une illusion que Juréal-Ghelderode ne partage pas.

La chose la plus importante, la plus novatrice, je pense, la plus singulière, je crois, dans le théâtre de Ghelderode, c'est ce que j'ai appelé la norme. Œdipe se bat avec l'oracle, Hamlet avec la Loi (tu ne tueras point), les personnages ghelderodiens se battent – pire, ne se battent même pas !, se débattent – avec une sorte de chœur qui loin de les soutenir, ou de les plaindre ou de les commenter, comme dans le théâtre antique, cherche au contraire à les réduire, à les rendre conformes, y arrive parfois, souvent – selon moi, toujours –, mais je n'aurai pas ici le temps de vous le démontrer à propos de chacune des pièces !

Dans ma thèse, je parlais de personnage désirant. Aujourd'hui, je parlerais plutôt, à la suite de Duvignaud et de Pasolini, de « déviant » ou de « Différent ». Que peut le Différent ? Pas grand-chose, pour Pasolini, mais pour Ghelderode, rien du tout !

Ce couple déviant-norme est au centre de la structure dramaturgique ghelderodienne ; et d'une façon tout à fait singulière, dans la mesure où, la plupart du temps, elle ne s'exprime pas sous la forme d'un conflit : le personnage n'est pas conscient de sa déviance, et quand elle est réduite – comme on dit d'une fracture – et qu'il en sort objectivement refaçoné, normalisé, frustré, castré, la pièce s'arrête en général avant qu'il n'ait eu ni le temps, ni même la possibilité de s'en plaindre ou de se rebeller. Nous sommes très proches, me semble-t-il, de la force pernicieuse et insidieuse de ce qu'un Barthes appelait la doxa ; un marxiste l'idéologie dominante ; ou de ce qui se nomme aujourd'hui pensée unique ou consensus ! Et tout cela se passe au niveau des structures, plus qu'au niveau des contenus. C'est ce qui me paraît intéressant et singulier.

Je voudrais analyser plus en détail ce rapport à travers trois pièces, apparemment très opposées : *La Farce des ténébreux*, *Mademoiselle Jaïre* et *Le soleil se couche*.

*Mademoiselle Jaïre* est justement une pièce qui a l'air de dire exactement le contraire de ce que je postule, dans la mesure où Blandine, qui veut mourir, mourra... Désir accompli, donc, exaucé ! En apparence, car ce n'est pas aussi simple. Remarquons en passant, et pour souligner une singularité non spécifiquement flamande de Ghelderode, qu'il n'est guère d'usage, dans le théâtre français, à part Racine dans *Esther* ou *Athalie*, que le théâtre puise ses sources dans la Bible.

La pièce s'ouvre sur les lamentations d'un Père : Jaïre dont la fille est en train d'agoniser. Il a mal, il souffre, il pleure et pourtant, déjà son chagrin est suspect car il se teinte, se pollue, plutôt, d'une interrogation plutôt déplaisante sur une forme de qu'en dira-t-on – ce qui jette une ombre critique sur le personnage en même temps qu'un éclairage petit-bourgeois sur sa mentalité et sur celle de ceux qui l'entourent. En même temps qu'il laisse parler sa douleur, il glose sur le dilemme qu'elle suscite en lui :

Oh dilemme ! Si mon grand, oui, grand chagrin se voit, on dira : le grotesque bonhomme, si peu maître de soi ! Si je le cache, mon chagrin... grand ? Non immense ! On dira : n'a pas de cœur celui-là ! Entendez : sa fille unique meurt et rien de sa face ne bouge... Oh ! je suis énervé, exaspéré, crevassé, heu, et quoi encore, déchiré, bouleversé... (p. 186)

C'est une indication pour le jeu : le monologue est assez long, si on joue tout dans la douleur, on perd la dimension critique : il faut que le comédien joue le chagrin, certes, mais aussi le chagrin du chagrin...

Dans ce chagrin, quand même, car chagrin il y a, arrive toute une série de personnages, eux, franchement répugnants : le chœur du peuple, je dirais, mais ici, comme il convient à notre époque individualiste, le chœur ne se manifeste pas ensemble en une parole collective, mais séparément. Chaque personnage a une position sociale

définie et différente, leur point commun, toutefois, c'est l'argent. La voisine annonce qu'on solde du drap noir, le menuisier, qu'il fait les plus beaux cercueils de la ville, le médecin, comme chez Molière, masque son impuissance sous un verbiage pédant comme il se doit, mais vient surtout s'assurer de sa clientèle : « D'où sort le marchand de cercueils, dit-ils, le médecin entre en pure perte ! Bah ! La famille reste à soigner. » Quant à Kaliphas, le curé sacristain, il vient donner son tarif pour faire sonner les cloches : « Un sol par coup à la grande, un liard à la petite... ». Jaïre marchande, évidemment mais doit se rendre : « N'existe-t-il pas une cloche moyenne, correspondant à ma situation ? Enfin, sonnez une petite heure, ça ne peut faire de mal... » (p. 197).

Viendront également les pleureuses, les fameuses Mariekes, qui veillent les morts pour de l'argent et arrivent seules aux enterrements !

Voilà campés quelques beaux spécimens d'une humanité au sein de laquelle il n'est pas sûr qu'on ait vraiment envie de vivre ! Il y a aussi un naïf – un pur ? – : Jacquelin, le jeune amoureux de Blandine (c'est le nom de la jeune fille qui se meurt) et un homme désigné par la « norme » comme un hérétique : Le Roux. Figure ghelderodienne du Christ, on l'aura compris. C'est lui qui viendra, comme il se doit, mais, à son corps défendant, ressusciter Mademoiselle Jaïre, sur la demande de Jacquelin.

C'est alors que s'installe le désastre et que commence le calvaire des parents et de Jacquelin. Ressuscitée, en effet, Blandine ne manifeste plus aucune joie, aucune joie de vivre. Elle n'est pas morte, mais pas vivante non plus ; et semble en vouloir à Jacquelin, qui a toutes les patiences, et à ses parents, qui ne savent plus à quel saint se vouer ni comment lui parler. Cette non-vie de Blandine les afflige plus encore que sa « véritable » mort.

Je vous passe les détails sur la façon dont Kaliphas fait chanter les parents Jaïre pour qu'ils exploitent en l'exposant la miraculée afin de faire gagner un peu d'argent à la paroisse !

Cette résurrection est à ce point une catastrophe, que les parents finissent par souhaiter que leur Blandine meure vraiment ! Jacquelin se sent coupable et Jaïre finit par constater : « Il aura donc fallu que j'atteigne mon âge pour apprendre que la bonté est source de malheur ? » (p. 235).

Auparavant, on aura eu une information intéressante : on aura appris par la bouche de sa mère qui rêve du passé, que même avant sa mort – donc, sa résurrection –, Blandine n'était pas comme tout le monde, pas une jeune fille comme les autres, que c'était une sorte de contemplative, jeune rêveuse, un peu en dehors de la vie, surtout en dehors du travail ; une déviante, quoi...

ÉPOUSE JAÏRE : Blandine !... Tenez-vous droite !... Vous aurez toujours l'aspect d'une malade... Si vous persistez dans votre nonchalance vous ne trouverez jamais de mari. Votre père m'a épousée parce que j'étais grasse et active, riche de mes belles couleurs. Blandine !... Occupez-vous !... Si vous restez avec vos mains vides... Et placez-vous près de la fenêtre, courbée sur l'ouvrage, qu'on vous aperçoive... Dans cette ville, Blandine, les femmes actives sont vite remarquées... (p. 209).

La « différence » de Blandine est claire et nette : elle se soucie comme d'une guigne de ce monde du qu'en-dira-t-on, du travail stupide et besogneux, de l'argent, de l'apparence et du mari qu'une fille doit trouver à tout prix ! Voulait-elle mourir ? Pas nécessairement, mais il est clair qu'elle n'était pas faite pour entrer dans ce monde égoïste et cupide. Sa mort n'est pas pour elle un drame, mais une délivrance, c'est donc de sa résurrection qu'elle souffre, du retour à la vie, à la norme, et pendant la durée de la pièce, elle n'attendra plus qu'une seule chose : retrouver cette mort qui lui convient mieux que la vie qu'on lui propose, rejoindre Lazare (autre ressuscité) sous la terre, ce qui ne manquera pas d'advenir. Et en fait, elle mourra ; son désir sera donc comblé, comme si, pour le déviant, le rêveur, l'inadapté, il n'y avait pas d'autre solution. En même temps, elle comble aussi les vœux de tous les « normaux » qui l'entourent, il n'y a pas de place pour Mademoiselle Jaïre « l'inutile » dans ce monde d'affaires. À la fin de la pièce, le carnaval recouvre tout, comme la mer en montant recouvre les châteaux de sable. Le monde veut l'élimination du déviant, il l'obtient, et le déviant s'efface, content. Rien ne s'est passé... Le carnaval n'est ni joie ni apothéose, ni libération, il est là pour noyer dans la liesse populaire, comme on noie le poisson, l'exécution du seul personnage qui avait une conscience de son pouvoir : Le Roux, l'hérétique, déviant par excellence, presque un opposant ; celui qui aurait préféré laisser Blandine dans son état de mort, sachant l'inutilité de sa vie.

Si donc la mort n'est pas une tragédie, ce n'est pas par ontologie, mais c'est qu'il y a quelque raison à cela, et c'est dans le monde des humains qu'il faut les chercher.

La Mort... C'est le moteur d'une autre pièce, qui s'appelle *Le Soleil se couche*, et qui traite de l'épisode historique ou légendaire, mais bien connu, au cours duquel Charles-Quint se fit jouer, représenter devant lui, ses propres funérailles. Charles-Quint, c'est l'anti-Blandine : un bon vivant, qui aime manger, boire, s'amuser, pas un rêveur, pas un contemplatif. Lui, ne veut pas de la mort. Je vous le disais, Ghelderode varie les contenus de ses pièces, mais pourtant, c'est à peu de choses près la même structure.

Il ne s'agit plus ici, comme dans *Mademoiselle Jaïre*, de gens du peuple, mais d'un Empereur et de son fils, un Roi. La « norme » est donc moins insidieuse et plus nommée, elle a force de Loi, en tout cas, de Loi religieuse. Et Charles-Quint, plus que

Blandine, ne veut pas s'y soumettre. Certes, il est vieux, malade et affaibli mais il refuse d'obtempérer au diktat de son fils, Philippe II, roi austère et très catholique, soutenu par le Saint-Office, maître de l'Inquisition... ce n'est pas rien ! ; et de penser sa fin prochaine. Il se sent exilé au couvent de Yuste ; regrette, précisément les Flamands et leur truculence, leur joie de vivre, leur appétit de boire et de manger, leur *tolérance* aussi, surtout. On le voit, le Flamand est, chez Ghelderode, ambigu et contradictoire, tantôt vulgaire, tantôt simple et joyeux – et toute la pièce va consister, comme c'est le cas dans *Mademoiselle Jaïre*, à faire en sorte que se modifie le désir de l'Empereur Charles-Quint, que se réduise son opposition si faible soit-elle aux oukases du roi Philippe et de son Saint-Office. Le moyen âge, ici, est bien loin d'évoquer la moindre parcelle de paradis perdu ! Ce serait plutôt un monde où les Fils veulent tuer les Pères, avec l'aide, le support et l'assentiment de l'entourage.

Il y aura donc un spectacle de marionnettes qui interpellera Charles-Quint sur sa politique et suite auquel il voudra rencontrer le montreur.

Je n'ai pas choisi cette pièce tout à fait par hasard, car il y est question, justement, de « sortilèges ». Et celui qui voit dans les marionnettes l'œuvre du diable, c'est précisément le moine Fray Ramon, le plus ascétique, le plus asservi à l'Inquisition, le plus stupide, il faut bien le dire, le plus médiéval, le plus obscurantiste.

FRAY PASCUAL : Des mécaniques, te dis-je.

FRAY RAMON : Des sortilèges, je réponds.

FRAY PASCUAL : J'ai vu le ventre ouvert de ces bonshommes : du cuivre, du bois, des ressorts.

FRAY RAMON : Je n'en veux connaître. On n'imite pas la créature. Dieu seul crée la forme humaine et lui donne mouvement. D'ailleurs les maudits Templiers en possédaient de ces androïdes – et en étaient possédés. Pareil mobile est sacrilège.

CHARLES : Ne crie pas fréro. L'Inquisition va t'entendre. Que me restera-t-il, si elle brûle mon ingénieux Torriano, si elle confisque mes automates ?

FRAY RAMON : Elle fera bien.

CHARLES : Récuses-tu la science reçue de Dieu ?

FRAY RAMON : Toute science est perverse.

Mais le spectacle a lieu, qui interpelle Charles-Quint, lequel veut rencontrer le montreur. Entre donc Messer Ignotus, un moine apparemment fort inquiétant, prisonnier de l'Inquisition, libéré pour la circonstance, et qui mène avec l'Empereur une discussion presque philosophique au sujet de nos fins dernières. Il inquiète d'autant plus qu'il affirme être né le même jour que Charles, le même mois de la même année : leurs astres sont pareils, leur destinée aussi. Charles se rend à cette coïncidence – dont on ne

saura jamais, d'ailleurs, si elle est bien réelle –, et accepte que l'on prépare la cérémonie de ses propres obsèques. Il fait plus qu'accepter : il convoque le prieur, « Or donc, nous voulons... Voulons et ordonnons que soient célébrées en l'église de ce couvent de Yuste nos solennelles et véridiques obsèques – auxquelles nous assisterons – vivant – afin de mesurer notre inanité. » (p. 57).

C'est devenu son désir, c'est devenu sa volonté... sans doute, mais dans l'instant – et là, la didascalie est très importante :

On découvre l'église : gouffre obscur où palpitent des cires ardentes autour d'un monumental catafalque.

Et Charles,

CHARLES, *Violent – dans un effort et sa voix s'étranglant* : Qui a voulu cela avant nous ? M'osez-vous le dire ? Dieu ? le démon ?

LE PRIEUR : Le Roi.

C'est le dernier mot de la pièce ! Tout n'était donc que leurre, faux-semblant, comédie pour mieux asservir ? La volonté de Charles compte peu, en tout cas, face aux ordonnances de son fils.

Et même, à supposer qu'une moderne interprétation fasse de Messer Ignotus une émanation du désir inconscient de Charles, ou d'un principe de réalité : il faut quand même, c'est vrai, que tous nous acceptions la mort, cette fin apparaît encore pire : non seulement, comme Blandine, Charles rejoint la volonté de la « norme », mais en plus, Charles est spolié de tout, même de ce qui pourrait être son désir inconscient, même de son attitude à la fois humble et raisonnable. Tout n'était que coercition.

Enfin, pour terminer, j'aimerais évoquer en deux mots une troisième pièce : *La Farce des ténébreux*, parce que c'est la plus paradoxale, mais qu'elle apporte, elle aussi, de l'eau à mon moulin.

C'est une pièce que l'on a souvent utilisée pour parler, précisément, de la jubilation et de la truculence ghelderodiennes. Il est vrai qu'aux yeux de tout un chacun, la révélation sexuelle est plutôt de l'ordre du plaisir que de la macération. Ce pauvre Fernand d'Abcaude se morfond dans un deuil apparemment sans fond ni fin, parce qu'Azurine, la jeune fille pure dont il était amoureux, vient de mourir. Une joyeuse coalition de son valet, de son poète et de son médecin va s'allier avec Emanuele, une putain célèbre dans la ville de Néerlande, pour faire sortir Fernand d'Abcaude de sa sinistre morosité. A priori, c'est sympathique. On pourrait raconter la pièce comme cela.

Et pourtant, quand on y regarde de plus près, on s'aperçoit que rien n'est moins charitable que le complot des trois compères ; qu'ils agissent moins pour « consoler » Fernand d'Abcaude que pour le rendre, à nouveau, conforme à une norme incarnée par toute la ville, et notamment, ses notables et ses dirigeants. Loin d'être seulement des joyeux lurons, ceux-ci sont de véritables débauchés, vulgaires et hypocrites, formant une sorte de secte, une véritable mafia dans laquelle c'est par le chantage et la violence qu'ils feront entrer notre « différent ». Nous sommes très loin d'une initiation amoureuse et/ou érotique, très loin !

Abcaude est un naïf, bien sûr, il était certainement le seul à ignorer qu'Azurine et Emanuèle ne sont qu'une seule et même personne aimant la soupe et les ripailles, mais le propos n'est pas de lui ouvrir les yeux. Au contraire ! Il s'agit de le faire rentrer dans le rang ; le seul choix qu'on lui laisse, c'est « Être initié ou sacrifié ». Voilà donc un homme qui ne fait de tort à personne et à qui, néanmoins, on n'accorde pas le droit d'être seul, d'être chaste, d'accomplir un travail de deuil et d'aimer la tristesse...

C'est une des rares pièces de Ghelderode que j'aie vue portée à la scène ; un spectacle de Marc Liebens, précisément, avec qui je travaille depuis la fin des années 70. Il faut lui savoir gré d'avoir dépouillé Ghelderode de ses oripeaux pittoresques, folkloriques, d'en avoir gommé le grotesque au profit d'une chorégraphie de la violence : d'avoir permis que l'on entende la coercition. Il faut lui savoir gré aussi d'avoir rendu à cette pièce son éloquent sous-titre, qu'il avait inscrit sur un mur du décor : « Entre les jambes de la ville »... On ne peut mieux dire, je pense, pour désigner la force d'un groupe qui veut réduire une déviance ! La pièce supporte ce décapage, et fort bien !

On sait, aujourd'hui, ce qu'on ne savait pas à l'époque, les ravages qu'a produits une certaine libération sexuelle trop anarchique, et débridée, et comment, dans un certain monde, le sexe et un soi-disant érotisme s'utilisent pour alimenter la consommation !

Je dois cependant à la vérité de dire que Ghelderode ne va pas jusque-là ; et qu'on pourrait gloser sur la sexualité dans l'œuvre de Michel de Ghelderode. Mais ce serait un autre propos.

Si j'avais eu le temps, j'aurais aimé aussi vous présenter une autre facette que j'appelle un peu vite l'évidement du mythe, car il arrive aussi que Ghelderode puise, hors Flandres, hors Espagne ou hors moyen âge, ses sources d'inspiration dans un fond plus commun, dans des mythes qui appartiennent à tout le monde comme Don Juan, ou des personnages historiques devenus presque légendaires, comme Christophe Colomb. De toute façon, il les passe à sa moulinette !