

L'Esthétique de la cruauté chez Ghelderode

Gaëtan Brulotte

University of South Florida

"Le secret de notre art, de l'art, du grand art, de tout art qui veut durer?... (*Un silence. Et à voix basse, mais distinctement*) C'est la CRU-AU-TE!..." (*Th. III, 331*).

Voilà ainsi nommé le secret profond de l'esthétique de Ghelderode. Cependant, point sans doute de mot dans l'histoire du texte plus chargé de sens aujourd'hui que ce terme, la cruauté, surtout depuis les recherches d'Artaud bien évidemment.

Le rapprochement entre Ghelderode et le célèbre théoricien du théâtre est bien sûr inévitable. Aucun des commentateurs ne manque de le souligner. Ghelderode semble avoir véritablement écrit le théâtre qu'Artaud, après lui, rêvera de réaliser sans jamais pouvoir y parvenir. Pourtant, ces deux auteurs contemporains l'un de l'autre semblaient s'ignorer complètement. Lorsqu'Artaud publiera ses écrits théoriques, soit en 1938, Ghelderode aura déjà composé la plus grande partie de son oeuvre.

"Le secret de notre art [...] c'est la cruauté:" Ghelderode s'est lui-même expliqué — mais très peu — sur le sens de cette parole du Foliale de *L'École des bouffons* (1936), la plus souvent citée de son oeuvre. Voici ce qu'il en dit dans *Les Entretiens d'Ostende*:

Cruauté veut dire réalité, peinture exacte, sans mensonge. Rembrandt est cruel quand il peint la chair. Autre exemple: Goya est cruel quand il peint ses portraits royaux. Goya n'a pas menti, il a été cruel. Enfin, Bruegel, quand il nous montre des paysages irréels dans lesquels il met des paysans qui ne sont que cruels et qui le sont trop; cette dissonance est cruelle aussi! Voyons son oeuvre dernière: *La Pie sur le gibet* (*Entretiens d'Ostende, 183*).

Dissonance, dit Ghelderode. "Le secret du théâtre dans l'espace, c'est la dissonance", écrit Artaud comme en écho. Dissonance, c'est-à-dire discordance, disparité, contradiction; la cruauté se définit ainsi par une association de contraires, par un ébranlement dialectique. C'est le choc révélateur — crépusculaire, dirait Ghelderode — du négatif où le rêve (l'irréel) et la réalité s'affrontent dans le même éclair.

Lorsque Ghelderode parle de "réalité" ("cruauté veut dire réalité"), il veut d'abord insister sur le pouvoir d'affirmation actif, extrêmement énergétique, de la cruauté. "La réalité n'est pas encore construite," disait Artaud. Ghelderode, lui, cherchera à édifier la totalité de cette réalité et à faire en sorte qu'on la voie. D'où ensuite cette nécessité: le théâtre s'égalera à la vie, un peu comme chez le théoricien du Théâtre et son double lorsqu'il ajoute: "J'ai donc dit "cruauté" comme j'aurais dit vie" (*O.C. IV*, 137). Mais il ne s'agit pas de la vie individuelle, c'est plutôt, précise Ghelderode, "l'homme éternel que le théâtre doit exalter" (Lettre à Roger Iglésis du 20 octobre 1949, *R.H.T.* 134). La scène devient peut-être un "miroir de la nature", mais — ce qui est loin de la *mimesis* — d'une "nature intégrale et en état d'expansion plutôt que d'une nature conforme, revue et corrigée à l'usage d'une société qui se croit honnête par ce qu'elle a renié toutes passions!" (*Entretiens d'Ostende*, 65).

Cruauté veut donc dire exaltation: Sade, son célèbre prédécesseur, a montré que la joie d'exalter la nature aboutit en même temps à la joie de la détruire. Avec ces données, faut-il alors s'étonner si le théâtre de la cruauté deviendra tout entier, lui aussi, l'espace du sacrifice?

Cruauté et parricide

Il nous importe ici d'examiner brièvement les grandes étapes de ce rituel sacrificiel qui a trouvé chez Ghelderode sa parfaite actualisation au théâtre. Avant tout, comme plus tard chez Artaud, le théâtre de la cruauté doit passer par un meurtre fondamental: celui du Père. Bien sûr, le parricide prend des formes nombreuses et variées dans l'oeuvre de Ghelderode (voyez, par exemple, le bouffon qui prend la place du roi dans *Escorial* en une in-détronisation cruelle), mais nous ne retiendrons que le parricide le plus conséquent pour l'écriture dramatique, le meurtre de Dieu. D'une oeuvre à l'autre, l'auteur de *Sire Halewyn* a tenté, de chasser Dieu de la scène, c'est-à-dire de contester la domination exclusive de l'auteur au théâtre. "Dieu est balbutiant," écrit Ghelderode, qui cherche ainsi sans cesse à réduire l'importance du dramaturge afin de pouvoir valoriser la mise en scène pure et de lui attribuer une signification propre (Lepage, 19). Il faut donc renverser la *tyrannie* du texte et faire porter l'accent sur le spectacle: "J'ai dit et répété que le théâtre, à mon égard, commençait là où cessait l'art du dialogue, la littérature dramatique" (*Entretiens d'Ostende*, 107).

Si Ghelderode semble demeurer un Dieu-auteur producteur d'oeuvres, jamais cependant il n'agit en maître qui viendrait de près ou de loin asservir le metteur en scène ou l'acteur. Tout au contraire, sa correspondance en témoigne constamment, il a toujours insisté sur la

liberté totale de la mise en scène à l'égard du texte. Et loin d'entretenir une mainmise providentielle sur l'oeuvre, il a sans cesse tenu à bien marquer la séparation qui le maintenait étranger de sa production: "Tout cela m'échappe et ne m'appartient plus" dit-il d'*Escorial*, une de ces oeuvres fortes (Lettre à René Dupuy du 21 septembre 1951, *R.H.T.*, 128). L'oeuvre vit en dehors de son auteur. Idéalement, elle ne devrait pas même véhiculer quelque dessein dont le propriétaire commanderait l'interprétation et l'exécution par un représentant. Ce n'est certes pas en tous cas un texte têtue, définitif, monolithique, une écriture morte, ce n'est pas non plus "un fatras littéraire, mais une matière vivante, nombreuse, originale, dont les artistes prescients se serviraient pour provoquer le phénomène théâtral, l'éclair, l'incantation, l'euphorie, l'hypnose ..." (Lettre à André Reybaz du 5 avril 1948, *R.H.T.*, 120).

Le texte n'est, en fait, qu'un pré-texte, c'est-à-dire une sorte de canevas très polyvalent, nombreux, extrêmement souple et maniable qui a absolument besoin de la mise en scène pour se tenir debout, pour avoir une forme, pour devenir théâtral. Celle-ci n'est donc pas une manière accessoire de révéler une oeuvre. Le spectacle ne se déroule pas sous le contrôle étroit du maître: il est au contraire par lui-même une force provocatrice, ainsi que le dira aussi Artaud, "le spectacle agissant non seulement comme un reflet mais comme une force" (*O.C. IV*, 297). Délivrée de la dictée impérieuse du dieu-auteur, la mise en scène jouit d'une liberté totale, instauratrice. "Moi, écrit Ghelderode, je ne prétends rien imposer, je laisse toute liberté au metteur en scène, créateur libre. Qu'il agisse comme si j'étais mort... au Moyen Age!" (Lettre du 24 juin 1949). "Le véritable créateur de théâtre est précisément l'animateur, celui qui ordonne et peuple la scène [...]" (Lettre du 9 décembre 1950).

La parole dépassée

Avec le renversement de la souveraineté de l'écrivain, le rôle de la parole s'en trouve aussi complètement transformé. Que devient-elle alors dans le théâtre de la cruauté tel que le pratiquait Ghelderode? Tout l'effort s'orientera vers la transcendance du verbe. Georges Steiner dans son livre *Langage et silence* (57-80) a montré qu'il existait trois types d'au-delà verbal: le silence, la musique, la lumière.

La première transcendance, Ghelderode a longtemps songé à l'exploiter, mais toutefois à un niveau très humble, en livrant tout simplement la scène au *mutisme*: ce qui donne la pantomime. Il en a tenté la résurrection dans *Masques ostendais*.

Les dramaturges ne pensent plus guère aux mimes, qu'ils tiennent pour des artistes inférieurs, quand les rares poètes du Théâtre leur assignent dans la hiérarchie du spectacle un rang supérieur au comédien bavard, ce mime dégénéré. Et pourquoi ne pas essayer cette résurrection du mime en un temps où plus que jamais le Tréteau n'est qu'un lieu où l'on pérorer éperdument, faute de pouvoir l'animer et le peupler? (*Th. IV*, 315)

Contre le bavardage, contre le dialogue qui constitue le fondement de tout le théâtre occidental, Ghelderode glorifia la parole retenue: "... je vous ai enseigné le laconisme, le mot taillé en flèche!" dit Folial aux bouffons de son école (*Th.* III, 309). "Vous inventerez les mots, ajoute Galgut, peu de mots, assez pour expliquer l'insolite action. Et n'oubliez pas la primauté du mime [...] la haute mimique se passe des froncements de gueule." "Le silence est le maître..." s'exclame encore un personnage de *Sortie de l'acteur* (*Th.* III, 242). La parole tend ainsi à s'effacer au profit de toute la kinésique du mime. Et pourtant, écrit Ghelderode dans *Mademoiselle Jaire*, "il faut quelqu'un qui crie. Ce qui est monstrueux, c'est le silence de la mort" (*Th.* I, 203). Même dans la pantomime, comme *Masques ostendais* nous en offre l'exemple, la scène ne sera donc pas abandonnée au mutisme complet: y subsisteront le cri et la musique. Dans le théâtre de la cruauté, la parole et sa notation, l'écriture phonétique, ne s'effaceront que dans la mesure où ces éléments faisaient dériver le théâtre de la littérature. Elles devront alors, pour bien démarquer l'art de la scène de ce que Ghelderode appelle la "graisse littéraire," s'efforcer de redevenir gestes: d'où cette valorisation bien artaudienne du *cri*. Dans une lettre à Jean Le Poulain, Ghelderode donne lui-même la signification de sa présence dans son oeuvre: "Le cri sauve tout, jailli de la chair — agonie, extase ou orgasme" (*R.H.T.*, 147). Aussi le retrouve-t-on à tous les moments où l'être est comme sorti de lui-même. Il exprime ce qui reste de gestes refoulés dans la parole minimum: le corps alors se déploie, s'ouvre, se vaporise en un tumulte aérien. Prolongement de la chair et sa fuite même, son dépassement, son espacement.

Poursuivant sa transformation de la parole, Ghelderode fonde plus sûrement sa langue de la scène, ainsi que le voudra aussi Artaud après lui, non seulement sur les sons, mais également sur cet autre au-delà du verbe, la *musique*, modèle pour lui, d'idéalisation sensible. "La musique, mais elle est constamment présente croyez-moi, elle est là toujours, et elle forme, si j'ose dire, une pédale profonde à toute mon existence laborieuse" (*Les entretiens d'Ostende*). Ghelderode, qui, dès son jeune âge, a fréquenté le conservatoire, connaissait cet art et le pratiquait même avec passion. Il ne faut alors pas s'étonner si chansons, musiques classiques et populaires, airs inventés occupent une place importante et nécessaire à l'unité de ses pièces, à leur ton général. Elle est "un moyen d'envoûtement" (Francis, 201), comme il l'exprime à travers le chant d'Halewyn qui attire à lui les vierges, en une inversion du mythe des Sirènes chez Homère. Elle est le sortilège par excellence. Aussi y a-t-il un "Enfer musical" que peignit Bosch, un monde trop séduisant dont il faut parfois éviter la fréquentation, car on y risque une intoxication mortelle. Ghelderode a rêvé, en se rappelant Thomas de Quincey, d'écrire "L'assassinat par la musique." D'une manière révélatrice, il associe d'ailleurs souvent son effet art à la fureur liquide qui déracine, emporte et déchire. Elle le porte, dit-il, "littéralement, comme le torrent d'une écluse brutalement ouverte." "La musique qui passe au dehors, ajoute-t-il dans *Masques ostendais*, un vrai raz de marée ..."

Une telle force, si elle s'avère parfois dangereuse comme la vague, n'en reste pas moins sublime et on la cultivera pour son pouvoir transformant. Certaines musiques pourront, bien sûr, arriver à réaliser une sorte d'heureux équilibre. Il aimera, en particulier, la musique sacrée (par exemple le *Dies Irae* que l'on retrouve dans son théâtre) et la polyphonie

médiévale qu'il goûte surtout pour leur caractère funèbre. Aussi dans le même esprit, affectionnera-t-il plus particulièrement toutes musiques mourantes, crépusculaires, "valse en lambeaux, valse chavirée" (*Le ménage de Caroline*), ou "sons déchiquetés par le vent et parvenant à travers les mailles de la pluie" (*Un soir de pitié*), qui, à travers leur rappel emphatique de la mort, n'en suggère pas moins une vitalité qui survit. Forment le fond de ses pièces, "airs liturgiques dégénérés" comme dans *Mademoiselle Jaire*, "vieux airs flamands" comme dans *Sire Halewyn*, "musique pourrie, en décomposition" pour *Escorial*.

La musique deviendra pour lui une forme d'art privilégié, un modèle sur lequel il fondera une bonne partie de son esthétique. Il voudra, par exemple, en retrouver la tension harmonisante dans chaque manifestation textuelle et artistique. Dans *Mes statues*, il ira même jusqu'à parler de "marbre musical" et constatera, avec enthousiasme, que la sculpture de Grupello "abonde en dièses." A fortiori, le théâtre pour lui sera musical ou ne sera pas.

Et en plus de toujours l'incorporer comme telle à ses pièces, il demandera aussi "certaine musique à la parole humaine" (*Entretiens d'Ostende*). Il est, en effet, une exigence musicale de la prose dramatique qu'il affirmera vouloir maintenir partout sur le plateau. Voici ce qu'il confie à Jean Francis: "Je traite mes phrases écrites, dit-il, comme des phrases musicales et mes pièces comme des poèmes symphoniques [...] mes recherches vont surtout dans le sens de la musicalité, non sur l'architecture et la technique," bref ses "recherches portent sur les mots:" "je cherche des mots aux timbres musicaux idéaux" (Francis, 201).

Voilà sans doute pourquoi les critiques ont classé l'oeuvre dramatique de Ghelderode parmi le théâtre "poétique." Ghelderode aurait probablement accepté ce classement, mais en un sens seulement: il s'agit de sauver la poésie en l'intégrant au théâtre — et non de faire de celui-ci le serviteur de celle-là. Ghelderode le précise bien: "La Poésie au théâtre, il ne faut pas l'y apporter, par un calcul; il faut qu'elle jaillisse des êtres, des choses, des mots, comme par miracle, entre les planches du tréteau [...]" (Lettre du 26 juillet 1952). Artaud dira plus tard pour sa part: "... la poésie, il nous paraît justement que c'est au théâtre qu'elle doit trouver son expression intégrale, la plus pure, la plus nette et la plus véritablement dégagée..." (*O.C.* IV, 280). Le texte dramatique pour Ghelderode repose essentiellement moins sur la parole, que sur la musique du verbe, sur le "sens du rythme" et sur l'"incantation verbale," ajoute-t-il (*Entretiens d'Ostende*, 33). Par ce moyen, le théâtre entreprend de captiver, de capturer aussi, le spectateur, de l'envoûter. Appliquée au langage, elle devient un pouvoir magique de transformation. En s'appropriant cette force musicale du mot, le théâtre médite d'assassiner, d'une certaine manière, le public, c'est-à-dire de le transformer. Comparons avec la théorie: "J'ajoute au langage parlé, écrivait Artaud, un autre langage et j'essaie de rendre sa vieille efficacité magique, son efficacité envoûtante, intégrale, au langage de la parole dont on a oublié les mystérieuses possibilités" (Artaud, *O.C.*, IV, 133).

L'écriture visuelle

Mais il n'y a pas que la parole qui va subir des transformations. Que devient aussi la grammaire dans le théâtre de la cruauté? L'écriture ne sera pas seulement la transcription

de la musique verbale, mais aussi une écriture lumineuse, hiéroglyphique, comme le désirera aussi Artaud, dans laquelle aux éléments phonétiques se combinent les aspects visuel, pictural et proprement plastique: "Pour moi, écrit Ghelderode, l'oeuvre théâtrale n'existe pas sans la sensualité propre aux arts plastiques." (*Entretiens d'Ostende*, 62) La peinture a toujours constitué pour lui, avec la musique, un fondement esthétique: c'est d'ailleurs elle qui l'orienta vers le théâtre: "Et j'insiste: c'est la peinture accordant les couleurs à la forme, qui me conduisit vers l'art du théâtre" (*Entretiens d'Ostende*, 60).

Voilà ainsi retrouvé le troisième type d'au-delà verbal (la *lumière* dont nous parle Steiner. Le théâtre de Ghelderode ne se fonde donc pas exclusivement sur le verbe comme le théâtre occidental traditionnel: il entend exploiter toutes les possibilités visuelles de l'espace scénique. Et rien de plus évident dans toute l'oeuvre de Ghelderode que l'influence de l'art pictural. Son univers est surtout plastique.

Çà et là, on y décèle l'influence du mysticisme coloré de Maurice Cantens, ou celle de ce "grand feu allumé avant l'aube" comme Prosper de Troyer dont l'oeuvre représente une conquête de l'esprit sur la nuit, et surtout celle de l'expressionnisme d'Ensor avec ses chromatismes pétulants. Certaines pièces sortiront tout entières de tableaux. Ainsi la pièce *Les aveugles* (1933) est une "moralité en un acte d'après Bruegel l'Ancien." *Le cavalier bizarre*, avec son humanité disloquée, "eût tenté le pinceau du Bruegel des mendiants ou le burin de Jacques Callot." *Masques ostendais* est une "projection plastique inspirée du carnaval ostendais et suggérée par certaines toiles d'Ensor." *Fastes d'enfer* sort de *L'enterrement du comte d'Orgaz* du Greco dont Ghelderode devait admirer aussi, en plus de l'anecdote, la lumière argentée à patine funèbre. Certaines scènes parti-culières proviennent également de la peinture. Par exemple, dans *La balade du Grand Macabre*, on nous décrit une toile de Bruegel. La chambre de Videbolle y est un intérieur qu'il voudrait peint "par Ostade ou Teniers." Partout, il exploite encore la lumière de Rembrandt ou les visions de Goya. Et les masques faciliteront, chez lui, l'introduction de concepts picturaux. Bref, le monde de Ghelderode est tout entier vibrant de signes visuels.

Non seulement nombre de ses pièces ne font que transposer la vision d'un peintre, mais il accordait la première importance au décor dont il étudiait la valeur "iconique," de même qu'aux couleurs du costume — il connaissait sans doute les analyses de Wilde dans *Intentions*. Son théâtre valorise aussi le corps, le geste, le mouvement, en particulier la danse. Et qui plus est, par-delà les éléments auditifs et visuels, Ghelderode a même rêvé d'introduire l'odeur sur la scène, comme il en témoigne dans *Les Entretiens d'Ostende*(14): "Même au théâtre, j'eusse aimé définir l'odeur des personnages au même titre que leur opacité, leur démarche, leur timbre de voix et autres tics." Et pourquoi s'inspire-t-il du carnaval, de scènes de fêtes ou de rituels, du cirque, du music-hall ou du guignol, sinon pour retrouver les couleurs et l'agitation de la foule, pour y retrouver la vie. Aussi peut-il conclure dans un programme du Théâtre 347: "Le théâtre, à mon égard, est un Art sensoriel."

Tous ces renouvellements s'intègrent pour Ghelderode à la parole articulée. Il ne s'agit donc pas de supprimer totalement celle-ci, mais bien de la matérialiser plastiquement, de s'en servir dans un sens concret et spatial, de mettre le mot en place, de le manier comme

un objet qui ébranle les choses. Il y a là une sorte de passage de l'esprit à la matière, et, par cette prédominance accordée aux détails concrets de la scène, véritable spatialisation de l'écriture.

La scène hiératique

Cette nécessité de la matérialisation — ce que Ghelderode appelle encore "réalité" — qui redonne au théâtre son véritable pouvoir affirmateur, transformateur, cruel, disons-le, Ghelderode le tient, en partie, de son goût pour les splendeurs liturgiques, pour les "fastes de la religion:" "Oui, j'ai toujours admiré les rites, les mises en scènes des offices, le prestige des processions et des funérailles." (*Entretiens d'Ostende*, 21)

C'est cette affection pour l'aspect extérieur du culte qui l'a aussi dirigé vers les cérémoniaux du tréteau. Et le théâtre de la cruauté essaie justement de renouer avec cet aspect sacré de la scène. "Le théâtre de la cruauté, écrit Derrida, est un théâtre hiératique." (*L'Écriture et la différence*, 356) En cela, il veut restaurer la pureté criminelle du spectacle. Dans la cruauté, se produira un nouveau surgissement du surnaturel et du divin. Et cette épiphanie ne s'effectuera précisément que grâce à l'éviction de Dieu. Ce qui suppose, chez Ghelderode, l'instauration parodique d'une théologie négative: "Je ne crois plus à Dieu," "je crois au diable," lit-on dans *Trois acteurs*, un drame — qui nous raconte, incidemment, la mort symbolique de l'"auteur." In-détronisation cruelle où "l'enfer envahit le ciel" (*L'École des bouffons*, *Th.*, III, 305): "Le ciel est renversé! Et c'est la grande victoire de l'enfer!" (*D'Un Diable qui prêcha merveilles*, *Th.*, II, 215). A travers cette théologie négative, Ghelderode veut valoriser la chair, restaurer, comme le souhaitera aussi Artaud, l'unité du mal et de la vie, du satanique et du divin véritable. Et un souci désespéré d'exhaustivité anime, ici, cette exploration du mal, ainsi que l'avoue le personnage Sire Halewyn: "J'accomplis le mal avec le désespoir que le mal ne soit pas aussi illimité que le bien." En développant cette dimension, le théâtre veut restituer la vie intégrale qui, dit Artaud, admet "le mal et tout ce qui est inhérent au mal." L'existence complète, ajoute Ghelderode, c'est "cet amalgame divin et ignoble dont est composé l'homme, avec ses instincts magnifiques, intacts" (*Programme du Théâtre* 347). D'où cette fascination païenne que le dramaturge éprouve pour la corruption morale, son goût aussi pour les profanations et l'hétérodoxie, et qui sont inséparables ici de la recherche d'une innocence supérieure.

Puisqu'il restitue la vie intégrale, l'art devient donc bien totalité, maîtrise de la totalité: "... je crois que mon oeuvre est une," dit Ghelderode dans *Les Entretiens d'Ostende*. Une, c'est-à-dire entière; mais aussi deux, c'est-à-dire équilibre: "contrôle de l'instinct — contrôle du divin qui rend notre limon phosphorescent," confie-t-il à son ami Francis (353).

Aussi toute volonté de tuer le Divin suscite-t-elle une nouvelle illumination d'être. La lutte des contraires y provoque une sorte de restauration "apocalyptique:" un réveil éclairant. C'est précisément l'un des sens de cette conspiration contre le Maître dans *L'École des bouffons*: "Nous le tuons [...] avec nos langues," se disent naïvement les bouffons (*Th.*, III, 303) Or, le complot rate: "Vous me vouliez foudroyer, et vous m'avez rendu force

de vie! Votre spectacle m'a réveillé," s'écrie Folia, le Maître. Et nous assistons au *Dies irae* du Dieu ravivé, et à la révélation du secret de l'art, la CRUAUTÉ, dans une atmosphère d'aube nouvelle (même thème dans une pièce de 1923: *Transfiguration dans le cirque*, au titre significatif).

Voilà bien en quoi également réside la cruauté: dans le même mouvement, s'évertuer à maintenir ce que je veux détruire: Dieu, le Père, la Loi. Il faut toujours recréer les conditions d'existence de la limite pour la transgresser, reconnaître et poser la Loi pour dire ses démêlés avec elle. C'est là précisément, cela Ghelderode l'a bien compris, la loi cruelle du théâtre et du texte: la scénographie doit nécessairement habiter les structures qu'elle veut dynamiter. Mais tel est bien aussi son dynamisme: dyade inséparable de la loi et de sa transgression, coexistence du Père et du Fils, du divin et de l'instinct, du conscient et de l'inconscient, de la Raison et de la folie, de l'ordre et du désordre, du travail et de la fête, de la réalité et du plaisir, du jour et de la nuit, du capital et de la dépense...

Ainsi se déploie ce que Ghelderode appelle l'art de la cruauté: art de scission où les contraires s'affrontent et s'éclairent mutuellement.

L'efficiace cruelle

Le théâtre de la cruauté ne limite cependant pas là sa rage de transformation: c'est tout l'humain qu'il vise. Et sa cible la plus immédiate ce sera tout naturellement le *public*. Et comment mieux transfigurer les autres ailleurs qu'au spectacle? Car "le théâtre en fin de compte, c'est la foule," écrit-il dans une lettre à Jean Le Poulain. Aussi pour Ghelderode, l'art de la scène est-il essentiellement une "cauchemar d'art, une opération de magie trouble et délétère," un lieu d'efficace directe sur un groupe. Magie, ma gifle; magie, ma griffe, pourrait dire Ghelderode, c'est "l'oeuvre d'art dé-plaisante, mais vivante, agressive et suave" (Lettre à André Reybaz et Catherine Toth du 10 septembre 1952, *R.H.T.* 123-24).

Agressive: voilà bien la première qualité d'une oeuvre qui veut changer le public, et nous voici parvenus à l'ultime aspect de l'esthétique de la cruauté. Agression parce qu'avant tout, il faut, selon Ghelderode (comme chez Artaud), un théâtre qui réveille. On doit empêcher toute perception badaude d'une pièce, déranger toute réception tranquille et distante.

A cette fin, la cruauté devient une technique d'ébranlement destinée à tirer les consciences de leur sommeil. On comprend alors pourquoi Ghelderode exulte tant dans ses lettres lorsque son théâtre cause de violents remous (et il en a causé, on le sait, jusqu'au pugilat!) chez les spectateurs. Preuves de succès selon lui. Il jouit ainsi, dit-il, du "plus beau spectacle qui soit: le public enragé, boxant, luttant, hurlant, trépignant" (Lettre à Francis).

Chez lui, la représentation d'une pièce est inséparable d'une volonté de transformer radicalement l'autre, ou du moins de sortir celui-ci de son rôle passif en face de l'oeuvre. C'est d'ailleurs, bien sûr, la fonction du scandale qui vient bousculer un horizon d'attente: "Une des principales jouissances d'un être supérieur est dans l'offense." Point de complaisances ou de compromis. Il ne s'agit plus de plaire: ainsi disait Ghelderode en s'adressant au *Penseur* de Rodin: "Tu déplais (signe des oeuvres vraiment fortes)." (Mes statues) L'oeuvre de la cruauté sera ouvertement une oeuvre de déplaisir: "Tout écrivain qui

ne cherche pas à séduire est cruel," confie Ghelderode à Jean Decock.

Peinture exacte, écrivait-il encore, sans mensonge. Offense sans détour, agression directe, l'oeuvre cruelle ne veut pas que réveiller, elle souhaite aussi révéler: c'est-à-dire dénoncer la société, montrer le monde dans son insupportable vérité, dire la révolte de l'homme contre l'absurdité de sa situation: "Vous m'avez arraché à l'ignorance de mon humaine condition; vous me l'avez révélée!..." dit l'acteur au dramaturge (*Sortie de l'acteur*, *Th.*, III, 233). Réveil, révélation, mais aussi révolution: l'oeuvre cruelle change la société. Le théâtre de la cruauté, dira Artaud, "roulera sur des préoccupations de masses." En prononçant une simple phrase: "Quelle belle jour-née!" Pantagleize déclenche une guerre civile. "Sang, dynamite, éléments de poème", dit Lekidam, le poète révolutionnaire (*Th.*, III, 55). Lettre rouge, sanglante, explosive, violente, qui cherche la révolution par l'écriture. Et Ghelderode sait que cette opération de magie trouble, cette "magie rouge", comme dit l'un de ses titres, ne peut réussir que dans le groupe organisé, sur la scène: "La cellule théâtrale, dit-il, être vivant, peut-être contagieux, phosphorescent dans la nuit d'un siècle qui court dans l'obscurité bientôt totale..." (Lettre à Gilles Chancrin du 25 avril 1956, *R.H.T.*, 152). Nous passons ici d'un niveau théâtral innocent, expressif, à un niveau supérieur, criminel, où le sens et la compréhension ont maintenant moins d'importance que l'action de contagion. Le théâtre de la cruauté démasque, découvre, contamine, empoisonne, viole, brise, déchire, renverse, tue forcément — on meurt beaucoup dans cette oeuvre — mais il le fait pour dépasser, pour changer la vie. Le théâtre de la cruauté rend donc une violence transformatrice possible.

L'espace du sacrifice

Cruauté théâtrale? Certes, dit finalement Ghelderode, "mais cruauté d'abord pour l'auteur" lui-même, car "écrire, ajoute-t-il, n'est pas une plaisanterie ni un plaisir : c'est une passion, certes, et une Passion au sens religieux du terme avec outrages, montée au calvaire et couronnement d'épines" (Lettre à Paul De Bock, 10 avril 1951). Tout le "calvaire" ghelderodien de l'écriture trouve son plein sens ici. L'écrivain est ce "poète à chair d'homme, crucifiable, apte aux plaies et aux coups de fouets" (Lettre du 4 décembre 1961, *NRF*, 191). S'il a comme devoir de réveiller les êtres humains, il demeure toujours la possibilité, en retour, de ne pas être compris de la foule et d'en subir *cruellement* toutes les conséquences humiliantes et ulcérales. Et voilà bien ce qui est arrivé à Ghelderode: du moins, ses biographes ont montré combien il se sentait constamment persécuté et combien il en a souffert. La cruauté en tant que fondement de l'art, c'est donc aussi, on le comprendra bien, les atroces blessures narcissiques causées par la critique et par le public, cruauté d'autant plus puissante qu'elle paraît souveraine, qu'elle semble avoir le dernier mot.

Les jugements négatifs qu'on a pu massivement porter sur son oeuvre ont sans doute accentué la dimension de culpabilité pure qui est, pour Ghelderode, inhérente à l'écriture. A ce propos, il parle d'ailleurs, significativement, des "périple expiatoires" de l'écrivain (*Honneur à Saint-John Perse*). Le travail littéraire est inséparable chez lui d'un itinéraire

de pénitence. Il se construit alors sur une autre contradiction: le dramaturge cherche à expier ses fautes (ses crimes, ses transgressions) dans le même mouvement qu'il les commet. Et ce sera bien là la plus grande déchirure, celle d'être ainsi contraint d'utiliser pour se purifier le moyen par lequel précisément il se souille: l'écriture. Tout se passe comme si on essayait de guérir le feu par le feu. Voilà pourquoi, s'il est un enfer pour Ghelderode, c'est bien aussi celui du langage. Mais cet enfer lui est nécessaire, car il lui sert en fait de purgatoire: c'est de lui que le damné de l'écriture, celui qui porte tous les mots de la terre, tirera un semblant de rachat et deviendra, dit-il, "d'une beauté d'hérésiarque chantant dans les flammes, beau comme le Démon rentré en grâce..." (*Honneur à Saint-John Perse*). Cette image met bien ici en évidence le statut purificateur de l'écriture (elle sauve justement parce qu'elle est cruelle): consommation infernale du sujet et sa fête transfigurante; mais aussi consommation crépusculaire d'un langage ("chantant dans les flammes") et langage élyséennement surgissant de l'expiation par le langage.

C'est tout ce thème de la mortification lié à la production de l'oeuvre que coiffe donc aussi la notion de cruauté. "Théâtre de la cruauté," écrira aussi Artaud, "veut dire théâtre difficile et cruel d'abord pour moi-même." On reconnaît là tous les tourments classiques de la création textuelle et qui seront associés chez Ghelderode à la douleur de l'enfantement et à tous les malaises si manifestes qu'y suscitent l'aube et l'avènement solaire. Voilà qui éclaire (c'est le cas de le dire) la clé de son oeuvre: car le moment précis où Folia, le maître de L'Ecole des bouffons, découvre "le secret du grand art, la CRU-AU-TE," c'est à l'aube et à la fin de la pièce (une fois l'oeuvre donnée). Et remarquons le détachement significatif des syllabes, où se lit la détermination de la coupure, toute la douleur de la séparation, lorsque l'oeuvre se coupe de son auteur. Il est aussi intéressant de noter la présence du fouet dans cette découverte du secret de l'art:

Avec un large geste de semeur, il [Folia] flagelle l'espace, et son geste s'amplifiant encore, il se flagelle lui-même, impitoyablement, et ne le sent... comme un automate, tragiquement. Le rideau tombe avec lenteur, tandis qu'aux environs, l'aube blêmissant toute chose, l'heure sonne, inéluctable — et chante le coq... (*Th.*, III, 331)

Dans l'écriture, tout commence par un mal d'aurore, qui est le drame de son origine. Le fouet — on le retrouve significativement dans l'hiéroglyphe chinois qui rend l'idée de "texte" — marque bien concrètement ici le caractère pénible et mortifiant du travail scriptural: ouvrage de "porteurs de feu," dit Ghelderode, de "semeur d'étincelles," où l'écrivain oeuvre avec toute sa substance vitale ("la cruauté en art," dit encore le dramaturge, "cette formule de sang") et sacrifie sa vie pour la littérature. Aussi l'écriture dans sa fondamentale cruauté s'apparentera-t-elle étroitement au rite de l'holocauste: elle est certes un don que sacrifie celui qui l'offre, mais elle est également un acte qui le sacrifie lui aussi.

A ce propos, ce n'est vraiment pas un hasard si l'image du feu revient constamment sous la plume de Ghelderode pour évoquer l'activité d'écrire. Tout ce réseau brûlant qui la

supporte et l'anime, en même temps l'annule. C'est une écriture flamboyante qui, dans son embrasement glorieux, emporte aussi le sujet écrivant lui-même et le décide vers une métamorphose. Ultiment, l'esthétique de la cruauté se confond avec une entreprise de purification.

Ainsi, avec cet espace du sacrifice qu'instaure l'art de la cruauté, Ghelderode met à jour les exigences profondes qui attendent celui qu'il appelle "l'artiste pur."

Ouvrages cités

Note : Cette bibliographie n'a aucune prétention et se restreint à n'indiquer que les ouvrages cités dans le précédent essai.

Artaud, Antonin. *Oeuvres complètes*, I & IV. Paris: Gallimard, 1964.

Derrida, Jacques. *L'Écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967, 436 p.

Francis, Jean. *Michel de Ghelderode: dramaturge des pays de par-deçà*. Bruxelles: Labor, 1949, 141 p.

Ghelderode, Michel de. *Théâtre*, 6 vol. Paris: Gallimard, 1950-1982.

---. *Les Entretiens d'Ostende*. Recueillis par Roger Iglésis et Alain Trutat. Paris: L'Arche, 1956, 207p.

---. *Mes statues*. Bruxelles: A l'Enseigne du Carrefour, 1943, 103 p.

---. *Correspondance* in *Revue d'histoire du théâtre*, 14 (1962): 118-156.

---. *Lettres de Ghelderode* (à Jean Stiénon du Pré: 1940-1961), *NRF*, 32 (août 1968), 178-191.

Honneur à Saint-John Perse. Hommage collectif. Paris: Gallimard, 1965.

Lepage, Albert. *Michel de Ghelderode*. Paris-Bruxelles: Dutrilleul, 1960, 61 p.

Steiner, George. *Langage et silence*. Trad. Paris: Seuil, 1969, 253 p.