

Théâtre de Michel de Ghelderode – un retour aux œuvres « mineures » ?

La création dramatique de Michel de Ghelderode (1898-1962) ne diffère point de celle de ses confrères de tous pays et de toutes époques en ce sens qu'elle offre de nombreux retours à des modèles littéraires antérieurs. C'est, d'une part, une réflexion bien banale – on s'en rend compte –, d'autre part, la perspective adoptée dans plusieurs études critiques consacrées à cet écrivain belge d'expression française. Ainsi, on a déjà parlé de l'atmosphère maeterlinckienne de ses premières pièces¹ (ou du genre néo-maeterlinckesque, comme l'écrivit le dramaturge lui-même²), on a analysé les reflets hugoliens dans son théâtre³ ou encore son inspiration par les contes de Hoffmann et les *Histoires extraordinaires* de Poe⁴. Ma ten-

¹ Cf. J. Niedokos, « L'image des vieillards dans *Les Aveugles* de Maurice Maeterlinck et *Les Vieillards* de Michel de Ghelderode », [dans :] Cz. Grzesiak (dir.), *Visages de la vieillesse dans les littératures française et francophone*, Lublin, Wyd. UMCS, 2012, p. 101-109.

² Cf. lettre de Michel de Ghelderode à Camille Poupeye du 23 octobre 1926, [dans :] *Idem, Correspondance de Michel de Ghelderode 1919-27*, R. Beyen (éd. critique), Bruxelles, Éditions Labor et Archives et Musée de la Littérature, 1991, t. 1, p. 149.

³ Cf. A. Vandegans, « Reflets hugoliens dans *Escorial* », [dans :] *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1969, n° 2, p. 262-268 ; A. Vandegans, *Ghelderode et Hugo. Le Mystère de la Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ, Barrabas et La Fin de Satan*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1986, [en ligne] <http://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/vandegans20091986.pdf>.

⁴ Surtout par « Le Masque de la mort rouge », « La Chute de la maison Usher » et « Ombre ». Voir à ce propos E. Lysøe, « Quand le fantastique brûle les planches : Michel de Ghelderode et les démons du théâtre »,

tative se limitera pourtant au théâtre de Ghelderode lui-même et consistera à suivre des retours qui s'opèrent à l'intérieur de sa propre œuvre. Certes, il ne manque pas de publications qui étudient la récurrence de certains motifs, thèmes ou types dans sa création littéraire. Or, la plupart des travaux datent d'avant les années quatre-vingt, ce qui d'ailleurs témoigne, selon Jacqueline Blancart-Cassou, de la « désaffection française pour [ce] grand dramaturge francophone, reconnu comme tel dans le monde entier »⁵. Qui plus est, extrêmement rares sont ceux qui prennent en compte ses quelques pièces rassemblées par la critique en 2004 dans un volume paru chez Honoré Champion sous le titre *Théâtre oublié*⁶. Par la décision de l'auteur, les textes en question ne sont pas entrés dans l'ensemble des publications aux Éditions Gallimard qui s'étendaient sur une trentaine d'années (le 1^{er} volume parut en 1950, le 6^e et dernier en 1982), redoublaient initialement la « ghelderodite aiguë » survenue en France (1949-1953) et ont finalement contribué à former le canon des pièces de théâtre de l'écrivain qu'on lit et/ou analyse d'habitude. Il s'agira donc des textes écrits entre 1918 et 1931, c'est-à-dire aussi bien par un Ghelderode débutant que par l'auteur de drames modernistes importants tels que *La Mort du docteur Faust* (1925) ou *Don Juan ou les Amants chimériques* (1926). Voilà pourquoi j'adopte, d'après Jacqueline Blancart-Cassou, l'appellation de « pièces mineures » plutôt que de les nommer « œuvres de jeunesse », même si, effectivement, elles furent écrites par un jeune dramaturge qui s'initiait toujours au métier. Comme le remarque la chercheuse, le dramaturge « a lui-même négligé de faire

[dans :] J. Herman, L. Tack, K. Geldof (dir.), *Lettres ou ne pas Lettres. Mélanges de littérature française de Belgique offerts à Roland Beyen*, Leuven, Presses Universitaires de Louvain, 2001, p. 163-177.

⁵ J. Blancart-Cassou, « Introduction », [dans :] M. de Ghelderode, *Théâtre oublié*, J. Blancart-Cassou (éd. critique), Paris, Honoré Champion, 2004, p. 7.

⁶ M. de Ghelderode, *Théâtre oublié*, J. Blancart-Cassou (éd. critique), Paris, Honoré Champion, 2004.

connaître [ces pièces], parce que, en quelque façon, les circonstances ne s’y prêtaient pas, ou parce qu’il avait déjà développé tels de leurs thèmes sous une forme plus satisfaisante et dès lors se détachait d’elles »⁷. Mon propos sera donc de présenter quelques idées fortes⁸ de l’écrivain qui se manifestèrent pour la première fois dans ses œuvres dites « mineures », de voir ce qu’elles devinrent reprises une ou/et n-ième fois et dans quelle mesure on peut parler de ce que Roland Barthes conçoit comme un « réseau organisé d’obsessions »⁹.

Pour regarder le théâtre de Ghelderode dans une telle perspective, plusieurs thèmes, motifs ou personnages s’imposent parmi lesquels j’ai dû naturellement faire un choix. Je me suis décidée à suivre le sort de deux personnages que l’écrivain reprenait dans des pièces successives, dont au moins un peut être nettement placé dans la catégorie de type conçu en tant que personnage conventionnel possédant des caractéristiques constantes connues d’avance¹⁰ et représentant un rôle tel que le définit Anne Ubersfeld¹¹. Ces deux personnages, à savoir la fille de Jaïre et la mégère, me paraissent intéressants en ce qu’ils représentent certaines tendances dans l’évolution de l’œuvre dramatique de Ghelderode, d’un côté, tout en introduisant ce que la psychocritique – avec Charles Mauron – nomme le « mythe personnel obsédant »¹², de l’autre, tout en s’inscrivant dans le mythe fondateur des lettres belges.

⁷ *Ibidem*, p. 14.

⁸ Cf. P. Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 382.

⁹ Dans l’avant-propos à *Michelet par lui-même*, Roland Barthes parle du « réseau organisé d’obsessions », [dans :] R. Barthes, *Œuvres complètes I*, Paris, Seuil, 2002, p. 293.

¹⁰ Cf. P. Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, *op. cit.*, p. 394.

¹¹ « acteur codé limité par une fonction déterminée », [dans :] A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 83.

¹² Cf. Ch. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1963.

De l'idée de la résurrection d'une fille au personnage de mademoiselle Jaïre

L'histoire de la résurrection d'une fille est mise en texte pour la première fois, selon Blancart-Cassou, en 1924 tandis que l'idée même vient de 1918, année par laquelle l'auteur antidata son texte, ce qu'il avait d'ailleurs l'habitude de faire souvent. Or, *Le Miracle dans le faubourg*, car tel est le titre de cette pièce mineure, est le premier retour du jeune écrivain à l'histoire qu'il a souvent entendu répéter par sa mère, une excellente conteuse à en croire l'écrivain. Il s'agit de l'éveil de léthargie d'une petite fille au moment de sa mise en bière, événement qui serait survenu vers 1870-75 au pays de Louvain¹³. La première tentative de développement de ce thème est assez réduite – la pièce ne compte qu'un acte –, et on la découvre influencée toujours par Maeterlinck : l'espace extra-scénique immédiat¹⁴ crée l'atmosphère du monde présenté car les personnages agissent en fonction du corps déposé dans une alcôve, sous l'emprise de la petite morte dont l'absence-présence détermine le comportement et le discours des autres. Même si le décor est assez neutre et peu déterminé, cette histoire est mise en même temps en contexte flamand et pourvue d'allusions bibliques. Ainsi, un montreur de marionnettes, Cattor, vend les images d'une ville située non loin d'Anvers (Turnhout) tandis qu'un autre nommé Christoffel amène l'illuminé auquel on demande de ressusciter la petite morte. C'est bien évidemment à ce dernier, représenté comme adolescent, que sont liés pour la plupart les renvois à la vie du Christ tels que son entrée triomphale à Jérusalem, la prière d'un centurion de guérir son serviteur ou la crucifixion. Le retour à l'histoire mise en scène dans cette pièce – qui

¹³ Cf. M. de Ghelderode, *Les Entretien d'Ostende*, recueillis par R. Iglésis et A. Trutat, Toulouse, L'Éther Vague, 1992, p. 151.

¹⁴ Cf. M. Issacharoff, *Le Spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1985.

a d'ailleurs obtenu, en 1928, le Prix de Littérature dramatique de la Province de Brabant – se fait après une dizaine d'années, en 1934, et l'on peut dire que l'idée y a finalement pris corps. Celle qui hantait l'espace mimétique dans le hors-scène par son absence, est présente dans *Mademoiselle Jaïre*, mystère en quatre tableaux, tout d'abord à travers le corps mort étendu sur le lit qui est ensuite ramené à la vie. Elle gagne aussi le prénom de Blandine et un père dont le nom Jaïre la place nettement dans le contexte biblique. Or, cette « biblisation » de l'histoire est faite à rebours. La plupart des allusions bibliques sont ambiguës, en commençant par le personnage du thaumaturge appelé le Roux qui, d'un côté, meurt crucifié après avoir fait son chemin de croix auquel toute la ville assiste et a le pouvoir de ressusciter la fille de Jaïre, de l'autre, est soupçonné d'être le fils d'une sorcière, Antiqua Mankabéna, et fait revivre Blandine « par l'occasion [de] créer un scandale nouveau »¹⁵, tout en prévoyant les suites néfastes de son acte. De plus, cette version de l'histoire entendue au temps de l'enfance se trouve ici fortement soumise au procédé que j'appellerais « folklorisation ». Les éléments de la première version sont pourvus de couleurs flamandes tout comme les motifs nouveaux, introduits dans la pièce de 1934. Ainsi, deux voisines compatissant à la douleur de la mère désespérée de la première version se transforment en trois Marieke (Vos, Pouf et Crok)¹⁶. Tenant le rôle de chœur antique, les pleureuses assurent la musique verbale du texte. Roland Beyen définit leur caquetage comme un « mélange de prières et de comp-

¹⁵ M. de Ghelderode, *Mademoiselle Jaïre*, [dans :] *Idem, Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1950, p. 218. Tous les renvois à *Mademoiselle Jaïre* se rapportent à cette édition et seront désormais abrégés *MJ*.

¹⁶ M. Autrand, « Le personnage collectif dans le théâtre de Michel de Ghelderode », [dans :] R. Beyen *et al.* (dir.), *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain*, Actes du congrès international de Gênes 22-25 novembre 1978, Bruxelles, Société Internationale des Études sur Michel de Ghelderode, 1980, p. 301-315.

tines, croisement de latin, de français, de west-flamand et d'onomatopées »¹⁷. Ainsi de cette suite de répliques :

MARIEKE VOS : Orémuske.

MARIEKE POUF : Zé Zézuske.

MARIEKE CROK : Die viel mê zen houte Krus.

MARIEKE VOS : Zé de muske.

MARIEKE CROK : End biske vlôg nôr hus. (*MJ*, 200)

D'ailleurs, l'écrivain lui-même concevait le babillage des Marieke en tant qu'« une mélopée, une parodie orale, le contrepoids clownesque, [...] le “répons” physique dans ce plain-chant métaphysique »¹⁸ qu'est le texte entier du mystère. Un autre exemple de saturation par le folklore nous est fourni par un élément ajouté dans la seconde version. Il est d'autant plus significatif qu'il est emprunté à la vie du Christ : le Chemin de Croix prend l'aspect d'un ommegang – autrefois procession religieuse et cortège mondain, aujourd'hui spectacle historique, fête remontant au XIV^e siècle¹⁹ – avec tous ses participants traditionnels tels que chars, archers, guildes, éléphant, ours, anges ou diables²⁰. La coloration flamande concerne également le décor. L'écrivain aurait été inspiré par la ville de Bruges observée de la fenêtre de son ami brugeois, le poète Marcel Wyseur, par le paysage composé par la cour intérieure de la Maison-Dieu Goderickx et par, à l'arrière-plan, l'église

¹⁷ R. Beyen, *Ghelderode*, Paris, Seghers, 1974, p. 81.

¹⁸ Lettre de Michel de Ghelderode à Paul Arnold du 21 avril 1949, [dans :] *Correspondance de Michel de Ghelderode 1946-49*, R. Beyen (éd. critique), Bruxelles, Éditions Labor et Archives et Musée de la Littérature, 1999, t. 6, p. 325.

¹⁹ R. Jacobs, *L'Ommegang : procession, cortège ou spectacle ?*, Bruxelles, Musée de la Ville de Bruxelles, 2013.

²⁰ « JAÏRE : Mille figurants, des chars... les magistrats... des anges... des diables... les apôtres. Et puis ? Les archers... La Gilde de Saint Sébastien... Les bourreaux écarlates. La pucelle de la ville. Un éléphant... des ours... les armes de Bourgogne. Et puis... toutes les confréries expiatoires... les cagoules noires et blanches... le haut clergé, avec mitres et crosses... et deux cents petits tonsus du séminaire qui chantent *De profundis* et caetera. Et puis ? Les flagellants... Klich-klach ! ... » (M. de Ghelderode, *Mademoiselle Jaire*, *op. cit.*, p. 250).

Saint Jacques²¹. Comme le remarque un critique, « [p]our l'étrange anecdote, Saint-Jacques conserve dans la nef collatérale gauche un tableau de Garemijn représentant la Résurrection de Mademoiselle Jaïre »²². En effet, les didascalies initiales parlent d'une « *ville de Flandre d'où la mer se retira* » (MJ, 184) et la mer est présente dans l'espace virtuel lointain de même que l'eau revient constamment dans la poétique des images évoquées. Joël Goffin soutient que « la ville du nord est assimilée à une Jérusalem bouffonne »²³ et propose une analyse détaillée des allusions aux sites de la ville qui dans la pièce est transposée à l'époque bourguignonne.

Cependant, ce retour à la pièce dite « mineure », étant elle-même un *flash-back* littéraire de l'époque de l'enfance, s'avère être – dans sa réalisation des années trente – un ample développement de « l'idée d'une mort différée », l'histoire d'une somnambule, d'« une morte qui est revenue »²⁴. Autant dans *Le Miracle dans le faubourg* l'illuminé refuse de rendre la vie à la fille (tout en réalisant le motif de l'enfant tué et celui de l'enfant marionnette dans l'œuvre de l'écrivain), autant dans *Mademoiselle Jaïre* le Roux finit par satisfaire les prières du fiancé de Blandine. Le refus de la première version trouve son explication dans les mots : « Le miracle est dans l'envol de cette petite âme... Et c'est là un événement sublime ! »²⁵ et,

²¹ Dans une lettre de 1943 adressée à Jean Stienon du Pré, le dramaturge avoua : « [...] *Mademoiselle Jaïre*... C'est Bruges ! du théâtre spectral !... Ce drame est celui de la Solitude. L'inspiration m'en est venue chez Wyseur, en contemplant, de sa fenêtre, l'étonnant paysage de morte ville que composent St-Jacques et, à l'avant-plan, la cour intérieure de la "Godericx Huis" » (lettre du 16 février 1943, [dans :] *Idem, Correspondance de Michel de Ghelderode 1942-45*, R. Beyen (éd. critique), Bruxelles, Éditions Labor et Archives et Musée de la Littérature, 1998, t. 5, p. 152).

²² Cf. <https://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Mademoiselle-Ja%C3%AFre.pdf>.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Michel de Ghelderode, *Les Entretiens d'Ostende*, op. cit., p. 145.

²⁵ Michel de Ghelderode, *Théâtre oublié*, op. cit., p. 72.

étant donnée la vision sereine du ciel qu'épale un des personnages, peut paraître évident. D'un autre côté, on peut se demander dans quelle mesure l'image conventionnelle et mièvre du paradis (les anges joufflus, le duvet de leurs ailes, l'escalier d'or que monte la petite âme, les agneaux frisés, les marguerites à cueillir²⁶) ne constitue pas sa caricature, tout en préfigurant le renoncement à cette sorte de lieu de délices dans la seconde version et dans d'autres textes postérieurs²⁷. En effet, dans le mystère, l'au-delà est assimilé au néant, à une sphère bleuâtre où la fille flottait heureuse (cf. *MJ*, 219) et que la morte en sursis désire retrouver. En fait, personnage nettement ophélique, Blandine trouve son refuge posthume dans l'image chère à l'auteur lui-même. La lecture attentive de la correspondance de Ghelderode permet de constater que l'esprit du dramaturge a retravaillé l'image de boule de verre ou de cristal à ses propres fins, en la dépouillant de connotations négatives ou érotiques (échange sexuel) pour garder la signification de « puissance emblématique du rond »²⁸ et évoquer « l'idée d'espace sacré, archétype du Paradis, du jardin d'Éden ou encore du ventre féminin/maternel qui assure l'intimité ainsi que l'optimisme et l'insouciance découlant de l'ignorance du monde extérieur »²⁹.

D'une marraine hypocrite à la mégère Salivaine

Autant l'idée de résurrection d'une fille a mûri dans l'esprit de l'auteur pendant dix ans pour prendre sa forme

²⁶ Cf. *ibidem*, p. 64.

²⁷ Voir par exemple *Sortie de l'acteur* qui date de la même époque (1933-1935 pour la rédaction). Pour en savoir plus sur la foi de l'écrivain, voir J. Blancart-Cassou, « Michel de Ghelderode ou "l'idée du Christ" », [dans :] *Lettres ou ne pas Lettres. Mélanges de la littérature française de Belgique offerts à Roland Beyen*, éd. J. Herman, L. Tack, K. Geldof (dir.), Leuven, Presses Universitaires de Louvain, 2001, p. 203-213.

²⁸ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 284.

²⁹ J. Niedokos, *La réalisation dramatique du pictural dans l'œuvre théâtrale de Michel de Ghelderode*, Lublin, Wydawnictwo KUL, 2017, p. 81.

définitive dans le personnage de mademoiselle Jaïre, autant le personnage-type de Salivaine, considéré par les critiques comme sa mégère la plus expressive, semble être le résultat de plusieurs retours littéraires à sa hantise. Ils recouvrent plus ou moins la même époque de dix années que dans le cas précédent (les années vingt et le début des années trente) et sont au nombre de cinq au moins. Les premières versions des années vingt ont pour dénominateur commun la dévotion hypocrite du personnage. Tel est le cas du personnage collectif³⁰ de trois commères (Smots, Spinnepok et Betteke), appelées ironiquement « bonnes âmes » de *Piet Bouteille* (1920) et de la Femme Guérie du drame *Les Femmes au tombeau* (1928), histoire du Vendredi Saint en un acte racontée par quelques femmes bibliques. Cependant, c'est dans *Le Miracle dans le faubourg* que la vieille femme hypocrite acquiert son air repoussant, trait distinctif de la mégère postérieure. En effet, le grotesque³¹ qu'introduit la Marraine dans la pièce en question s'assoit sur la juxtaposition de ses figures de circonstance, mains pieusement jointes et implorations du Doux Seigneur d'un côté et, de l'autre, sur son visage moustachu et luisant de sexagénaire aux immenses pieds, parlant d'une voix de basse-taille³². L'écrivain revient à l'idée en 1930 dans la farce en trois actes intitulée *Celui qui vendait de la corde de pendu*. Dans ce cas-ci, il introduit deux personnages féminins qui partagent le même caractère méchant : leur apparence hideuse (l'une est infi-

³⁰ Cf. M. Autrand, « Le personnage collectif dans le théâtre de Michel de Ghelderode », *op. cit.*, p. 301-315. Le critique entend par *personnage collectif* « le personnage original formé par la réunion scénique de deux ou plusieurs acteurs exerçant dramaturgiquement la même fonction. Fait partie d'un personnage collectif tout personnage qui n'a pas [...] sa suffisance en lui-même, celui qui tire sa raison d'être, qui tient son être du tout qu'il forme avec un ou plusieurs personnages qui lui ressemblent, jusqu'à constituer à la limite, avec lui ou avec eux, un seul personnage en plusieurs personnes », p. 301-302.

³¹ Cf. M. de Ghelderode, *Théâtre oublié*, *op. cit.*, p. 66, note 1.

³² Cf. *ibidem*, p. 66.

niment laide et d'un âge indéterminé³³, comparée à « la mort en personne », à « l'image du châtiment » ou encore à la femme du diable³⁴, l'autre – « *petite, pointue, écheve-lée et criarde* »³⁵) seconde leurs insincérité et cruauté accompagnée de violence physique exercée sur les maris illégitimes respectifs. Les harpies doivent aussi à ce retour des noms ironiques qui contribuent à une certaine individualisation, sans pourtant les faire sortir de la catégorie d'un type. Marie Perledamour et Fleur-de-beurre³⁶ s'accordent sans protester à ce que les mégères à venir réclameront importunément : n'étant pas satisfaites par leurs conjoints, elles permettent que le juge remplisse le devoir conjugal de leurs époux. Cependant, le sort de ces personnages ne suit pas encore le schéma des deux autres qui leur succéderont, y compris Salivaine. La boutiquière Perledamour harcèle l'homme qu'elle a sauvé de l'échafaud en le prenant pour conjoint, « *malfaiteur cent pour cent* » qui par son prénom, Adhémar, renvoie d'ailleurs à l'auteur lui-même (Adhémar Adolphe Louis Martens était le nom officiel de l'écrivain), tandis que Fleur-de-beurre s'acharne sur le bourreau fainéant au cœur d'or, et toute la pièce consiste en de nombreuses pendaisons et dépendaisons qui finalement conduisent à une solution heureuse : l'échange des épouses permet de ranimer l'amour des couples et la dernière réplique devient une louange de l'adultère³⁷.

³³ Cf. *ibidem*, p. 158.

³⁴ Cf. *ibidem*, p. 160.

³⁵ Cf. *ibidem*, p. 165.

³⁶ J. Blancart-Cassou explique : « Perledamour, ou Perlamour, terme désuet, désignait en Belgique une personne irremplaçable, une "perle". Fleur-de-beurre est l'appellation courante du bouton d'or » (*Ibidem*, note 2, p. 157).

³⁷ « FLICFLACFLORIUM, *s'adressant aux loustics* : ... Et quant à l'adultère... si je puis vous donner un conseil... pratiquez-le si bon vous semble... Mais il est bon pour la paix des nations que vous ne vous laissiez pas surprendre... » (*Ibidem*, p. 209).

À cette pièce de théâtre qui met au centre spacial et thématique la potence (et Ghelderode y retournera en 1937 dans *La Pie sur le gibet*), suit, en 1931, *La Couronne de fer-blanc*, farce en deux actes et trois tableaux. Le retour est ici double : au niveau de l'action, il est une version scénique de Dwanze-Mie (Marie-la-sotte ou Marie-la-folle), femme d'un fou qui se prenait pour l'empereur Charles Quint, présentée dans un épisode de *L'Histoire comique de Keizer Karel* de 1922³⁸, au niveau du type, continuation des mégères précédentes et préfiguration de Salivaine. En fait, celle-ci partage tous les traits avec Mie Moustache de *La Couronne de fer-blanc*. Exception faite de la « *laideur inconcevable* » de « *grosse femme moustachue* »³⁹, elles héritent toutes les deux de la cruauté, poussée jusqu'au sadisme, du goût de l'alcool, de l'ivrognerie et de l'insatisfaction sexuelle transformée en lubricité. Cette hyperbolisation fait d'elles de vrais monstres humains dont la triste fin à laquelle Ghelderode les condamne paraît bien méritée. Donc, après avoir provoqué une peur panique chez leurs époux, après les avoir humiliés et torturés en leur imposant des besognes domestiques, les avoir trompés et roués de coups, elles sont elles-mêmes battues et forcées à vivre (Mie Moustache en mariage, Salivaine dans une cage) avec leurs amants qu'elles haïssent⁴⁰. Cependant, à suivre l'itinéraire littéraire parcouru par le personnage de la marraine hypocrite à Salivaine, on peut observer un autre procédé dont la mégère fait partie et qui s'opère en cette période de dix années. En fait, il est visible déjà dans le cas de *La Couronne de fer-blanc*. L'histoire qui y est mise en scène reprend quelques éléments du mythe fondateur

³⁸ *L'Histoire comique de Keizer Karel, telle que la perpétuèrent jusqu'à nos jours les gens de Brabant et de Flandre*, Louvain, Édition de la Sainte Boutique, 1922 ; pour en savoir plus, voir la notice de *La Couronne de fer-blanc*, [dans :] M. de Ghelderode, *Théâtre oublié*, op. cit., p. 280-287.

³⁹ M. de Ghelderode, *Théâtre oublié*, op. cit., p. 254.

⁴⁰ À ce propos, voir la notice de J. Blancart-Cassou à *La Couronne de fer-blanc* [dans :] M. de Ghelderode, *Théâtre oublié*, op. cit., p. 280-287.

des lettres belges, à savoir le Siècle d'or, la figure de Charles Quint et « l'Espagne noire ». En effet, l'action se passe au XVI^e siècle (vers 1540), considéré comme temps de l'apogée des anciens Pays-Bas récupérant leur autonomisation ; elle est située à Anvers qui, à côté de Bruxelles – capitale politique –, était le symbole des anciens Pays-Bas, dernière ville à être conquise par l'armée espagnole lors de la Révolte des Gueux (appelée également la Guerre de Quatre-Vingts Ans ou la révolte des Pays-Bas, 1568-1648), donc, comme le constate Marc Quaghebeur, « LA Ville où se conjuguent richesse, création et liberté »⁴¹. Bien plus, le personnage principal de cette farce est Kaizer Karel, symbole du Siècle d'or, « le dernier prince naturel né au pays [...] sous le règne duquel les anciens Pays-Bas [...] connurent leur plus grande splendeur »⁴², défenseur de la foi catholique. Finalement, « incarnation du désastre, de l'oppression et de la tyrannie infligés à un peuple qui ne demandait qu'à vivre et à jouir »⁴³, l'Espagne est présente ici à travers le personnage du Capitaine don Horace Mirli-flore y Bombardos⁴⁴, « matamore donjouanesque »⁴⁵ qui finit par être châtié par le bon souverain. Cette « mythification » de l'histoire de 1930, dont la mégère fait partie, caractérise également *La Balade du Grand Macabre*, mais cette fois-ci elle en met en relief d'autres éléments : la Flandre mythique et la tradition picturale. En effet, armée d'un fouet et d'un bâton, Salivaine exerce son pouvoir d'épouse cruelle sur Videbolle, « [p]hilosophe, astronome, astrologue, devin, historien, chroniqueur »⁴⁶ comme il se

⁴¹ M. Quaghebeur, *Histoire, Forme et Sens en Littérature. La Belgique francophone*, t. 1 : *L'Engendrement (1815-1914)*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2015, p. 69.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*, p. 70.

⁴⁴ Préfiguration de Don Juan de Bel-Hombre y Mecton, personnage de la farce *Siège d'Ostende* (1933).

⁴⁵ M. de Ghelderode, *Théâtre oublié*, *op. cit.*, p. 258.

⁴⁶ M. de Ghelderode, *La Balade du Grand Macabre*, [dans :] *Idem, Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1952, p. 52.

présente lui-même, dans « *la principauté de Breugellande, l'an tantième de la création du monde* »⁴⁷, présentée comme un ancien paradis terrestre, un ancien Pays de Cocagne. Seul le toponyme renvoie au grand peintre flamand, mais ce sont également de nombreuses allusions et références à ses tableaux qui prennent en charge l'évocation du passé pictural flamand. Ainsi, le lecteur attentif repère certaines images et détails empruntés au *Pays de Cocagne* (1567), à *La Moisson* (1565), au *Combat de Carnaval et Carême* (1559), au *Triomphe de la Mort* (1562-63) par Pierre Bruegel ou au *Jardin des Délices* par Jérôme Bosch⁴⁸. Rappelons encore les analogies que l'on fait entre la mégère de *Dulle Griet* (Bruegel, 1563) et Salivaine, basées surtout sur le caractère de la protagoniste et sur leur contenu sémantique : « celui, individuel, de la tourmenteuse d'hommes et celui, collectif, du symbole des misères s'abattant sur le peuple »⁴⁹. À ceci s'ajoute finalement un certain nombre d'iconotextes qui assurent la mise en image d'unités textuelles et qui sont à l'origine de l'effet de lecture donnant lieu au transfert/glisserment entre deux médias, texte et image⁵⁰.

Pour conclure, l'examen de la reprise des deux personnages choisis illustre deux modes de retours littéraires, dont le premier est unique, mais définitif, tandis que l'autre se présente en tant que répétition constamment modifiée, sinon améliorée. Or, les deux expriment deux idées fixes de l'auteur, deux obsessions qu'il a nourries tout au long de sa vie : la hantise de la mort et la peur de la femme. La première dans laquelle s'inscrit le retour littéraire analysé ci-dessus et représentée sous les traits

⁴⁷ *Ibidem*, p. 30.

⁴⁸ Pour en savoir plus, voir J. Niedokos, *La réalisation dramatique du pictural dans l'œuvre théâtrale de Michel de Ghelderode*, op. cit., p. 187-202.

⁴⁹ J. Francis, *L'éternel aujourd'hui de Michel de Ghelderode*, Bruxelles, Musin, 1968, p. 234.

⁵⁰ Cf. J. Niedokos, *La réalisation dramatique du pictural dans l'œuvre théâtrale de Michel de Ghelderode*, op. cit., p. 187-202.

d'une fille morte-vivante, rejoint d'autres manifestations de la même phobie, comme les danses macabres, le néant de l'au-delà ou encore le motif de l'enfant tué. Ayant abandonné toute pratique religieuse, exécrant les prêtres et l'Église officielle, angoissé par des crises d'asthme de plus en plus nombreuses, l'écrivain libérait dans ses textes littéraires les peurs qui le poursuivaient. Il en était de même pour la seconde hantise, la peur de la femme, que nous avons présentée ici dans le motif souvent repris de la mégère lubrique. Les critiques en voient la source dans l'inhibition de l'auteur devant le beau sexe, dans son attachement excessif à la mère ainsi que dans sa répugnance devant l'amour charnel⁵¹. Retours définitifs ou réitérés, les deux obsessions s'avèrent comme « une forme de libération des forces latentes »⁵² chez Ghelderode, tout en modelant le caractère de ses pièces de théâtre.

Date de réception de l'article : 13.03.2019.
Date d'acceptation de l'article : 09.06.2019.

⁵¹ Cf. R. Beyen, *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque. Essai de biographie critique*, Bruxelles, Palais des Académies, 1971, p. 371-391.

⁵² *Ibidem*, p. 387.

bibliographie

Autrand M., « Le personnage collectif dans le théâtre de Michel de Ghelderode », [dans :] R. Beyen et al. (dir.), *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain*, Actes du congrès international de Gênes 22-25 novembre 1978, Bruxelles, Société Internationale des Études sur Michel de Ghelderode, 1980.

Barthes R., *Œuvres complètes I*, Paris, Seuil, 2002.

Beyen R., *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque. Essai de biographie critique*, Bruxelles, Palais des Académies, 1971.

Beyen R., *Ghelderode*, Paris, Seghers, 1974.

Blancart-Cassou J., « Michel de Ghelderode ou "l'idée du Christ" », [dans :] J. Herman, L. Tack, K. Geldof (dir.), *Lettres ou ne pas Lettres. Mélanges de la littérature française de Belgique offerts à Roland Beyen*, Leuven, Presses Universitaires de Louvain, 2001.

Durand G., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.

Francis J., *L'éternel aujourd'hui de Michel de Ghelderode*, Bruxelles, Musin, 1968.

Ghelderode M. de, *Correspondance de Michel de Ghelderode 1919-27*, R. Beyen (éd. critique), Bruxelles, Éditions Labor et Archives et Musée de la Littérature, 1991, t. 1.

Ghelderode M. de, *Correspondance de Michel de Ghelderode 1942-45*, R. Beyen (éd. critique), Bruxelles, Éditions Labor et Archives et Musée de la Littérature, 1998, t. 5.

Ghelderode M. de, *Correspondance de Michel de Ghelderode 1946-49*, R. Beyen (éd. critique), Bruxelles, Éditions Labor et Archives et Musée de la Littérature, 1999, t. 6.

Ghelderode M. de, *La Balade du Grand Macabre*, [dans :] *Idem, Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1952.

Ghelderode M. de, *Les Entretiens d'Ostende*, recueillis par R. Iglésis et A. Trutat, Toulouse, L'Éther Vague, 1992.

Ghelderode M. de, *Mademoiselle Jaire*, [dans :] *Idem, Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1950.

Ghelderode M. de, *Théâtre oublié*, J. Blancart-Cassou (éd. critique), Paris, Honoré Champion, 2004.

Goffin J., *Mademoiselle Jaire*, [en ligne], <https://bruges-la-morte.net/wp-content/uploads/Mademoiselle-Ja%C3%AFre.pdf>.

Issacharoff M., *Le Spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1985.

Jacobs R., *L'Ommegang : procession, cortège ou spectacle ?*, Bruxelles, Musée de la Ville de Bruxelles, 2013.

Lysøe E., « Quand le fantastique brûle les planches : Michel de Ghelderode et les démons du théâtre », [dans :] J. Herman, L. Tack, K. Geldof (dir.), *Lettres ou ne pas Lettres. Mélanges de littérature française de Belgique offerts à Roland Beyen*, Leuven, Presses Universitaires de Louvain, 2001.

Mauron Ch., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1963.

Niedokos J., « L'image des vieillards dans Les Aveugles de Maurice Maeterlinck et *Les Vieillards* de Michel de Ghelderode », [dans :] Cz. Grzesiak (dir.), *Visages de la vieillesse dans les littératures française et francophone*, Lublin, Wyd. UMCS, 2012.

Niedokos J., *La réalisation dramatique du pictural dans l'œuvre théâtrale de Michel de Ghelderode*, Lublin, Wydawnictwo KUL, 2017.

Pavis P., *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

Quaghebeur M., *Histoire, Forme et Sens en Littérature. La Belgique francophone*, t. 1 : *L'Engendrement (1815-1914)*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2015.

Ubersfeld A., *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996.

Vandegans A., « Reflets hugoliens dans Escorial », [dans :] *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1969, n° 2.

Vandegans A., *Ghelderode et Hugo. Le Mystère de la Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ, Barrabas et La Fin de Satan*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1986, [en ligne] <http://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/vandegans20091986.pdf>.

abstract

Theatre of Michel de Ghelderode – Return to Early Works?

The article is devoted to the recurrence of the same motifs in the creative oeuvre of Michel de Ghelderode over the whole period of his literary career. The analysis focuses on the recurrence and evolution of two characters in the dramatic works of the Belgian playwright. The first part of the article charts the evolution of the motif of the resurrection of a dead girl: the writer recollects a story, told by his mother in his childhood, to recreate his own stage version of the Biblical resurrection of Jair's daughter. The second part deals with the motif of the battleaxe and her literary path in Ghelderode's dramatic works, from a duplicitous gossip through a lecherous plain girl to a shrew, whose story is riddled with elements of the Belgian founding myth.

keywords

Michel de Ghelderode, little girl's resurrection, shrew, reuse

mots-clés

Michel de Ghelderode, résurrection d'une fille, mégère, reprise

judyta niedokos

Judyta Niedokos - Enseignante-chercheuse en littérature française du XX^e et XXI^e siècles, maître de conférences HDR à l'Université Catholique de Lublin ; rédacteur en chef adjoint de la revue *Quêtes littéraires* (<https://czasopisma.kul.pl/ql>). Ses recherches portent notamment sur le théâtre français et belge, le rapport entre le texte et l'image, la picturalité.

ORCID : 0000-0002-0950-9677